

Universidad Nacional de las Artes

EL MOMENTO SUSPENDIDO

Arquitectura de la destrucción

Tesista | Lorena Virgone

Licenciatura en Artes Visuales en Pintura

Director | Lic. Carlos Molina

Co-Directora | Lic. Mariana M. Picollo

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

2016

A Mariana por encauzar con tanta dedicación y afecto un proyecto de seis años de análisis, experimentos y mucho material fotosensible.

A Hilda y Rodolfo, mis abuelos, que con su sola existencia me enseñaron a amar a la fotografía; y a Ricardo y Lucía, mis padres, que me apoyaron en ese amor.

A la memoria de Hilla Becher, quien falleció un sábado de octubre mientras me encontraba escribiendo estas páginas.

ÍNDICE

<i>¿CÓMO AFERRARSE A LO QUE DESAPARECE?</i>	5
INTRODUCCIÓN	6

I PARTE LOS OTROS

I

I.I PATRIMONIO Y DERRUMBE	10
I.II EL OFICIO COMO IDENTIDAD	17
I.III ANTECEDENTES DENTRO DEL PROPIO IMAGINARIO	18
I.IV EL <i>PUNCTUM</i>	22
EL <i>CLICK</i>	23
LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO TEMPORAL	25
I.V LO VEDADO DEVELADO	26
I.VI LA CONSTRUCCIÓN SISTEMÁTICA DE UNA METODOLOGÍA	29

II

II.I BREVE HISTORIA EN TORNO A LA FOTOGRAFÍA COMO ARTE.....	31
II.I.II MÁS ALLÁ DE LA ESCUELA DE DÜSSELDORF	42
II.II EL RESCATE DEL DOCUMENTO	47
II.III EL INDIVIDUO COMO CONTEMPLADOR DE RUINAS	50

II.III.II EL INDIVIDUO COMO PRODUCTOR DE RUINAS	63
LA RUINA COMO DOCUMENTO DE GUERRA	64
LA RUINA COMO ANALOGÍA DE LOS PROCESOS URBANOS	75
II.IV LA PINTURA COMO VELO DE LO REAL FOTOGRÁFICO	93

II PARTE

LO PROPIO

III

III.I <i>PAPELES TAPICES</i>	97
LA FOTOGRAFÍA HÍBRIDA	103
III.II <i>PAISAJES ATMOSFÉRICOS</i>	109
LA RUINA DESVANECIDA Y LA RUINA ANTICIPADA	112
<i>LOS JUEVES</i>	116
III.III <i>EL MOMENTO SUSPENDIDO</i>	121
LA FOTOGRAFÍA COMO ESCULTURA	123
III.IV <i>EL ENTIERRO DE MI MEJOR AMIGO</i>	129
LA SIMULTANEIDAD DE TIEMPOS GLOBALIZADOS	131
III.V <i>LA PERSISTENCIA DE LOS ÁRBOLES</i>	135
LA FOTOGRAFÍA COMO ESCULTURA DE LA MUERTE	140
III.VI <i>LAS CIUDADES IMPOSIBLES</i>	144
EL COLLAGE ELEMENTO CONSTRUCTIVO DE UNA NUEVA DE CIUDAD	146
III.VII <i>CIGARRILLO DE CAL</i>	151
EL COLLAGE COMO REAFIRMACIÓN DEL NO LUGAR	153

IV

IV.I CONCLUSIONES	156
IV.II HORIZONTE DE TRABAJO. <i>RUTINAS EFÍMERAS</i>	159
CARTOGRAFIA.....	160
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	162

¿CÓMO AFERRARSE A LO QUE DESAPARECE?

En el siguiente trabajo me pregunto cómo lograr una estrategia capaz de vencer al tiempo para poder mostrar el paso intermedio entre el ser y no ser de un lugar.

Una casa en medio de lo que parece humo, me acerco, no es humo, es cal, por todos lados, volatilizada. Se la lleva el viento mientras observo lo que ocurre. Si vuelvo mañana ya no estará en pie, solo habrá un terreno vacío.

¿Cómo probar que existió? ¿Cómo darle un lugar a todo lo que contenía?

Las vivencias, las huellas de las personas que pasaron por allí, que no conocí, pero que ahora están ante mí mientras se desploma.

Tengo la necesidad urgente de suspender dicho acontecimiento en el tiempo. Una acción en apariencia imposible. Hoy. Ahora mismo. Está transcurriendo. Esto que se me escurre de las manos, en medio de la polvareda, de entre las arenas de los sucesos múltiples.

Acá, en Buenos Aires.

Afuera, en París. En Basilea. En Santiago. En San Pablo. En Valparaíso.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación teórico visual iniciada en Buenos Aires y luego ampliada por distintas ciudades del mundo da cuenta sobre mi impresión acerca de algunas consecuencias del impacto de las demoliciones en la actualidad.

Tiene como antecedente en Argentina, el momento de la recuperación económica posterior a la crisis del año 2001, que repercutió en un boom de la construcción cuyo crecimiento sostenido solamente en siete años ascendió al 250%.

Como consecuencia de este proceso desaparecieron incontables inmuebles sin distinción de estilo, antigüedad o importancia histórica. Por lo que ante la urgencia de la situación encontré, a través de la fotografía y su instantaneidad característica de la técnica, un medio que podía captar a estas arquitecturas que emprendían el camino a la desaparición.

En las demoliciones se generan estructuras intermedias son zonas de equilibrio entre lo construido y lo destruido, que aún se mantienen precaria y momentáneamente en pie pero ya carentes de su función primaria como espacio-protector. Es en estos espacios donde se pueden encontrar vestigios de la vida privada, lo familiar, la intimidad de un *otro* que habitualmente estaría velada, pero que ahora aparece ante nuestra vista. A la vez que contienen la potencia de la fuerza destructiva, la desaparición latente y la muerte.

Los lugares que desaparecen son lugares antropológicos en tanto que son capaces de expresar la identidad grupal, si bien “los orígenes del grupo son a menudo diversos, pero es la identidad del lugar la que lo funda, lo reúne y lo une” (Auge, Los no lugares, 2008, pág. 51).

Con su desaparición sobrevienen en *no lugares*, este término acuñado por el antropólogo Marc Augé viene a poner en evidencia la falta de identidad y pertenencia respecto al lugar geográfico del que forman parte.

Si bien Augé se refiere a los aeropuertos, hospitales, autopistas y supermercados como ejemplos de *no lugares*, fundamentándose en la despersonalización de los últimos; yo incluyo a estas *semi-construcciones/semi-demoliciones*, que alguna vez supieron ser lugares, pero que una vez iniciado ese estadio impactan generando transformaciones en el entorno del ser humano, que va perdiendo su identidad particular y adquiriendo una identidad globalizada: múltiple, simultánea y fragmentada.

Las obras resultado de este trabajo fueron tomadas en distintos sitios por los que he pasado. Son imágenes que abren paso a diversas problemáticas en torno a la ruina como productora de una nueva arquitectura ya vacía de función. Teniendo en cuenta que la funcionalidad es la razón de ser de un edificio, si no la hay, ¿estamos parados ante un edificio?

Las ruinas son lugares donde todos los tiempos están comprimidos y percibidos a la vez, donde conviven una lectura del pasado, un presente físico y un futuro imaginado. A lo que le debemos adicionar la particularidad de ver una simultaneidad espacial de un interior privado (que en condiciones normales debería estar vedado) y un exterior público.

Estas construcciones ya de por sí complejas como cajas chinas, me hizo reflexionar sobre los siguientes interrogantes:

¿Es contradictoria la elección de la fotografía para el registro del instante presente siendo un dispositivo que carga consigo el tiempo pasado, según Roland Barthes “lo que *ha sido*”?

Ese ineludible referente fantasmal que navega entre las capas de información que arroja la imagen fotográfica, que viene a retornar de la muerte cada vez

que posamos la mirada en esta ¿No le impregna de modo inherente un halo documental?

¿Se puede hablar aún de documento cuando la imagen fotográfica ha sido manipulada por medio de diferentes intervenciones (como superposición, digitalización, fragmentación, re-encuadres, montajes, etcétera) de los que hago uso tanto en el momento de la toma como después?, ¿Es esta imagen modificada registro de la realidad? ¿Qué es lo real? ¿Es la obra de arte - indistintamente de su técnica- un documento en sí mismo?

Teniendo en cuenta la problemática expuesta sobre la cuestión habitacional que impacta sobre las personas y sabiendo que las mismas no están presentes en las imágenes, ¿es posible registrar la presencia desde la ausencia?

Para responder estos interrogantes me remitiré a la obra de diferentes autores, en particular a los anteriormente citados Marc Augé y Roland Barthes, así como Michel de Certeau, Rosa Olivares, Ana María Guasch, Dominique Baqué, Jean-Marie Schaeffer, Douglas Crimp y Walter Benjamin.

Tomaré como objeto de estudio la evolución del concepto de *ruina* y su representación a partir del Renacimiento, pasando por su máximo esplendor alcanzado durante el Romanticismo, para luego concluir con su alcance dentro del arte contemporáneo.

Si bien la actitud del hombre ante la ruina ha ido cambiando a lo largo del tiempo en la cultura occidental, diferenciaré dos instancias a lo largo del análisis: en primer término la etapa que abarca el Renacimiento y el Romanticismo. En segundo término la etapa que comprende la modernidad y la posmodernidad.

En el Renacimiento, la ruina aparece como una forma de conciencia histórica revisionista. Durante el Romanticismo se dará continuidad a la revalorización de civilizaciones pasadas, especialmente en lo referente al legado arquitectónico, pero éste convivirá con la fuerza incontrolable de la naturaleza que lo degrada;

constituyéndose como un escape interior ante el sentimiento de derrota frente al tiempo presente.

Como característica principal estas representaciones tendrán al individuo como un contemplador de ruinas. Tal como puede apreciarse en obras de Caspar Friedrich y Joseph William Turner.

Durante los siglos XVIII y XIX el desarrollo industrial y las actividades económicas configuraran la morfología y la funcionalidad de las ciudades, acompañando el crecimiento urbano.

Pero el cambio de posicionamiento del individuo frente a la ruina comenzaría a percibirse a lo largo del siglo posterior, cuando la destrucción de diversas ciudades como Dresde, Rotterdam y Varsovia -consecuencia de las guerras-, indudablemente lo colocaran en el ugar de productor de ruinas.

Asimismo en la aceleración del cambio histórico se tornan perceptibles las formas expansivas de un desarrollo urbano supeditado al libre mercado, que en ocasiones fracturan el tejido urbano (Borja, 2003, pág. 30) arrasando con el patrimonio arquitectónico y urbano heredado, a través de procesos como la gentrificación¹ y la especulación inmobiliaria donde el individuo es quien decide decretar la ruina de manera anticipada.

A partir de la posmodernidad artistas como Gordon Matta-Clark y Rachel Whiteread, mediante diversas operaciones artísticas accionaran de manera directa sobre el espacio urbano haciendo participe a la ruina y llegando en algunas ocasiones incluso a generarla, en correspondencia con este cambio de rol del individuo como productor de ruinas, diferenciado del rol de contemplador que tenía anteriormente.

Al mismo tiempo que serán objeto de análisis del presente trabajo mis producciones realizadas en los periodos que comprenden los años 2009-2015 en las ciudades de Buenos Aires, París, Basilea, Valparaíso, San Pablo y Santiago de

¹ Proceso de transformación urbana en la que población popular, es desplazada progresivamente de los barrios depreciados por otra de nivel socioeconómico alto.

Chile. Las cuales pondré en comparación con obras de referentes artísticos contemporáneos con los que guardo relación en diferentes aspectos que abarcan desde la elección del dispositivo fotográfico como en características conceptuales y formales. A través de la exploración y la expansión de los límites de la fotografía en los términos de *campo expandido* que utiliza la crítica Rosalind Krauss para dirigirse a las categorías *infinitamente maleables* que permiten ser amasadas, extendidas y retorcidas por medio de diversas operaciones que demuestran su elasticidad: como la utilización de la pintura como un medio para la fotografía (tal como la utiliza Gerhard Richter) y en la deconstrucción del espacio arquitectónico a través técnicas de montaje y collage (evidente en diversos trabajos de Gordon Matta-Clark y Robert Frank). Posibilitando a través de la manipulación, múltiples lecturas de relación con obras de diversas categorías artísticas.

I PARTE

LOS OTROS

I.I PATRIMONIO Y DERRUMBE

Cuando las aplanadoras borran el terruño (...) se borran con las señales del territorio, las de la identidad.

Marc Auge
Los no lugares

El punto de inicio de mi obra es una respuesta a las sucesivas demoliciones que acompañaron a la recuperación económica posterior a la crisis argentina del año 2001.

Para situarnos en los años anteriores al fenómeno, Francisco Pertierra Cánepa y Mariano Pantanetti explican: “Durante los años 90 se observó un crecimiento del sector inmobiliario con niveles equilibrados que comenzó a disminuir hacia el final de la convertibilidad dado el nuevo escenario donde la economía real iba siendo desplazada por la economía financiera”. (Pertierra Cánepa & Pantanetti, 2011, págs. 9-10). Así el sector comienza a reflejar la recesión al final de la década para dar lugar luego de la crisis del 2001 a una caída del 30 % en la actividad.

“La crisis macroeconómica generó, a posteriori, una demanda postergada de construcciones” (Wharton Business School, 2006). Hecho evidenciado en el crecimiento sostenido en la actividad de un 250 % para el período 2002- 2009 y un crecimiento del sector inmobiliario del 82.5 % de acuerdo con el Indicador sintético de actividad de la construcción (ISAC) durante los años 2003 y 2009; es en ese contexto que surge el fenómeno denominado boom inmobiliario.

Los permisos de obra para la construcción de nuevas multiviviendas otorgados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) entre los años 2000 y 2006 se duplicaron respecto a los años noventa, incrementándose en un 213%; siendo el

año 2006 el pico histórico de permisos otorgados para la construcción según los datos arrojados por Pertierra Cánepa y Pantanetti (opcit., pág. 8).

De acuerdo a un análisis de la consultora inmobiliaria Properati sobre la base del informe sobre "Relevamiento de Usos del Suelo" del Ministerio de Desarrollo Urbano porteño, entre 2008 y 2011 CABA creció 3958 pisos, focalizándose en el centro y el norte. Villa Urquiza, fue el que más pisos tuvo por parcela respecto de hace cinco años (Tiempo Argentino, 2014). Nicolás Grossman, de Properati, explica que "Villa Urquiza es uno de los barrios donde ocurrió más esa conversión de casas viejas, de familia, con terrenos grandes, para destinarlos a edificios". Me sirvo de ejemplificar el caso particular de ese barrio dado que por proximidad forma parte de mi entorno además de haber sido uno de los relevados fotográficamente, dando lugar a obras de la serie *Papeles Tapices*.

Según datos arrojados por la Dirección General de Estadística y Censos, para el año 2010 los departamentos representaban el 74% de las viviendas de CABA y las casas el 21%, siendo el porcentaje restante correspondiente a viviendas de tipo informal (Centro de Estudios para el Desarrollo Económico Metropolitano, 2010)

Como consecuencia inmediata de este fenómeno, hubo una visible transformación de la fisonomía de los barrios debido a la desaparición de viviendas unifamiliares en pos de la multiplicación de emprendimientos inmobiliarios de construcciones en altura. El entorno de la ciudad de Buenos Aires cambiaba rápidamente, incluyendo al mío, ya que Villa Pueyrredón, barrio donde vivo, forma parte junto a Villa Urquiza, Saavedra, Colegiales, Villa Crespo, Almagro, Villa del Parque y Chacarita, de las alternativas producto del efecto "derrame" de las zonas de Barrio Norte, Palermo y Belgrano donde escasean los terrenos y los valores del m² son más altos explica Dario Gabriel López, arquitecto y vicepresidente de la Sociedad Central de Arquitectos. (Mugica, 2011)

Habiendo sido testigo de los cambios sufridos en la ciudad, despertó en mí una sensibilización por la cuestión patrimonial, porque los inmuebles antiguos eran los

más afectados. Para tomar una real magnitud de lo que representó este boom inmobiliario, luego de numerosas demoliciones significativas sumadas a insuficiencias en materia de conservación de patrimonio histórico hicieron que el Fondo Mundial de Monumentos², organización sin fines de lucro dedicada a la preservación de sitios de arquitectura histórica y patrimonio cultural mundial, incluyó en el año 2010 al Centro Histórico de Buenos Aires en el listado de “100 sitios culturales en peligro”.

A pesar de que a partir del año 2007 rige la Ley 2548³, que ordena al Gobierno de CABA la suspensión del otorgamiento de permisos de demolición a los inmuebles cuya fecha de construcción sea anterior a 1941 o se encuentren incluidos en la categoría de “Edificios Representativos” como el art 2 señala:

- a) Los incluidos en el inventario de la Subsecretaría de Patrimonio Cultural del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en la categoría "Edificios Representativos", que forma parte de la presente como Anexo I.
- b) Los comprendidos en el polígono presentado como propuesta por el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires para ser declarado como Paisaje Cultural Mundial ante la UNESCO, detallado en el Anexo II de la presente y cuyos planos hayan sido registrados antes del 31 de diciembre de 1941 o, en su defecto, cuyo año de construcción asentado en la documentación catastral correspondiente sea anterior a dicha fecha.
- c) Los galardonados con el "Premio Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires", que forman parte de la presente como Anexo III. (Ley 2548, 2007)

Esto significaría que si cumplen estos requisitos no se podrían demoler de modo automático. Sin embargo el art 3 manifiesta el camino que debe recorrer el pedido de demolición o intervención de un inmueble que reúna dichas características:

- a) La solicitud será girada a la Dirección General de Interpretación Urbanística, o el organismo que la reemplace.
- b) La Dirección General de Interpretación Urbanística, o el organismo que la reemplace, deberá presentar la solicitud ante el Consejo Asesor de Asuntos Patrimoniales en la primera reunión posterior a la recepción de la misma.

² <https://www.wmf.org/project/buenos-aires-historic-center>

³ http://www.buenosaires.gob.ar/areas/leg_tecnica/sin/normapop09.php?id=111921&qu=c&ft=0&cp=&rl=1&rf=0&im=&ui=0&printi=&pelikan=1&sezion=2630902&primera=0&mot_toda=&mot_frase=&mot_alguna=

- c) El Consejo Asesor de Asuntos Patrimoniales deberá expedirse en el término de treinta (30) días, dictaminando si el inmueble al que refiere la solicitud de demolición y/o intervención en fachadas y/o en espacios de uso común, posee o no valor patrimonial.
- d) Si el Consejo Asesor de Asuntos Patrimoniales dictamina que el inmueble posee valor patrimonial, se denegará la solicitud y se dará inicio al proceso de catalogación, según lo prescripto por la Sección 10 del Código de Planeamiento Urbano.
- e) Si el Consejo Asesor de Asuntos Patrimoniales dictamina que el inmueble no posee valor patrimonial, o no se expide en el plazo de treinta (30) días, la solicitud seguirá el trámite preestablecido y el inmueble quedará liberado de toda restricción.
- f) La Dirección General de Interpretación Urbanística, o el organismo que la reemplace, informará a la Dirección General de Fiscalización de Obras y Catastro, o el organismo que la reemplace, sobre lo dictaminado por el Consejo Asesor de Asuntos Patrimoniales. (Ibid, 2007)

El Consejo Asesor en Asuntos Patrimoniales (CAAP) es un ente ad honorem que reúne Ejecutivo, Legislativo y privados, que tiene la capacidad de expedirse sobre si el inmueble posee o no valor patrimonial, dentro del marco legal impuesto de los 30 días. En caso que considere que el edificio no es catalogable, se autoriza a la demolición, si lo encuentra valioso se incorpora a un catálogo preventivo y se gira el expediente a la Legislatura donde evalúan la catalogación por ley.

Si el CAAP no se expidiese en el plazo estipulado, se deja libre de cualquier restricción al inmueble, hecho que pone en evidencia un vacío legal que fue aprovechado por las empresas desarrolladoras y constructoras.

El camino hacia la protección de un inmueble es dificultoso, para que esta sea fehaciente el CAAP debe protegerlo de manera individualizada y eso ocurre solamente en casos específicos. Incluso cuando los inmuebles forman parte del Catálogo Preventivo del Ministerio de Desarrollo Urbano esa resolución si no se convierte en ley, no los protege efectivamente, ya que es sencillo retirarlos del mismo por medio de la reconsideración del CAAP (Arias Usandivaras, 2012)

“De los 140.000 edificios anteriores a 1941, sólo están catalogados alrededor de 3.000, fuera de aquellos que integran un área de protección histórica” (Ibid, 2012)

La ley no impidió las demoliciones de edificios históricos tanto de manera legal (mediante descatalogaciones o reconsideraciones) como ilegal. Recién a finales del año 2013 con la Ley 1227⁴ se establecieron las penalidades para quien destruye ilegalmente, pero fue luego de una década de vacío legal que permitió una extensa lista pérdidas patrimoniales.

Por citar solo dos casos que alcanzaron notoriedad en los medios y pusieron en foco esta problemática: La demolición de la Residencia Benoit, cita en Bolívar 775/787, CABA, propiedad de la familia del arquitecto Pedro Benoit (quien fuera el diseñador de la Ciudad de La Plata). La propiedad estaba ubicada dentro del Área de Protección Histórica 01, la primera zona patrimonialmente protegida de la ciudad. Este distrito comprende parte del antiguo casco histórico, como así también el tradicional eje cívico institucional de la ciudad. “Encontrándose edificios que por sus valores históricos, arquitectónicos, simbólicos y ambientales poseen un alto significado patrimonial, siendo merecedores de un tratamiento de protección de sus características diferenciales”.

Ninguna de estas razones resultó un impedimento para que Francisco Martignone apoderado de Agro Bolívar S.A (la empresa que había comprado la propiedad) solicitara la autorización de demolición en un término impuesto de tres días de la Casa Benoit por estar “en peligro grave e inminente”. Ante la negativa volvieron a enviar un segundo pedido, el cual fue expresamente rechazado por Planeamiento, amparándose en el dictamen 71 de la DGIUR y le avisó que “no podrán darse curso a solicitudes de demolición de edificios incluidos como propuesta o en forma definitiva en el catálogo con nivel de protección cautelar” porque lo prohíbe el Código. Sin embargo la Guardia de Auxilio y Emergencias se apersonó a verificar si el inmueble era peligroso como expresaba el informe de los propietarios. Lo que relevaron fue que el edificio tenía patologías y por ello se intimaba a los propietarios a demoler un sector del segundo piso y “a reparar o demoler”

4

http://www.buenosaires.gob.ar/areas/leg_tecnica/sin/normapop09.php?id=51308&qu=h&ft=0&cp=&rl=1&rf=0&im=&ui=0&printi=&pelikan=1&sezion=2630902&primera=0&mot_toda=&mot_frase=&mot_alguna=

elementos de la fachada que sí podían caerse. Como señaló la resolución de sanciones, no hay manera de interpretar que se autoriza, sugiere o intima a que el edificio desaparezca. De hecho, Planeamiento recuerda que para demoler un edificio hay que tramitar en dos Direcciones Generales porteñas. (Kiernan, 2008)

Se verificaron que habían llevado a cabo tareas de demolición parcial de manera ilegal. Sin embargo no se tomó ninguna medida de urgencia ante el hecho y en el feriado del 1º de mayo de 2008 la empresa aprovechó para continuar con la demolición. Diez días después nada quedaba ya.

“La pena máxima a aplicar a los dueños no puede superar los diez mil pesos. Pero la empresa propietaria, Agro Bolívar ni siquiera fue sancionada porque nadie puede identificar a los responsables ya que es una sociedad anónima que no presentó los papeles necesarios para habilitar la obra”. (Parrilla Branda, 2008)

El otro caso emblemático fue la demolición clandestina de la casa que perteneció a la poetisa Alfonsina Storni situada en la calle Terrada 578 en el barrio de Flores, CABA, si bien la casa no tenía valor arquitectónico, sí lo tenía patrimonial e históricamente por haber sido la última morada de la escritora antes del viaje a Mar del Plata donde se suicidaría.

La propiedad contaba con diversas protecciones: formaba parte del Área de Protección Histórica Barrio de Flores, enunciado en el Proyecto de Ley Nº 5604-D-98, se encontraba bajo el amparo de la Ley 3056 y 1227, además que la protegían dos proyectos de ley aprobados en primera lectura que impedían cualquier tipo de intervención o demolición hasta que se votaran en segunda lectura.

Estos proyectos de ley habían sido impulsados gracias al interés de los vecinos de Flores, que en 1997 habían impedido la demolición del inmueble y pretendían hacer de la casa de Alfonsina Storni un centro cultural dedicado a la literatura, fue gracias a su organización que se consiguió aprobar la protección cautelar (de la fachada) y se la declaró bien integrante del Patrimonio Cultural de la Ciudad. Sin embargo pese a las denuncias de los vecinos y advertencias al Gobierno de la

Ciudad por parte de la Defensoría del Pueblo, en diciembre del año 2011 la casa fue demolida sin contar con ningún expediente activo de permiso de obra.

“La demolición fue clandestina e ilegal. La casa tenía protección preventiva y no se la podía tirar abajo. Además, no contaban con permisos para hacerlo. Debería haber una pena ejemplificadora para los responsables” decía Patricio Di Stéfano, autor de uno de los proyectos de ley que la protegían. (Sánchez, 2011)

El barrio porteño de Flores anteriormente había perdido parte de su patrimonio con las bajas de las viviendas históricas de Hugo del Carril y Roberto Arlt. La última paradójicamente aún forma parte de los “sitios de interés cultural” de la página web del Gobierno de la Ciudad⁵

Era notorio que aquel fue un contexto donde la ciudad estaba perdiendo construcciones que formaban parte de la propia identidad. Históricas e irremplazables ya sea porque, como vimos con anterioridad, quienes la habitaron o la construyeron eran ilustres, o por el tipo de construcción o estilo al que pertenecía, o la función que cumplían. Dentro de este grupo podemos englobar a las más de trescientas salas de cines barriales desaparecidas⁶.

Dentro de ese contexto, luego de haber investigado sirviéndome de material de lectura sobre casos locales e internacionales y encontrando características compartidas, surge una búsqueda de estrategias para la protección hacia lo construido.

⁵ <http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/cpphc/sitios/detalle.php?id=116>

⁶ Las que fueron compradas para ser transformadas en templos evangélicos (ex cine Aconcagua, ex cine Lavalle, ex cine Taricco, hoy esperando una resolución de rescate favorable principalmente gestionada por los propios vecinos). Las que fueron convertidas en playas de estacionamiento (ex cine Cóndor, hoy Gran Garage Cóndor; ex cine Parque Chas, hoy Estacionamiento Parque Chas; ex cine Libertador, hoy Esmeralda Parking; ex cine Real, hoy Estacionamiento Parking). Los cines que no devinieron en otros usos porque directamente desaparecieron como el ABC, Aesca, Aiglon Palace, Alhambra, Almagro, Apolo, Asamblea, Astor, Buckingham 1 y 2, BonPland, Buenos Aires, Canadian, El Progreso, GrandBourg, Supremo, Sevilla, entre otros. (García Falcó & Menéndez, 2010)

Desde ese punto de partida, que engloba la historia de la identidad común de un barrio inserto en una ciudad hacia lo micro, donde cada casa detrás de sus paredes esconde la vida privada de una persona. En cada demolición desaparecían ambas esferas.

I.II EL OFICIO COMO IDENTIDAD

El primer contacto con la fotografía lo tuve a través de los recuerdos referidos a mi abuelo paterno, que era fotorreportero gráfico para diarios como Democracia y La Prensa⁷, al que no conocí personalmente porque falleció mucho antes de que yo naciera. Pero sí tuve acceso a las pruebas de su oficio, que dejó desperdigadas en cajas y armarios de las casas familiares. Fotos en blanco y negro (B/N) que mi abuela coloreaba con delicadeza. Es así que llego a la fotografía, de una manera hereditaria.

Mi relación con la imagen siempre estuvo presente en mi vida. Luego de asistir durante cinco años taller de dibujo y pintura de modo paralelo a mis estudios de licenciatura en artes visuales. Me encontré buscando algo que me aportara distensión en mis habituales actividades curriculares y extracurriculares. Necesitaba algo que me acercara a la diversión y placer del desconocimiento. Es entonces que concibo a la fotografía como un escape a mi formación académica.

No me consideraba en ese entonces como fotógrafa porque no sentía que estuviera tomando imágenes desde un lugar legitimado. Lo cual fue liberador, porque había lugar para el azar y el experimento, y no había presión respecto a los resultados. Pero al estar detrás de la cámara, era innegable que aparecieran rasgos propios de las herramientas de mi formación en artes visuales.

⁷ Democracia: 1945-55, 1958-62, 1965, 1973. La Prensa: 1869-actualidad

Mi primera cámara me aportó el contacto con la instantaneidad, experimentar la sensación de poder robarle al mundo un momento y perpetuarlo. Incluso más allá de mi existencia. Como ocurre con las fotos sacadas por mi abuelo, que me muestran que él *estuvo* ahí, que vio lo que capturo y que esa muestra sigue sobreviviéndolo.

Esa condición, la persistencia, sería uno de los ejes fundamentales para el presente trabajo.

I.III ANTECEDENTES DENTRO DEL PROPIO IMAGINARIO

Brevemente me referiré al camino recorrido en el campo de la fotografía, donde examinaré aspectos en los que reflexiono, y que reformulados y profundizados algunos de ellos se encuentran presentes en el actual estudio.

En las primeras fotos que tomo en un viaje a Chile en el año 2005, hubo una búsqueda inconsciente por enfatizar los elementos plásticos. El encuentro con las formas básicas compositivas, exponer las distintas calidades de los materiales fotografiados, emparentando las formas de abordar una fotografía a la construcción y la composición propias de una obra pictórica.

El resultado es una serie de paisajes urbanos donde no está presente la figura humana en la composición de manera explícita. (Imagen II). Sin embargo la utilización del espacio fuera de campo hace repensar el rol de las personas en torno a estos espacios. Implícitamente todas las edificaciones hablarán de las personas, porque ellas están detrás de su construcción, y cada edificación es levantada para cubrir sus necesidades. En estas fotografías aparecerían por primera vez constantes que abordo profundamente a lo largo de los ensayos sobre las demoliciones.

Tres años más tarde viajo a Bolivia. Entre las ciudades que formaron parte de mi trayecto esta Uyuni, reconocida por contar con el mayor salar del mundo. Pero lo que más me impactaría de aquel viaje no sería el atractivo natural, sino unas

pequeñas y precarias construcciones que alguna vez fueron viviendas de adobe y hoy se encontraban abandonadas, abiertas en todo sentido, con partes faltantes de techo y sin aberturas. Con tierra, pedazos de material y hasta desechos dentro, pero donde aún podía sentirse la presencia latente de quienes las habitaron. Encontraba una ambivalencia, un juego de opuestos entre la apertura anárquica generada por la destrucción natural e implacable del paso del tiempo y las formas que aún estaban medianamente definidas dentro de la construcción (Imagen III).

Continuando el recorrido por el pueblo llegué a una zona donde se descansan abandonados, los primeros trenes que funcionaron en ese país. Un tendido que conectaba desde el año 1899 a Uyuni con Antofagasta (Chile) construido a fin de trasladar la plata extraída de las minas, que fue sacado de circulación cuando ya no significó el negocio que fue en sus inicios. Esa era la razón por la que las casas del pueblo también estaban deshabitadas.

Lo que quedó de esos trenes era algo similar a lo que vi en las construcciones, solo su materialidad cambiaba, el adobe ahora era metal, lo industrial sufría las mismas inclemencias que lo orgánico. Ambos caían. (Imagen I)

Algunas de las imágenes formaron parte de una serie titulada *Intersecciones Inconexas*, que fue expuesta en la Galería Abierta Prilidiano Pueyrredón⁸.

En la serie el avance más importante es en torno al análisis espacial, ya que hay una intención en exponer la simultaneidad *interior-exterior* contenida en el mismo plano, dado que la intimidad de la esfera privada que representa el interior de la casa no tiene una delimitación respecto al espacio público del que forman parte los transeúntes.

En el camino del hacer pude ver que la imagen *era pasado* desde el instante que la “veíamos” tomando o no tomando la foto. Si elegía hacer el recorte era por la idea de perpetuidad que trascendía de ella y no por la intención de mostrar el presente.

⁸ *Intersecciones Inconexas*, inaugurada 19 de junio de 2008, Galería Abierta Prilidiano Pueyrredón, Av. Gral. Las Heras 1749.

Roland Barthes, alguien que hablaba de fotografía sin ser fotógrafo, hecho que caló hondo en mí que hacía fotos sin considerarme fotógrafa. Puso en palabras a través del *punctum* al enamoramiento del detalle, *un* detalle, que sin saber porque, hipnotiza al que mira una imagen fotográfica, él le puso nombre a una sensación que no tenía que ver con lo técnico sino con lo interno. Con la fibra que toca tu vida y hace que te reconozcas en ese fragmento de una imagen.

La definición que utiliza no da lugar a dudas sobre su efecto en el espectador:

Es él que sale de la escena como una flecha y viene directo a punzarme. En latín existe una palabra para designar está herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. Ese segundo elemento que viene a perturbar la aproximación al objeto, el *studium*⁹[...] lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me pinza) (Barthes, 2008, págs. 58-59).

Si bien aquellas series de trabajos significaron el comienzo de una búsqueda, aún no lo había sentido (al *punctum*).

El poder reconocerme dentro de la propia imagen. Sincera y dolorosamente.

Aunque el sentimiento llegara a ser complejo y confuso, incluso difícil de explicar, era imposible equivocarse.

Lo supe cuando llegó, un tiempo después. Cuando vi en las demoliciones una cuestión que me implicaba de manera personal, que podía sumirme en la tristeza pero a la vez representar la fuerza para enfrentarlas y hablar de ellas (y de mí).

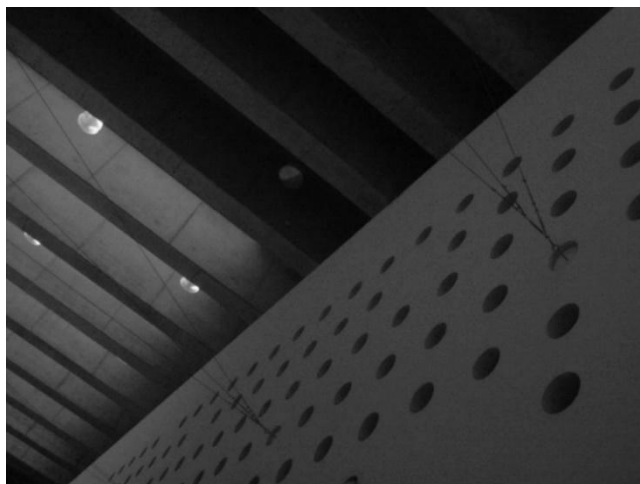
⁹ El *studium* es un elemento ligado al contexto cultural y social de la fotografía. Según palabras del propio Barthes entender el *studium* es “comprender las intenciones del fotógrafo” (Barthes, 2008, pág. 60)

Hablar de todas las historias personales que podía contenerse en esas casas. Las objetivas y las que imaginaba.



La torsión (2008)

Fotografía B/N digital, 20 x 30 cm



Composición de paralelas (2005)

Fotografía B/N digital, 20 x 30 cm



Casa abierta (2008)

Fotografía B/N digital, 20 x 30 cm

I.IV EL *PUNCTUM*

Finalizadas la serie *Intersecciones Inconexas* sentí esa extraña sensación dolorosa y cautivante en iguales dosis a la que es difícil ponerle palabras, el *punctum*.

Llegó en el momento que empecé a enfrentarme a las demoliciones. Al mirar esos derrumbes callejeros, las formas contenidas en los materiales. Yo veía *punctums*.

En las construcciones que observaba, las empresas encargadas de la demolición colocaban telas translucidas negras y otras veces altos portones de chapa. La razón podría ser por seguridad, pero en mí repercutía como una veda de protección ante la violencia de la explicitud que contenían, pero siempre encontraba alguno entreabierto dentro de la jornada de los obreros. Y entonces veía lo que se supone que nunca debes ver.

Extremo y doloroso. Estaba muy impactada, había algo tan violento en este hecho, que lograba que me sintiera pequeña dentro de ellas. Inmersa en esa fuerza centrífuga.

Yo veía *punctums*, muchos tenían que ver con mi vida. Porque entre tantas casas que caían he visto como antiguas casas que fueron parte de mi entorno desde mi infancia, como la hermosa e italiana *casa del naranjo* que adornaba con sus frutos caídos la vereda impar de la calle Nazca al 2600 desaparecía, para dar lugar a una torre aledaña a otra torre (que también supo ser una casa, pero que no recuerdo demasiado).

Todas aquellas demoliciones eran una forma de ver la cara de la muerte. Desviaba recorridos para no verlas, pero entonces aparecían otras, sentía que se multiplicaban. Se modificaba el entorno, por ende mi propia vida y no podía acostumbrarme. Decidí enfrentarme a aquella situación que me angustiaba, y al

mismo tiempo salvar a esas construcciones de la desaparición, si las documentaba, ya habría un registro de su existencia.

Entonces pensé a la fotografía como medio testigo probatorio de que el objeto *ha sido* real.

Joaquim Sala-Sanahuja en el prólogo a la edición castellana del libro *La cámara lucida* de Roland Barthes formula que:

La fotografía es más que una prueba: no muestra tan solo algo que *ha sido*, sino que también y ante todo demuestra que ha sido. En ella permanece de algún modo la intensidad del referente, de lo que fue y ya ha muerto. Vemos en ella detalles concretos, aparentemente secundarios, que ofrecen algo más que un complemento de información (en tanto que elementos de connotación): conmueven, abren la dimensión del recuerdo, provocan esa mezcla de placer y dolor, la nostalgia. La fotografía es la momificación del referente. El referente se encuentra ahí, pero en un tiempo que no le es propio (Sala-Sanahuja, 2008)

Con esa toma de decisión llegó también mi propia legitimación, había elegido a la fotografía para sostener mi propio discurso. Eso era entonces ser fotógrafa.

EL CLICK

Fotográficamente comencé a documentar con una cámara digital de bolsillo marca Sony de 3.1 megapíxeles las demoliciones en barrios aledaños o situados dentro de mi recorrido habitual, ese fue el inicio de un archivo, a esa cámara la reemplace por el mismo modelo con una resolución de 7.1 megapíxeles.

En el año 2008 aprendí lo necesario para manejar una cámara réflex analógica y aunque mi Zenit 12XP no tenía la mejor óptica ni cuerpo, me llevo a valorar el film y a las amplias posibilidades que este proporcionaba. Para alguien que venía del limitado mundo de una cámara de bolsillo, fue una fuente inagotable de recursos.

Luego en el año 2012 adquirí una cámara analógica de formato 120 milímetros con objetivo plástico marca Lomography, y fue a partir de ese momento que

definitivamente adopté la tecnología analógica. La tuve guardada en su caja sin siquiera probarla, pero decidí que esa sería la única cámara que llevaría a un viaje de dos meses por algunas ciudades de Europa.

La primera ciudad a la que llego fue París, que me recibió el mismo día que arribo con una demolición bastante extendida de una antigua usina eléctrica bordeando al río Sena, aprovechando que los obreros estaban en un momento de almuerzo, saqué dos tomas con ese primer rollo B/N Kodak TRI X 400 asas, una película profesional de alta sensibilidad con una clásica estructura de grano, que acentúa su nivel de dramatismo y profundidad, relacionada históricamente con el fotoperiodismo como aquellas fotos que hacía mi abuelo.

Ese momento fue impactante, era el primer día de un viaje en un continente que no conocía y encontraba lo que no buscaba, irónicamente en Francia hallaba mi *objet trouvé*¹⁰.

Lo casual funcionó como un signo de aprobación que me permitía seguir el trabajo iniciado en Buenos Aires y darle una continuidad a través de otras ciudades del mundo. A lo largo de aquel viaje, encontré y registré diversas construcciones en las distintas etapas del proceso a la demolición.

Como adelanté, la elección del dispositivo fotográfico por sobre otros sistemas de representación tiene su raíz en mi búsqueda de la instantaneidad; una urgencia que se apoya en la necesidad de captar con rapidez el proceso destructivo que es la demolición, que dependiendo de la dimensión de la construcción puede completarse al cabo de unos pocos días. En el caso de una vivienda unifamiliar o un local apenas cuatro o cinco jornadas alcanzaran para dejar al terreno baldío.

Es esa urgencia en torno a la destrucción inminente el motor que me lleva a construir rápidamente con una toma fotográfica. Siendo que la pintura es uno de los lenguajes que manejo, por los tiempos que requiere la técnica, jamás la he

¹⁰ “objeto encontrado” en francés. (*ready-made* en inglés) Término acuñado a partir del dadaísmo para referirse a un objeto no artístico que cumple una función artística a partir de la elección del artista.

podido considerar en vistas de representar algo que se está (literalmente) desmoronando ante mis propios ojos.

Más allá de eso, necesito algo que contundentemente sea una prueba del hecho que presencie como testigo. Una pintura puede sembrar dudas acerca del hecho, incluso acerca de mi presencia como espectadora de un suceso. “La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. [...] Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*” (Barthes, 2008, págs. 120-121)

Con solo un *click* la fotografía *autenticaba* la existencia de lo fotografiado y la mía.

LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO TEMPORAL

La fotografía es un documento que transmite información y nos sitúa en un tiempo y espacio determinado.

Temporalmente siempre navegará en las aguas del pasado, y esto tiene su fundamento en que al momento preciso de la toma ya forma parte de lo inmediatamente pasado, “lo que ha sido”.

Jean Baudrillard lo define del siguiente modo: “La instantaneidad de la fotografía no deber ser confundida con la simultaneidad del tiempo real” y retomando las palabras de Roland Barthes, no solo tenemos la prueba de lo fotografiado.

Lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (*operator* o *spectator*); ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado; ha estado absoluta, irremediamente presente, y sin embargo difería ya. (Ibid, p.121)

El tiempo, implacable, ha transcurrido y por esa razón la imagen fotográfica es “casi” la realidad.

Otra definición que encuentro apropiada es la de Jean-Claude Lemagny en el libro *Silencio de la fotografía* en el capítulo *El instante y la fotografía* intenta anclar el

momento *exacto*: “La fotografía es la única ocasión en la que el espacio y el tiempo, los dos inseparables, se separan”.¹¹ (Lemagny, 2013, pág. 120)

I.V LO VEDADO DEVELADO

Entre los muros gravita todo el peso de las sombras

Paul Éluard

Esto parece un trozo de Edén, que el pecado de nadie puede destruir del todo

Intercambio epistolar de Emily Dickinson a Austin Dickinson
25 de octubre 1851.

Las construcciones simbolizaban el haber alcanzado una meta imprescindible, el poder albergar a los seres humanos de la intemperie, ser cobijados por un techo, haber cubierto una necesidad básica. Superada esa instancia surgen otras cuestiones inherentes a la construcción de un espacio identitario.

Como afirma el autor de *La invención de lo cotidiano*, Michel de Certeau “El espacio es un lugar practicado. De esta forma, la calle geoméricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes”, de este mismo modo podemos sostener la importancia de la intervención personal en el territorio privado (De Certeau, 2000, pág. 129).

Algo que va más allá de la necesidad de subsistencia, el hombre se adueña de su espacio, integrando parte de su vida personal o mejor dicho integrando esa construcción a lo íntimo. “Un ser situado por un deseo, indisociable de una “dirección de la existencia” y plantado en el espacio de un paisaje. Desde este

¹¹ “La photographie est la seule occasion pour l'espace et le temps, ces deux inseparables, de se séparer” *Silence de la photographie*, Jean-Claude Lemagny. La traducción me pertenece:

punto de vista, "hay tantos espacios como experiencias espaciales distintas". La perspectiva está determinada por una "fenomenología" del existir en el mundo". Allí pasa su vida y por ende ese espacio funciona como un lugar donde se vive lo mismo que en todas las casas, pero de modo distinto, en los detalles, en los modos, en la elección de los objetos que nos acompañan.

Un lugar personal que se densifica material y afectivamente para convertirse en un territorio donde se estructura el microcosmos personal. Y es así como el espacio se convierte en un verdadero hábitat. Un rincón en el mundo que toma sentido a medida que se llena de vida aparentemente insignificante pero en realidad cargada de símbolos y rituales (Cid & Sala, 2012, págs. 37-38)

Al observar una ventana abierta entiendo un poco acerca de la vida del otro, su mundo personal, sus gustos, que solo son compartidos con sus íntimos. Todo lo que está vedado a los ojos de los demás me llega accidentalmente, por un instante fugaz cuando una puerta o una ventana se abren, y alcanzo a ver un fragmento de aquella vida.

Una demolición contiene en si misma el interior de lo privado, en mi rol de observador que esta por fuera, cuando veo esos espacios creados dentro de lo aleatorio, esas aberturas que la grúa inventa a su paso, ahí es donde encuentro nuevas ventanas y logro ingresar por medio de la foto, mostrando nuevos espacios accidentales, flotantes, suspendidos en la ambigüedad de la doble espacialidad donde puedo obtener en simultaneo la vista del interior y del exterior de la construcción.

En ciertas ocasiones en una pausa durante el proceso de demolición pude ingresar a las mismas. Encontré objetos perdidos, olvidados o dejados adrede (nunca lo sabré); pertenencias que formaron parte de la cotidianeidad de la familia, ropas, utensilios, electrodomésticos, que hablaban de la forma de vida de un otro. Las huellas de una existencia.

Hubo una primera casa que me llevo a tomar la decisión de registrarla y comenzar así un cuantitativo trabajo que continua hasta la fecha, y emparenta bajo el mismo tema a una inmensa cantidad de fotografías con estéticas diferentes y con

motivaciones diferentes también. Porque a lo largo de los años en este ensayo no solo me interese en mostrar el paso intermedio y ambiguo, ese momento suspendido, que deviene el más punzante por excelencia. También lo hice con los últimos días de una construcción íntegra pero vaciada de función y de habitantes. Mostré ese final implacable, consumado, a través de los *restos* (término mortuario por excelencia) de lo que alguna vez fue un hogar y el avance salvaje de la naturaleza sobre estos. También una demolición que hablaba de la historia de todos los argentinos cuando documenté a lo largo de varias semanas sucesivas la *desaparición* de los pabellones que albergaban a los militares en la ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)

En cada una de esas construcciones yo encontré algo, por más pequeño que fuera. Una prueba de vida diseminada por lo que alguna vez fue un espacio donde personas transcurrieron sus días y años, haciendo lo que todos hacen: desayunar, ver su programa favorito de televisión, volver del colegio, soñar, desear, amar y discutir generando así recuerdos en ese espacio.

Esos objetos eran las claves de la configuración de un espacio íntimo, podía saber algo de sus vidas. En los utensilios cotidianos emergía lo particular de cada morador. La impronta distintiva de la apropiación que ejercemos en cada uno de esos los actos triviales. Marc Augé cita a de Certeau, respecto a esta construcción personal del espacio:

habla de “astucias de las artes de hacer” que permiten a los individuos sometidos a las coacciones globales de la sociedad moderna, especialmente la sociedad urbana, desvirtuarlas, utilizarlas y, por una suerte de bricolage cotidiano, trazar en ellas su decoración y sus itinerarios particulares. (Auge, Los no lugares, 2008, pág. 44)

En la primera demolición encontré un juguete, un peluche Furby maltrecho. Tenía entonces una certeza: en esa casa hubo niños. Uno por lo menos. Que jugó allí, y a juzgar por el estado de ese muñeco jugó mucho. En ese terreno donde yo estaba parada y que ahora mismo parecía un campo de batalla.

Ese peluche cargado de historia e identidad, sin más explicaba la diferencia de un lugar y un *no lugar*. Era la huella concreta y tangible que definía lo que había sido un lugar, aun su condición de inminente desaparición.

Las personas son las encargadas de redefinir el espacio, cargarlo de historia. Sin las personas, esos objetos son huellas que prueban, al igual que la fotografía, que lo que hubo alguna vez *era* un lugar, y ahora como *no lugar* estaba en transición hacia la mismísima inexistencia.

I.VI LA CONSTRUCCIÓN SISTEMÁTICA DE UNA METODOLOGÍA

Explorar la temática en torno a la demolición me llevó a interiorizarme en variables que no dependían de mí y que debía tener en consideración, como la duración temporal del proceso destructivo, y aprehender de los tiempos ajenos que se superponen con el propio; ya que trabajo al unísono captando las imágenes de estas estructuras, mientras los obreros arrasan con la edificación (al mismo tiempo que me proporcionan las formas con las que yo construyo mi propio discurso).

El momento de la toma es el paso más importante del proceso de construcción de lo que será la obra, dado que serán siempre los últimos registros que queden. Mi trabajo no tiene amplio margen de error, porque raramente cuento con la posibilidad de hacer nueva sesión.

El proceso completo de demolición dependerá de la superficie de la construcción, pero en términos generales puede llevar de tres a cinco jornadas completas en el caso de una vivienda unifamiliar, en otros casos como la demolición de los Módulos de alojamiento de suboficiales en la ex ESMA, el proceso se prolongó durante más de un mes.

Mi metodología a la hora de abordar el registro fotográfico de una demolición depende del caso, si puedo conseguir permisos para realizarla como ha sido el

caso de la vivienda de Villa Urquiza (que dio lugar a la serie *Papeles Tapices*) y la casa de doble planta de Almagro (donde realice la serie *Los jueves*), donde me permitieron ingresar una jornada completa, en la que registré todo lo que estuvo a mi alcance.

Hubo numerosas situaciones donde no necesite permiso, debido a que los obreros estaban en un alto en la jornada de trabajo, o la demolición fue interrumpida por los días no laborables, sumada a débiles medidas de seguridad que me permitieron registrar la escena desde algún lado abierto del portón protector o abrirlo con facilidad e ingresar. Las demoliciones que registré en viajes por el exterior son ejemplo de ello, siempre fueron realizadas en un día único de registro, en el que no permanecí más de veinte minutos. La toma *La explosión* fue realizada en el momento de almuerzo de los obreros; la serie *El entierro de mi mejor amigo* fue realizada un día domingo.

El caso del registro de la ex ESMA fue el único caso donde pude hacer una documentación detallada a lo largo del avance de la demolición. La serie *La persistencia de los árboles* es el registro progresivo de las obras de desmantelamiento de los pabellones (prácticamente desde el inicio del proceso) hasta que son resumidos a bloques y hierros retorcidos.

Hay una misma metodología inicial en todas las series: van a conformar un gran archivo digitalizado, separado en carpetas de cada sesión y a su vez en subcarpetas de cada serie. Aguardan entonces la segunda etapa del proceso de trabajo, aquí es donde cada serie tiene su particular tratamiento técnico. Algunas no son modificadas (*La explosión*), otras sufren notorias intervenciones manuales (*Papeles Tapices*), otras modificaciones digitales sencillas como re encuadres o pasaje de color a B/N (*El momento suspendido*) y algunas fotografías se someten a modificaciones más complejas como montajes entre tomas de la misma serie pero diferente punto de vista (*Cigarrillo de cal*). Otras obras son producto de un trabajo deconstructivo de formas captadas en diferentes momentos y distintos lugares incluso, para luego pasar a ser cimientos de una nueva construcción producto de mi deseo (*Las ciudades imposibles*).

En todos los casos cuando me encuentro atravesando la segunda etapa de trabajo, todas aquellas edificaciones que le dieron razón de ser ya habrán desaparecido del plano físico. Sin embargo cada uno de esos fragmentos funcionará como una evocación de la construcción misma.

II

II.I BREVE HISTORIA EN TORNO A LA FOTOGRAFÍA COMO ARTE

La fotografía será a veces la acompañante, a menudo lo restante, pero siempre testimonio, hasta convertirse, por fin, en la obra misma

Dominique Baqué
La fotografía plástica

Es un hecho que la fotografía se constituye como una de las metas, alcanzadas por la modernidad, en lo que respecta a la representación de la realidad encaminada a conseguir representaciones visuales lo más parecidas posibles a sus referentes. “Liberando así al resto de las artes plásticas de su obsesión por la semejanza” (Bazin, 1990, pág. 26)

Tanto los usos sociales que se le asignaron desde su origen considerados “realistas” y “objetivos” (Bourdieu, 1994) como el automatismo de su génesis técnica, fueron las razones por las que se le infirió el poder de credibilidad. Sostenido en lo que nos representa un sistema capaz de producir una grabación, según afirma André Bazin, un fenómeno psicológico que satisface nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido (opcit, pág. 26)

Necesariamente la fotografía es una representación de un ser subjetivo que será mirada por otros seres subjetivos, quienes le impregnaran una lectura independientemente del sesgo del operador. A propósito de ello, Jean-Marie Schaeffer se refiere:

En su substancia icónica toda imagen fotográfica constituye un punto de vista específico sobre un campo fenomenal, no deja de ser menos cierto que la recepción de esta imagen trasciende el dato icónico según “vertientes” culturales e idiosincráticas que escapan a cualquier control por parte del emisor postulado: podemos neutralizar la espacialidad específica del punto de vista (Schaeffer, 1990, pág. 51)

La discusión teórica sobre la realidad y la fotografía que ha acompañado a la disciplina desde su origen es compleja. Pero podemos clarificar algunas cuestiones en torno a ella: que la imagen fotográfica está manifestando una situación espacio temporal instantánea determinada y tamizada por las operaciones del fotógrafo; pero ese acontecimiento alguna vez existente, concreto y objetivo (no así las intenciones del operador), una vez hecho soporte será sometido a una interpretación que sin duda es subjetiva.

Schaeffer lo resume en que la “objetividad” de la fotografía está ligada a la tesis de su existencia, su “subjetividad” a la interpretación (Ibid, pág 64)

La segunda mitad del siglo XX significará “una verdadera ruptura epistemológica en relación con la naturaleza, el estatuto y la función del medio fotográfico, mientras que la prensa deja de aparecer como el único soporte y la única finalidad posibles”. (Baqué, 2003, pág. 43)

Con la legitimación de la fotografía dentro del campo de las artes visuales, “se abre también la posibilidad —que desarrollará el posmodernismo— de la hibridación, de la mezcla y del mestizaje, la contaminación de los medios que constituye, sin lugar a dudas, una de las principales determinaciones del arte contemporáneo” sostiene Dominique Baqué.

Las experiencias fotográficas surgidas en el contexto de la vanguardia en la segunda década del siglo XX, difieren de las posteriores por carecer de la validación y reconocimiento que si tuvo la disciplina a partir de la segunda mitad del siglo. (Cotton, 2014, pág. 19)

Sin embargo encuentro importante repasar este punto de partida de la fotografía artística para luego adentrarme completamente en las producciones creadas dentro del marco de la legitimación teórica e institucional.

A través del uso del Fotograma¹², la técnica por la cual los objetos o texturas son directamente apoyados sobre la superficie fotosensible y expuestos a una fuente lumínica, representó una valiosa herramienta para artistas que vieron en ella la posibilidad de lograr composiciones fotográficas sin la necesidad de utilizar una cámara fotográfica.

El dadaísta Christian Schad utilizará la técnica para incorporar en sus imágenes los restos y objetos “sin valor” tomados directamente de la vida cotidiana, y elevarlos así a la categoría de obra de arte, operando dentro de los parámetros del *ready-made* de Marcel Duchamp.



Christian Schad

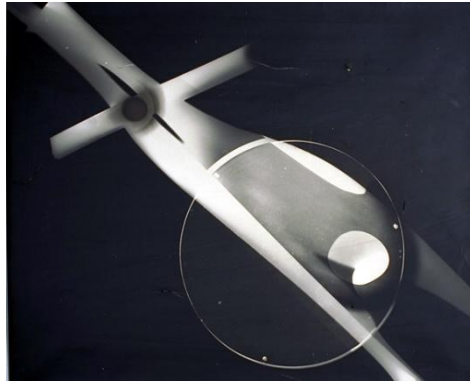
Schadografía n°13 (1919).

Impresión en gelatina de plata, 8,1 x 5,8 cm.

Las exploraciones de László Moholy-Nagy, pintor, teórico y docente de la Escuela de la Bauhaus, llegarían a incluir en sus composiciones desde cristales, velos y líquidos generalmente superpuestos con el fin de liberar la luz gracias a la *inmaterialidad* de los objetos; debido a que la luz es la causa que permite el nacimiento de la obra, pero también es el efecto producido por dicha obra. (Fundació Antoni Tàpies, 1997)

¹² Los primeros fotogramas que se tiene registro fueron obtenidos en 1834 por William Henry Fox Talbot (1800-1877), con el nombre de *Dibujos Fotogénicos* fueron dados a conocer recién en 25 de enero de 1839 por el físico Michael Faraday (1791-1867) durante una sesión de la Real Institución de Gran Bretaña. (Rocha Cendón, sf)

Las superposiciones que crea con materiales traslúcidos y transparentes tienen su origen en la técnica del fotomontaje, con sus transparencias, sus relaciones de formatos y de escalas, inversiones de positivos y negativos [...] Ciertamente, los fotogramas poseen su novedad y su calidad intrínseca, y las innovaciones que permiten no podrían obtenerse por otros medios. (Ibid)



László Moholy-Nagy

Fotograma (1924).

Impresión en gelatina de plata, 40 x 47,8 cm.

Man Ray fue otro de los artistas que divulgara la técnica bajo el nombre de Rayogramas, donde los objetos, aislados de su contexto son integrados bajo relaciones oníricas y del subconsciente. La Solarización (total o parcial inversión de los tonos de la imagen fotográfica) fue otra de las técnicas que utilizara en sus fotografías.

Es interesante remarcar que en estas búsquedas hay un interés en dejar de lado el dispositivo, conscientes de la carga que implicaba, en el afán de centrarse en todo lo que la técnica en si misma podía llegar a dar y ponerla al servicio de “crear una alucinación verdadera” (Bazin, 1990, p.30). Hay un acto revolucionario en ello.

Para ese momento la fotografía ya tenía cien años.

Por esos mismos años en Alemania surgía la corriente conocida como “Nueva Objetividad” cuyos principales exponentes fueron August Sander, Karl Blossfeldt y Albert Renger-Patzsch, con ellos surge la sensibilidad fenomenológica hacia la cosa en sí, explorando el potencial creativo de la fotografía de arquitectura,

cuidando de evitar generar efectos pictóricos, caracterizándose por el uso de un enfoque nítido y una iluminación funcional.



Albert Renger-Patzsch

Fábrica Ruhrchemie Oberhausen-Holten (1933-34).

Impresión en gelatina de plata, 16.5 x 22.5 cm.

Entre 1950 y 1960 se destaca la figura de Otto Steinert, uno de los fundadores del movimiento denominado “Fotografía Subjetiva” que propone la libertad creativa, renunciando incluso a toda reproducción de la realidad (Fundación ICO, 2000). Steinert además se dedica a la enseñanza de la disciplina en Sarrebruck y Essen. En la Escuela de Diseño Folkwang lleva a cabo la creación del departamento de fotografía, funda en el Museo Folkwang la colección de fotografía con importantes adquisiciones históricas, fomenta las exposiciones de ese acervo fotográfico desde un punto artístico. Los avances de Steinert encontraron apoyo en los historiadores del arte Franz Roh y J.A Schmoll gen. Eisenwerth quienes fueron pioneros en analizar a la fotografía dentro de un contexto del arte.

Pero serían los alemanes Bernd y Hilla Becher las figuras fundamentales para poder allanarle el camino a la fotografía para su recepción dentro de los círculos de arte contemporáneo en la década del 70. (Gronert, 2009)

El rigor documental de su obra se inscribe entre la obra de Walker Evans y sus fotografías frontales de los Estados Unidos de los años 30, los retratos arquetípicos *Hombres del Siglo XX* realizados por August Sander, las fichas

policiales de frente y perfil, así como las publicaciones ilustradas del siglo XIX que describían vegetales y animales (Neumann, 2011).

Ambos fotógrafos deciden tomar como tema las construcciones industriales en sus diferentes tipologías aplicadas a tanques de almacenamiento de agua, torres de refrigeración, hornos, caleras, silos de cereal y carbón, gasómetros, que formaban parte del paisaje local industrial de Siegen, Alemania, donde Bernd Becher había crecido.

En ese momento las estructuras fabriles de las industrias minero-siderúrgicas estaban cerradas y con riesgo de demolición producto la crisis que desato el ingreso del país a la Comunidad Económica Europea.

“La demolición de las instalaciones relacionadas con esas industrias fue una consecuencia lógica de esa situación, lo que, por otra parte, motivó a Bernd Becher a documentar en imágenes lo que no se podía conservar en la realidad.” (Zweite, 2005, pág. 11)

La dupla fotografía lo que Ronald Alley define como “arqueología industrial” (Alley, 1981), pero vaciando de función a los objetos y poniendo de manifiesto la forma.

Ellos mismos lo explican de este modo:

Estos objetos tienen en común que fueron contruidos sin tomar en cuenta las proporciones y sin una retícula ornamental. Su estética consiste en que fueron creados sin intención estética alguna. El atractivo que el tema tiene para nosotros se encuentra en que construcciones que en principio tienen la misma función aparecen en una gran variedad de formas. Con ayuda de la fotografía tratamos de ordenar y hacer comparables estas formas. (Lebenglik, 2004)

Uniendo ideas que en principio podrían verse contradictorias como el romanticismo por la ruina o lo que esta pronto a desaparecer y la clasificación ordenada y minuciosa heredada por la Nueva Objetividad. Su lenguaje visual no excluye una dimensión extremadamente poética y narrativa.

Técnicamente utilizaran un encuadre frontal, con cámara en altura y perpendicular, con nula participación del entorno gracias a las largas exposiciones que excluyen totalmente la posibilidad de aparición en cuadro de cualquier figura humana, una absoluta precisión gracias al trípode y al gran formato elegido, con amplia apertura de la profundidad de campo que permite observar con nitidez todos los detalles de las texturas de los diferentes materiales constructivos, con iluminación natural matutina, que bloquea cualquier tipo de sombra proyectada, logrando que el contraste se obtenga por la propia forma de los volúmenes contra el cielo desprovisto de nubes, que debido al riguroso uso de película B/N se percibe como un blanco pleno.

El montaje de las fotografías será un elemento fundamental en torno a su obra, porque ellos las clasifican formando un grupo de motivos emparentados por su tipología, acercándolos a una abstracción de la forma. Por ello Bernd Becher les da el nombre de *Esculturas Anónimas*.

El montaje es en grupos de seis a veinticuatro imágenes de idéntico formato (30 x 40 cm o 50 cm) puede ser visto como precursor del arte minimal y conceptual por el recurso de la repetición del módulo en tableaux (Gronert, 2009). Profundizando así una lectura conceptual grupal, yendo más allá y relativizando la fuerza expresiva de la contemplación de la obra clásica exhibida individualmente. Propone al espectador un esfuerzo comparativo entre imágenes equivalentes.

La obra del matrimonio empezara a contar con creciente estimación en el mundo del arte a partir de la década del 60. Aunque el gran reconocimiento de la crítica llegaría a través de las participaciones sucesivas en las ediciones Documenta¹³, que resultarían esenciales para la legitimación de la fotografía en Europa: la Documenta 5 (1972), donde el trabajo de los Becher fue expuesto en una sección titulada *Ideas* al lado de obras de John Baldessari, Daniel Buren, entre otros. En la siguiente edición de Documenta (1977) formarían parte de una sección

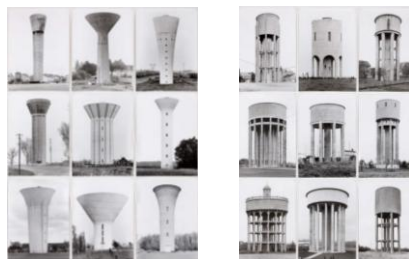
¹³ Exhibición de arte moderno y contemporáneo que se celebra cada cinco años en Kassel, Alemania.

especialmente dedicada a la fotografía. Volverían a participar en la 7ª edición (1982) y 11ª edición (2002).

Asimismo formarían parte en 1975 de la exhibición *Nuevas Topografías: Fotografías de paisajes alterados por el hombre*¹⁴ curada por William Jenkins, hoy considerada una de las exhibiciones más importantes e influenciales del siglo XX, representarían a Alemania en la Bienal de San Pablo de 1977, y serían objetos de retrospectivas en todo el mundo, siendo algunas de las más importantes la celebrada en el Centro Georges Pompidou en París (2005) y el Museo de Arte Moderno de Nueva York (2008).

Los aspectos novedosos introducidos en el campo de la fotografía los llevarían a ganar en el año 1990 el León de Oro a la Escultura en la edición XLIV de la Bienal de Venecia. Siendo este hecho algo seminal para el reconocimiento a una obra fotográfica y principalmente posibilitando múltiples lecturas de relación entre las distintas disciplinas de las artes visuales.

Potencialmente infinita, la obra de los Becher cuenta con más de veinte mil negativos de estas instalaciones fabriles, que “adquieren el estatuto de monumentos industriales”. Los Becher se veían a sí mismos gracias a la fotografía como conservadores de monumentos históricos y estiman que su obra ha servido, por su carácter de documento, a la preservación de la arquitectura de una época de la industrialización que se encontraba pronta a desaparecer.



Bernd & Hilla Becher

Tipología de torres de agua (1972).

Políptico. Impresión en gelatina de plata, 148 x 108 cm cada uno

¹⁴ *New Topographics: Photographs of a man-altered landscape*, Casa George Eastman, Rochester, Nueva York.

La obra de los Becher logró adaptar la fotografía vernácula con estrategias artísticas, infundiendo un arte fotográfico con conexiones visuales hacia la historia y la vida cotidiana. (Cotton, 2014)

La influencia de los postulados de la pareja se cristalizaría en mayor medida cuando en 1976, Bernd Becher tomara el cargo de profesor de fotografía de la Academia de Arte de Düsseldorf, lo que daría origen al nombre de “Escuela de Düsseldorf” para referirse al trabajo de la pareja, como de sus alumnos.

Al ver la nómina de fotógrafos que fueron sus discípulos podemos entender la historia de la fotografía en las últimas décadas del siglo XX en Europa: Cándida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Elger Esser, Petra Wunderlich, Andreas Gursky, Jörg Sasse y Thomas Struth, entre otros, aplicaron de distinto modo sus conceptos de trabajo.

Pudiendo encontrar rasgos que identifican un modelo de imagen distintivo, así como representativo de los modos de subjetividad característicos de las urbes globalizadas (González, 2009).

El modelo de imagen de la Escuela de Düsseldorf apela a la imagen pictórica tanto en la composición como en la lectura por parte del espectador:

El término de "cuadros fotográficos", o bien de "foto-cuadro", aparece a principios de los años ochenta, con Jean-Francois Chevrier quien designa de este modo una cierta forma fotográfica concebida en relación al modelo pictórico, sin que por ello intervenga el gesto mismo de pintar. Se supone que la forma-cuadro responde a los siguientes criterios: delimitación clara de un plano, frontalidad y constitución en clave de objeto autónomo. (Baqué, 2003, pág. 45)

Chevrier explica que “no se trata de elevar la imagen fotográfica al lugar y al rango del cuadro” sino de utilizarlo para reactivar una idea de fragmento, de lo abierto y de la contradicción (Chevrier, 2015, pág. 156).



Thomas Struth

Instituto de Arte de Chicago II (1990).

Impresión Cibachrome, 180 x 215 cm.

La foto-cuadro, concebida y producida para la pared, se ve reforzada por la elección por grandes formatos, donde el espectador al enfrentarse a la obra tiene la sensación de introducirse en ella. Al mismo tiempo que representa un retorno de las composiciones clásicas y una alusión de otros elementos tomados de la historia del arte moderno, así como de otras disciplinas como el cine.

Otra característica del modelo de imagen es uso sistemático del color, adoptando el procedimiento Cibachrome¹⁵ por su carácter frío y por la alta definición que da a la imagen. (Baqué, 2003, pág. 129), diferenciándose de la elección del B/N que mantuvieron los Becher a lo largo de toda su carrera.

Respecto a la elección de la temática, hay una iconografía compartida: los lugares y sujetos de las ciudades globales, los *no lugares* y los sujetos anónimos. Son artistas que han viajado retratando a su paso las diversas ciudades de un mundo globalizado.

¹⁵ C-Print. Tipo de impresión en poliéster.



Andreas Gursky

Paris, Montparnasse (1993).

Impresión Cibachrome, 206 x 406 cm.

Me parece interesante rescatar las palabras de los propios artistas donde dan cuenta de su visión acerca de las urbes:

La arquitectura es, además de la naturaleza, la cosa más grande que nos rodea. Nos movemos en torno de ella y nos movemos en ella. El hombre construye la arquitectura y el hombre la destruye. Por lo tanto, es natural fotografiar edificios destruidos. (Ruff, 2009)

Paradójicamente, con su ausencia, las personas estan más presentes en mis fotos, porque de este modo es posible observar con mayor claridad las expectativas que tienen los espacios respecto de las personas que los utilizan. (Hofer, 2009)

Las ciudades continúan siendo estimulantes conglomerados de información y de posibilidades. No obstante, la vida en ellas se ha vuelto cada vez más difícil. Las ciudades de todo el mundo han ignorado el inminente colapso de sus estructuras debido a la codicia, la brutalidad y la incompetencia de ciertos emprendedores de bienes raíces que, con alarmante frecuencia, destruyen importantes sitios históricos (...) La historia de una sociedad, su común inconsciencia, casi siempre se expresa en la dinámica de la arquitectura normal de todos los días. (...) Las similitudes estilísticas entre edificios modernos de sitios como el centro de Mongolia y Las Vegas, San Pablo y Palermo me afectaron y provocaron una reflexión sobre los mecanismos del

pensamiento colectivo, de la memoria y de su representación. (Struth, 2009, págs. 126-127)

Veremos que el trabajo sobre el objeto -las estructuras de los Becher- dará lugar a diversos trabajos sobre el espacio por parte de sus discípulos.

Desde sus inicios la arquitectura representó el texto para la fotografía¹⁶, la Escuela de Düsseldorf abandona esa posición, convirtiéndola en un pretexto para abordar las relaciones del individuo con los espacios, siendo esa una constante de la fotografía desde las décadas finales del siglo XX hasta la actualidad.

II.I.II MÁS ALLÁ DE LA ESCUELA DE DÜSSELDORF

A fines de la década del 60, mientras Bernd y Hilla Becher estaban trabajando con las tipologías arquitectónicas, el arte se encontraba explorando su faceta conceptual. Desplazando la obra de arte desde el terreno de la imagen hacia el de la información.

Será recurrente la apertura hacia campos extra artísticos como el de la filosofía, la lingüística, la matemática, las ciencias sociales, los medios de comunicación y la cultura popular. (Guasch A. M., 2000, págs. 177-178)

El arte conceptual como crítica a la sociedad de consumo y como reacción al discurso de lo moderno se servirá de diferentes métodos de trabajo. Según Anna María Guasch podemos clasificarlos entre: los derivados del *ready-made*, las intervenciones en espacios concretos a partir de imágenes, textos u objetos,

¹⁶ La arquitectura forma parte del inicio mismo de la fotografía, cuando en 1826 o 1827 Nicéphore Niépce captura un paisaje urbano desde la ventana del primer piso de su propiedad en Saint-Loup de Varennes. *Punto de vista desde la ventana de Gras*, fue la primera imagen conseguida de modo permanente.

El punto de partida de la fotografía de arquitectura como un género legitimado lo inicia la *Misión Heliográfica* (1851). Un pedido por parte la Comisión Nacional de Monumentos Históricos de Francia a los fotógrafos Henri Le Secq, Gustave Le Gray, Auguste Mestral, Hippolyte Bayard y Édouard Baldus, quienes deben inventariar fotográficamente los monumentos históricos a lo largo de todo el país. (de Mondenard, 1997)

aquellas en las que el trabajo/acción se presenta a través de notas, mapas, gráficos o fotografías, aquellas en las que el concepto es asumido a través del lenguaje. (Ibíd)

Tres métodos de análisis sustentaron las obras conceptuales: el estructuralista, por el que la ausencia del significante (objeto) se ve compensada por la presencia del significado (idea), que puede adquirir la forma de un documento –incluyendo la fotografía- que se presenta como evidencia del objeto ausente. El método sistémico se basó en el uso de sistemas y seriaciones. En tanto que el método filosófico entendió a las ideas y los materiales como formas de conocimiento epistemológico.

La fotografía significó una valiosa herramienta para sostener un discurso de una imagen “secundaria” ante la preponderancia del lenguaje. “La imagen que acompaña a veces al enunciado lingüístico o que lo sustituye, es una imagen deliberadamente pobre, “sin cualidades”, a la que estamos tentados de calificar como imagen plana y neutra” (Baqué, 2003, pág. 97)

De este modo, la fotografía interviene como un poderoso instrumento teórico y plástico susceptible de deconstruir las jerarquías preexistentes, y permite, de forma paralela, un severo y radical cuestionamiento de los conceptos de obra, autor y receptor. Está ampliamente relacionada con lo que Benjamín Buchloh ha denominado “estética de la administración”, que, a través de los sistemas concertados de clasificación, fichaje, señalización, archivo, etc., a menudo sostenidos por procedimientos de legitimación (pseudo-) jurídica, da vida a numerosas obras conceptuales (Ibíd. pág. 98)

Dentro de esas experiencias podemos nombrar la obra de Edward Ruscha, quien difunde industrialmente en formato de libro y a precio económico, sus series fotográficas realizadas entre 1963 y 1978, en oposición al tiraje reducido del “libro de artista”. (Guasch A. M., 2011, pág. 119).

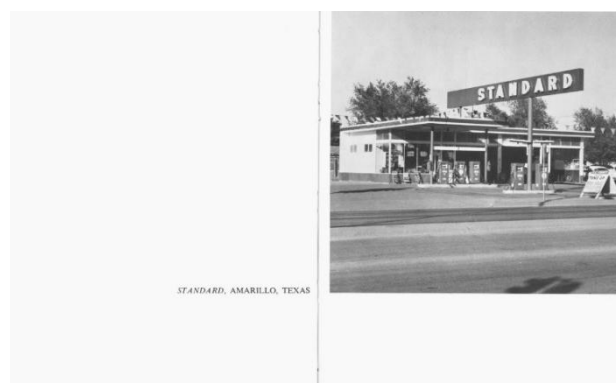
En el caso del libro *Veintiseis estaciones de gasolina*¹⁷ su contenido es exactamente lo que su título describe, son imágenes fotográficas de gasolineras

¹⁷ *Twentysix Gasoline Stations*, Editado por National Excelsior Press, Los Angeles, 1963.

que Ruscha registra a lo largo de un viaje por la ruta 66. Su método comienza eliminando las fotos que considera más interesantes, a las restantes las organiza sin privilegio en secuencias seriadas con proporciones y dimensiones diferentes (salvo las excepciones de las reproducidas a doble página) que ubica sistemáticamente del lado derecho de las páginas del libro, mientras que el pie de foto lo hace en el lado izquierdo. El libro de 48 páginas está impreso en offset negro sobre papel blanco, tuvo una primera edición de 400 ejemplares numerados, una segunda de 500 (1967) y una tercera de 3000 (1969).

Respecto de las imágenes el artista las considera como hechos naturales cuya estructura básica (gasolinera), apuntan a la formación de pautas idénticas, contingentes, que explicarían su interés en los diagramas y las pautas rígidas de la calle (Ibíd.)

Ed Ruscha se vale de un tipo de fotografía lacónica, al margen de las convenciones de la fotografía documental y artística, (según el mismo “no son artísticas, bajo ningún concepto sentido de la palabra”) y explota un tipo de circulación y distribución para las imágenes, que está por fuera de la obra de arte. (Ibid. pág. 121).



Ed Ruscha

Veintiséis estaciones de gasolina (1963).

Impresión offset, 17.9 x 14 x 0.5 cm.

En sus dieciséis libros (*Algunos apartamentos de Los Ángeles* y *Cada edificio en Sunset Strip*, son algunos de ellos) el orden serial manifiesta la exclusión de un

estilo. Todos se han construido a partir de una forma básica que se multiplica y han recibido el mismo tratamiento, lo único que cambia entre ellos es la temática. El método archivístico evidente en estas fotografías funciona a la manera de *ready-mades* que niegan el estatus del arte. (Ibíd. pág. 122)

Las experiencias fotográficas desprendidas tanto de la escuela de Düsseldorf como las del conceptualismo responden a un deseo y un rechazo estéticos. Para Dominique Baqué ese deseo responde también a una exigencia compositiva y plástica de la toma fotográfica y del rigor “un poco tieso y seco de la imagen”

Imágenes planas, neutras, despojadas de cualquier artificio. Fotografías de la constatación y del archivo, que sólo apuntan a la presencia muda de las cosas y a la opacidad de los seres. Algo así como la cualidad mate de la realidad [...] Torres de agua fríamente catalogadas, paisajes de los que se excluye cualquier lirismo de la naturaleza, cualquier poética urbana [...] no existe un *punctum* en torno al cual anudar el deseo, un imaginario posible. La imagen enmudece (Baqué, 2003, págs. 129-130).

La actividad fotográfica de la posmodernidad opera con la complicidad de los modos de la fotografía como arte, ya sea para subvertirlos o para superarlos, y lo hace para desplazar la noción del aura que propone Walter Benjamin (Crimp, 2005, pág. 43), ese “aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (Benjamin, Discursos ininterrumpidos I, 1989, pág. 20) que, según el autor, constituye el concepto de su autenticidad que se sustrae a la reproducción mecánica, la cual disminuye por la proliferación de las copias.

Según Douglas Crimp, el aura como lo utiliza Benjamin no es una categoría ontológica, sino una categoría histórica. “El marchitamiento del aura, la disociación de la obra del tejido de la tradición, es una consecuencia *inevitable* de la reproducción mecánica” (2005, pág. 39). Crimp sostiene que a partir de los años 70 hubo intentos por recuperar lo aurático, manifestado en el retorno de la pintura expresionista y la consagración de la fotografía como arte (incluyendo desde las propuestas ficcionales más manipuladas como las “transcripciones más realistas de lo real”).

Pero lo primero que hay que advertir es la gran diferencia en torno a la creación y distribución de las imágenes desde la época de la modernidad de Benjamin y nuestros días. A propósito de los medios, Thomas Ruff, uno de los representantes de la Escuela de Düsseldorf, quien en algunos de sus trabajos acude a imágenes reproducidas en periódicos, Internet y libros, donde el marco de la imagen lo generan los medios masivos de comunicación, declara: “Mi generación no ha crecido con la pintura, sino con otros medios, con revistas, televisión, con múltiples fuentes de representaciones fotográficas” (Guasch A. M., 2005, pág. 179).



Thomas Ruff

Jpeg w/01 (2006).

Impresión Cibachrome, 188 x 270 cm.

Es mediante una pluralidad de recursos utilizados a partir de la posmodernidad (como la difusión de la imagen fotográfica en formato de libros en Ed Ruscha, la apropiación de imágenes de Internet en Thomas Ruff), que la imagen fotográfica logra generar su propio contexto superador sobre la cuestión aurática, en donde quedan borradas las diferencias respecto al original y la copia; de mismo modo de las que puedan surgir acerca de lo real y lo artificial en virtud del uso de las técnicas de retoque y manipulación que pueden presentar los documentos fotográficos.

II.II EL RESCATE DEL DOCUMENTO

La imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo.

André Bazin

¿Qué es el cine?

Hemos visto a través de las diferentes experiencias fotográficas analizadas en el presente capítulo, que la fotografía goza de una autonomía muy joven lograda solo hace 50 años.

En ese hecho posiblemente radique una de las razones por la que *aún* se le exige una cualidad documental análoga de la realidad, a la escena observada a través del lente antes del *click* en el sentido más periodístico que pueda esconder la palabra.

Cuando en realidad siempre funcionará como un documento que nos hablará del contexto en el que fue creado. Sea un objeto, una pintura o una fotografía, es una producción resultante de un proceso creativo emprendido por un autor inmerso en un época (tiempo), en una sociedad (cultura) que es la suya; que expone lo que dice y lo sostiene mostrando características que pueden ser de lectura directa, como la información que proporcionan los materiales con los que ha sido realizada.

El soporte, que es también un formato, como el caso de la cámara Polaroid nos habla de una intencionalidad amateur porque es una máquina automática, plástica. Hoy en día, si se elige trabajar con cartucho Polaroid se está por fuera del rango de un material masivo, ya que la empresa ha dejado de fabricarlos en el año 2008. Tanto si es un material que se consigue en la ferretería más corriente

(como pintura sintética industrial utilizada en el arte pop) como si es un material underground todo ello nos aporta valiosa información.

El motivo o el tema, es la categoría de lectura que aflora más fácilmente ante la contemplación del espectador.

A su vez, en cada imagen podemos analizar desde las vestimentas, peinados, medios de transporte y cánones de belleza de ese momento. Detalles, como dice Roland Barthes que forman parte del saber etnológico. Podemos ir incluso más allá, y conocer aspectos singulares como el clima propio de una región, como las inundaciones en Nantes, captadas Gustave Loiseau en pintura y más tarde por Jacques-Henri Lartigue en fotografía.

Pero hay un tipo de lectura que genera un análisis más exhaustivo y eso ocurre cuando las capas de información que arroja la obra no son idénticas en comparación al referente.

Cuando luego de la Segunda Guerra Mundial, los artistas se alejan de la figuración y encuentran cobijo en la abstracción, en lo que no está dicho literalmente, tal es el caso de Jean Dubuffet, Franz Kline, Wols, Jean Fautrier, Robert Motherwell y Antoni Tàpies entre otros.

A pesar de los trazos informales, la ausencia del referente, el uso reducido del color, está hablando de los hechos que lo conmueven, de una sociedad que no elige no mostrar. Por ello en tanto lo que muestra, como en lo que no, la obra siempre será un testimonio.

Ahora si bien el grado de explicitud variara según la intencionalidad, nunca será algo que coloque a la obra por fuera de un análisis histórico. Porque, tomando las palabras vertidas por Rosa Olivares en *Documentos de un futuro imperfecto*, “es una recreación subjetiva de una situación concreta” (Olivares, Documentos: la memoria del futuro, 2008, pág. 10), y ello le aporta el aura documental, no en el sentido del reportaje periodístico.

Olivares sostiene que la fotografía tiene un papel esencial en el reconocimiento de la capacidad documental de todas las obras de arte, con la caída del paradigma del “instante decisivo”¹⁸, donde la toma adquiriría sentido en la captación casual, lo cierto es que algunas fotografías del género fotoperiodístico han sido puestas en duda¹⁹ acerca de su veracidad. Consiguiendo dar cuenta que “la fotografía solamente puede fotografiar algo que alguna vez existió, pero no es un certificado de verdad. Ese objeto, esa escena fotografiada pudo haber sido construida, manipulada, escenificada” (Ibíd. pág. 11), y aún con sus manipulaciones las obras siguen manteniendo algo de la realidad, siguen siendo documentos.

Por consiguiente la fotografía probó que todos los instantes pueden ser decisivos, y testimonio de ello han sido las prácticas fotográficas contemporáneas con el rescate de cualquier poética urbana, donde ya no se valen de la detención de una imagen basada en un fugaz instante significativo. Con fotografías de constatación y de archivo, que solo apuntan a la presencia de las cosas; donde a través de ellas sus autores dan cuenta que existe esa realidad y que el medio fotográfico puede dar testimonio de ella (Baqué, 2003, pág. 131).

Pero hay otro rasgo importante respecto de los usos del archivo, y será el salvaguardar la historia de la desaparición:

Al archivo se le pueden asociar dos principios rectores básicos: *lamnème* o *anámesis*, (la propia memoria, la memoria viva o espontánea) y la *hypomnema* (la acción de recordar). Son principios que se refieren a la fascinación por almacenar memoria (cosas salvadas a modo de recuerdos) y de salvar historia (cosas salvadas como información) en tanto que contraofensiva a la “pulsión de muerte”, una pulsión de agresión y de destrucción que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria. En la génesis de la obra de arte “en tanto que archivo” se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e

¹⁸ Concepto creado por el fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson en el que sostiene que hay un momento único e irrepetible, que no se reproducirá jamás. Es relativo a las creaciones fotoperiodísticas donde se captan los instantes “al vuelo”.

¹⁹ Algunas de las más famosas han sido: *Muerte de un miliciano* (1936) de Robert Capa y *El Beso* (1950) de Robert Doisneau.

irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable. Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado. (Guasch A. M., *Raco Revistas Catalanas con Acceso Abierto*, 2005, pág. 158)

Considero que la acción de llevar a cabo un registro que pueda salvaguardar para la posteridad a lo fotografiado es una necesidad que siempre está latente.

En ocasiones esta se manifiesta de manera más explícita, como en las estructuras que registran Bernd y Hilla Becher, y como el de mi propio trabajo, donde la fotografía cumple la función de resguardar a lo fotografiado de la desaparición inminente que sobreviene, de las acciones próximas que las reducirán a ruinas.

II.III EL INDIVIDUO COMO CONTEMPLADOR DE RUINAS

Las construcciones cuyas ruinas se elevan hacia el cielo resultan a veces doblemente hermosas los días claros, cuando la mirada se cruza, a través de sus ventanas o en sus partes más altas, con nubes que pasan. La destrucción reafirma, gracias al efímero espectáculo que abre en el cielo, la eternidad de aquellas ruinas.

Walter Benjamin
Dirección única

De una belleza intrínseca, la ruina ha sido un tema abordado desde la antigüedad en la literatura, el campo de la estética y la arquitectura, teniendo su apogeo durante el Romanticismo.

La ruina ha cobrado distintos significados a través del tiempo:

Nace como una categoría simbólica en el Renacimiento, ejerciendo una fuerte influencia gracias al redescubrimiento de las ruinas romanas junto a *De Arquitectura*, el tratado de escrito en el siglo I A.C por Marco Vitruvio, que sirvió para poder interpretar dichos restos encontrados, y en base a ello funcionaron como antecedente para los sistemas de construcción, diseño y decoración. No

olvidemos mencionar que la arquitectura nace como disciplina autónoma en ese mismo momento. León Battista Alberti, figura polifacética y clave de la época, también tiene como punto de partida el tratado de Vitruvio para su obra *Sobre la arquitectura*.

Por el simple hecho de no haber vivido en la época de apogeo de aquellas construcciones (y civilizaciones), esa lejanía temporal los habilitaba a una reinterpretación cargada de admiración. La ruina expresa un modelo comparativo con el cual medirse y ayuda a crear algo más magnífico aún. Los pintores del Quattrocento introducen ruinas clásicas en el fondo de sus obras para entablar un diálogo entre el presente y el pasado.



Sandro Botticelli

La adoración de los magos (1475).

Temple sobre tabla, 111 x 134 cm.

Daniel Canogar en el ensayo *El placer de la ruina* traza un análisis sobre ello:

La aparición de la ruina como motivo artístico coincidía con el asentamiento de la perspectiva cónica renacentista. La geometría rectilínea de la arquitectura clásica lo hacía un motivo especialmente adecuado para los ejes y fugas de este nuevo código de representación [...] Algo representado en el fondo de una pintura –una ruina clásica, por ejemplo- quedaba distante espacialmente, pero también temporalmente; el fondo pertenecía al pasado, mientras que el primer plano correspondía al presente. Estas capas permitieron acumular distintos momentos históricos sobre el plano pictórico, y así, el pintor renacentista podía ejercitar su nueva percepción de tiempo (Canogar, 2006, pág. 24).

La ruina representaba también una alegoría de la victoria del cristianismo por sobre el paganismo. Por ese motivo se solía ubicar al pesebre sobre las ruinas clásicas. Sin embargo en la representación de las mismas había un rescate y reivindicación que estuvo ausente durante las épocas anteriores (y más cercanas temporalmente al periodo clásico).

Durante el Cinquecento, el infierno será representado como una ruina, siendo la consecuencia de una vida de excesos y pecado. Visible en los paneles dedicados al infierno en las obras de El Bosco, como *La tentación de San Antonio* o *El Jardín de las Delicias* (1500-05), y en obras de Pieter Bruegel –el viejo- como *La loca Meg*.



El Bosco

La tentación de San Antonio (1500).

Óleo sobre tabla, 131.5 x 119 cm.



Pieter Bruegel

La loca Meg (1562).

Óleo sobre tabla 115 x 161 cm.

Otra obra del mismo periodo, *El Palacio del Té*, un palacio de recreo encomendado por el marqués de Mantua Federico II Gonzaga a Giulio Romano, es una legitimación a la antigüedad visible tanto en el exterior, con las reminiscencias dóricas de la arquitectura clásica como en el interior, gracias al fresco titulado *La caída de los gigantes*. En el fresco vemos a los titanes luchando por sobrevivir mientras se desploman las columnas sobre ellos y sobre quién que este parado ante obra de Romano. En esa habitación donde la arquitectura parece desmaterializarse, con *La caída de los gigantes* “nace la poética del derrumbe, una estética que simultáneamente produce angustia y placer” se percibe el miedo

ante la catástrofe pero también el desplome de los símbolos de poder. (Ibíd. pág. 26)



Giulio Romano

La caída de los gigantes (1532-34).

Fresco.

En el Barroco la evolución de la ruina devendrá en una vanitas arquitectónica, llegando a hacer de ella un género paisajístico en sí mismo, que tendría su continuidad y apogeo durante el Romanticismo.

Algunos de sus exponentes fueron Nicolás Poussin, Claude Lorrain, Giovanni Battista Tiepolo, Marco Ricci, Antonio Canaletto, Giovanni Paolo Pannini y Pietro Bellotti, quienes incluyeron en sus composiciones ruinas romanas.



Claude Lorrain

Vista de Campo Vaccino (1636).

Óleo sobre tela, 56 x 72 cm.



Nicolás Poussi

Paisaje con San Juan en Patmos (1640).

Óleo sobre tela, 102 x 133 cm.

La obra del italiano Giovanni Battista Piranesi posee un incalculable valor documental, ya que estudió los yacimientos y monumentos funerarios romanos a lo largo de diez años que luego documentó de modo exhaustivamente preciso en los doscientos cincuenta grabados reunidos en cuatro tomos que conforman *La Antigüedad romana* y los ciento treinta y cinco grabados que forman parte de las *Vistas de Roma* donde Piranesi incluyó soluciones reconstructivas, *trompes-l'œil* y planos salidos de su propia imaginación. La ruina y la antigüedad solo son formas que le otorgan una inmensa libertad de creación.

Aunque su obra más singular y sugestiva llegaría con las *Prisiones Imaginarias*. Dieciséis construcciones situadas en un mundo subterráneo que muestran una inspiración en las ruinas de la antigua Roma visible en pórticos, puentes y mausoleos, en grandes proporciones conforman fantásticos y terroríficos calabozos de perspectivas imposibles. “Un cosmos onírico irrealmente real, monstruosamente verosímil” (Argullol, 1983, pág. 33) que son el reflejo del paisaje interior del hombre moderno y torturado. Que han ejercido influencia en el siglo XIX y XX. Incluso siendo un antecedente al surrealismo, la arquitectura visionaria, la pintura metafísica y la obra de Maurits Escher, que según Rafael Argullol tiene un trazo y una concepción espacial similar al grabado de las *Prisiones* (Ibíd. pág. 37).



Giovanni Battista Piranesi

El bajorelieve del León, plancha V de la serie *Prisiones imaginarias* (1761).

Aguafuerte, 55.5 x 41 cm.

El pintor francés Hubert Robert fue otro de los artistas influenciados por la obra de Piranesi, de quien fue amigo durante los once años que vivió Roma. Durante ese tiempo, además de acercarse a la obra del italiano, también tuvo oportunidad de conocer las ruinas de Pompeya y Herculano en 1760, y trabajo en el estudio del pintor Giovanni Paolo Pannini, famoso por sus composiciones de arquitecturas clásicas, que incluían vistas imaginarias de las ruinas. (Palmer, 2011, pág. 190)

A su regreso a París, el artista pinta edificios emblemáticos de la ciudad francesa en ruinas: la destrucción de la Galería del Louvre, la Opera del Palacio Real en llamas. Impactante es encontrar dentro del Museo de Louvre sus pinturas mostrando al propio museo en completa destrucción, emergiendo entre los escombros el *Esclavo Moribundo* de Miguel Ángel Bounarotti, como si el arte, después de todo continuara incorruptible ante la catástrofe. Lo original en la propuesta de Robert es que las ruinas no son pasadas, sino que son futuras. La visión desalentadora y distópica que tiene el artista debe su origen a los profundos cambios que estaba atravesando Europa a mediados del siglo XVIII: el estado decrepito en el que estaba sumida la ciudad para ese momento era tal que Voltaire, quien soñaba con una nueva ciudad creía que solo podría ser construida si “Paris se quema” (Dubin, 2006), la Revolución Francesa, la caída del Antiguo Régimen, eran procesos que generaban incertidumbre. Al contemplar las obras de Robert el espectador puede sentirse un sobreviviente. (Canogar, 2006, pág. 26)



Hubert Robert

Vista imaginaria de la Galería de Louvre en ruinas (1796).

Óleo sobre tela, 115 x 145 cm.

Hacia finales del mismo siglo la ruina entra en su cénit gracias al Romanticismo. De origen alemán y luego extendido principalmente por Francia, Inglaterra y España. Los románticos encontraron en las ruinas de monasterios y castillos góticos su inspiración. Una nostalgia del hombre ilustrado que mira hacia un pasado más simple, no industrializado y que no teme en representarse pequeño ante la fuerza natural que lo absorbe, lo obnubila y lo atemoriza también. Es consciente de su pequeñez frente a tamaña inmensidad, y experimenta placer en ello.

El Romanticismo fue un movimiento rebelde, no solo por el rechazo a la máquina, también por el rechazo a las formas apolíneas que eran simbolizadas por el equilibrio y proporciones clásicas.

Entre los artistas que trabajaron en torno a la ruina estan William Turner, Carl Rottmann, Caspar Friedrich, Karl Schinkel, Johann Christian Klengel, Carl Blechen, Ernst Oehme y John Constable entre otros.

La Estética se independiza de la Filosofía durante este periodo, cuestionándose sobre el arte, sus atributos y las emociones que suscita.

Immanuel Kant y Edward Burke hicieron de lo sublime una estética, definiendo el sentimiento agri dulce de encontrar atracción en lo inconmensurable; el abismo que puede generar destrucción y atentar contra quien lo contempla, pero que no por ello se ve impedido de sentir placer estético. Kant en *La crítica del juicio* (1790) describe lo sublime en oposición a lo bello:

lo bello de la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación; lo sublime al contrario puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él es representada la ilimitación y pensada, sin embargo, una totalidad de la misma, de tal modo que parece tomarse lo bello como exposición de un concepto indeterminado del entendimiento, y lo sublime como un concepto semejante de la razón (...) esta (la naturaleza) despierta la idea de lo sublime, las más de las veces más bien en su caos y en su más salvaje e irregular desorden y destrucción (Ramírez Luque, 1988)

Respecto a la experiencia en torno a lo sublime pone en juego a la razón, la contemplación de esta experiencia pone a las facultades en peligro, provocando

excitación e inquietud, una mezcla de placer y displacer, un “placer negativo” que conjuga atracción y rechazo, admiración y respeto según el propio Kant (Oliveras, 2010, pág. 192).

Es a partir de lo indeterminado que la ruina adquiere un sentido sublime, las formas arquitectónicas no se presentan definidas, producto de los derrumbes sufridos a través de su historia. Lo inconmensurable surge en la unión entre los elementos arquitectónicos y la naturaleza que lo toma, conformando una unidad, como puede apreciarse en numerosas composiciones romanticistas.

La pasión causada por lo grande y lo sublime en la naturaleza, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente esta tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible. El asombro, como he dicho es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto (Burke, 2006)

Estas palabras vertidas por Edmund Burke a raíz de los efectos de lo sublime en el individuo, el cual se encuentra captado en su totalidad frente al objeto que llena en su totalidad sus pensamientos, es un rasgo visible en las obras de este periodo. Los artistas eligen representar a la ruina a través de dos constantes: donde el individuo esté ausente de la escena o bien sea retratado en pequeña dimensión respecto a la ruina, de la que se lo aprecia como un mero contemplador secundario ante el protagonismo indiscutible de esta.

Tanto *Ruinas de la abadía de Eldena* de Friedrich como *Transepto de la Abadía de Tintern* de Turner, reproducidas a continuación, cuentan con presencias humanas, prácticamente imperceptibles ante esa unidad indivisible conformada por la arquitectura y la naturaleza. La experiencia de lo “absolutamente grande” o lo poderoso de aquellos paisajes exceden toda medida de la memoria del cuerpo. (Cruz, 2006, pág. 3)



Caspar Friedrich

Ruinas de la abadía de Eldena (1824-25).

Óleo sobre tela. 35 x 49 cm.



Caspar Friedrich

Ruinas de la abadía de Eldena, [detalle] (1824-25)

Óleo sobre tela

Algunos de estos escenarios tomados del natural fueron realizados desde diferentes puntos de vista, siendo una prolongación (de lo exhibido a través de las obras) respecto de la contemplación del individuo sobre la ruina, volviendo sobre la misma locación años durante años, como el caso de las ruinas de la abadía de Eldena que Friedrich pintó en 1824-25, así como en 1830-35; en tanto que Turner hiciera lo mismo con el castillo de Dunstanburgh²⁰ entre 1797-98 y 1830, con la

²⁰ Disponibles para su visualización en la página web de la Tate Modern Gallery de Londres <http://www.tate.org.uk/art/search?limit=40&q=Dunstanburgh%20Castle%20turner&wv=list>

abadía de Malmesbury²¹ entre 1789-91 y 1829 y con la abadía de Tintern²² entre 1792 y 1828.

Ante la perfección creadora del hombre, representada por la arquitectura, que le genera admiración por saberse capaz de levantar bellas construcciones. El artista decide mostrarla semiderruida, aún reconocible, bella pero indefensa ante el implacable avance natural. Como ruina conforma una unidad con lo ingobernable natural. Una metáfora de la propia muerte.



William Turner

Castillo Dunstanburgh (1798-1800).

Gouache, grafito y acuarela, 35 x 48 cm.



William Turner

Transepto de la Abadía de Tintern.

Gouache, pluma, grafito y acuarela, 35 x 26 cm.

Por otra parte, hay interés creciente en conocer acerca de los orígenes de la vida, aparecen los volúmenes de *Principios de Geología* (1830-33) de Lyell y *El origen de las especies* (1859) de Darwin.

Los descubrimientos de los restos arqueológicos de las ciudades de Pompeya, Herculano y Estabia a mediados del siglo XVIII, al igual que la Acrópolis de Atenas y las Pirámides de Egipto se habían integrado a tours organizados con fines de estudio que eran muypreciados por parte de anticuarios, artistas y viajeros. Con la invención de la fotografía, esta comienza ser un instrumento más para registrar la ruina.

²¹ Ídem en <http://www.tate.org.uk/art/search?limit=100&q=Malmesbury%20turner&wv=list>

²² Ídem en <http://www.tate.org.uk/art/search?limit=100&q=Tintern%20turner&wv=list>



Joseph-Philibert Girault de Prangey

Atenas, Propileos (1842).

Daguerrotipo, 18.8 x 24 cm.



Petros Moraites

El Partenón "liberado" (1870).

Impresión en gelatina de plata, 37.3 x 50.5 cm.

Daniel Canogar sostiene que comienza una acostumbramiento en torno a las ruinas:

El deseo del europeo de ver las ruinas de lugares históricamente significativos generó una circulación y consumo de imágenes que económicamente ayudó a financiar las exploraciones arqueológicas. Pero la nueva accesibilidad visual a las ruinas provocó que el aura de la ruina comenzara a desaparecer. (Canogar, 2006, pág. 32)

La fotografía sería instrumento de gran importancia para dejar constancia de las reformas urbanísticas profundas que ciertas ciudades comenzaban a atravesar. Paris sería una de ellas, que en la segunda mitad del siglo XIX, bajo las órdenes de Georges Haussmann decide implementar un plan de expropiación de terrenos, dejando atrás las construcciones medievales del Antiguo Régimen; para dar lugar a un nuevo trazado los característicos boulevares que hoy día se conocen.

Charles Marville se encargaría de documentar fotográficamente la vieja Paris que se iba y la transición que comenzaba.



Charles Marville

Construcción de la Av. de la Opera (1877).

Sus fotografías, junto con los escritos de la época como *Paris demolido*, *Mosaico de ruinas*²³, dan cuenta de lo que representaba vivir rodeado de ruinas:

*Descubren, como un corte de un plano de arquitectura, el misterio de las distribuciones íntimas (...) es un espectáculo curioso el de estas casas abiertas con sus pisos suspendidos sobre el abismo, sus empapelados de color o con ramos de flores que marcan la forma de las habitaciones, sus escaleras que no conducen a ningún lugar, sus sótanos puestos al descubierto, sus escombros extraños y sus ruinas violentas (...) Diría que se trata de las arquitecturas inhabitables de Piranesi (Gautier, 1856, pág. 39)*²⁴

Walter Benjamin relaciona las ruinas parisinas con los inicios de la modernidad, en su *Libro de los pasajes* fue donde volcó fragmentos y manuscritos que compiló durante los últimos trece años de su vida.

De un artículo de 1882: “Había montañas en París; las había incluso en los Bulevares...Carecíamos de agua, de mercados, de luz (...) Carecíamos también de iglesias. Entre las más antiguas e incluso entre las más bellas, muchas servían de almacenes, o de cuarteles, o de oficinas. Las demás estaban cubiertas por toda una vegetación de casuchas ruinosas. Sin embargo, existían los ferrocarriles; todos los días ellos vertían en París torrentes de viajeros, que ni podían alojarse en nuestras casas ni

²³ Artículo escrito por Théophile Gautier para el periódico francés *Le Moniteur universel* del día 21 de enero de 1854. Reimpreso en 1855, y en 1883 como prefacio para la segunda y tercera edición del libro de Édouard Fournier titulado con el mismo nombre de *Paris demolido; Mosaico de ruinas*. En 1855 (fechado 1856) con el título de *Mosaico de ruinas* integraría el libro *Paris y los parisinos en el siglo XIX*, Editorial Morizot, Paris.

²⁴ La traducción me pertenece.

circular por nuestras calles tortuosas. (...) Él (Haussmann) demolió los barrios, que se podría decir: ciudades enteras. (Benjamin, 2005, pág. 153)

Benjamin, influenciado por la melancólica visión de París que tenía Baudelaire, toma su lugar de *flâneur*²⁵ y describe lo inevitable del progreso y la transformación social en manos de una burguesía ascendente que busca satisfacer sus deseos adquiriendo mercancías en los escaparates.

Susan Buck-Morss expone que los pasajes que dan título al libro fueron los primeros edificios de estilo internacional construidos por la clase capitalista -que podríamos considerar antecesoras de las grandes tiendas-. Galerías de hierro cubiertas de cristal y revestidas con mármol que lograron extenderse mundialmente en cada una de las ciudades consideradas modernas, ya sea Melbourne, París, Moscú o Buenos Aires. (Buck-Morss, 1995, pág. 58)

Donde estaban reunidos los anhelos de consumo de la sociedad burguesa, que iban desde la moda hasta la prostitución. Los pasajes venían a poner en evidencia la cosificación y el fetichismo de la mercancía.

“La infernal repetición de lo nuevo” (Ibíd. pág. 181) consecuencia de la adquisición constante de mercancías, genera una deshistorización del mundo, que también afecta a las edificaciones, hecho evidenciado inclusive con la decadencia de los propios pasajes. Es precisamente para volver a cargar el presente de historia que necesitamos, en Benjamin, del fósil (de la ruina) como testimonio de una época que fue, y de la cual sólo se nos permiten imágenes desgastadas e incompletas.

“Pero en la imagen del fósil, Benjamin también captura el proceso de decadencia natural que indica la supervivencia de la historia pasada dentro del presente, expresando con claridad palpable que el fetiche desechado se queda tan vacío de vida que sólo permanece su huella de la caparazón material” (Ibíd. pág. 182)

²⁵ Termino en francés que alude a la persona que recorre la ciudad y disfruta de su observación. Charles Baudelaire en su obra *El pintor de la vida moderna*, la emplea de este modo: “Para el perfecto flâneur, para el observador apasionado, es de una gran alegría tener domicilio en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa, y sin embargo sentirse en casa en todas partes, ver el mundo, estar en el centro del mundo y mantenerse escondido del mundo, estos son algunos de los pequeños placeres de estas mentes independientes, apasionadas, imparciales, que el lenguaje no puede definir”. (Baudelaire, 1863) nota: la traducción del pasaje es realizada por mí.

¿Qué es sino el caparazón material ya vacío de su historia y la de sus habitantes?

Una casa sin función, a la espera de su inminente destrucción es eso mismo; un fósil limpio de lo humano que alguna vez lo revistió. Pero aun dolorosamente fósil.

El momento el cual un edificio se convierte en ruina es subjetivo, pero generalmente ocurre cuando un edificio pierde su función (Jones, 2014, pág. 11). La casa entonces deviene en un fetiche desechado, otro objeto sometido por las reglas del mercado, no muy diferente de los que podían adquirirse en los escaparates que describía Walter Benjamin.

Sin embargo cuando ya no quede rastro alguno de la casa, la deshistorización estará consumada. El vestigio de aquella huella humana, de la supervivencia de esa historia pasada que nos representaba el fósil ya no es posible. Pasará apenas el tiempo para que nuestras memorias queden tan limpias como el terreno que contuvo a la casa alguna vez.

II.III.II EL INDIVIDUO COMO PRODUCTOR DE RUINAS

A partir del siglo XX, marcado por sus grandes guerras, las crisis económicas y la homogeneización como tendencia de estilo de vida, afloró un escenario propicio donde los artistas se arman de estrategias para pensar un contexto crítico donde el hombre es ahora un generador de ruinas y ya no un contemplador de ellas.

La cercanía temporal respecto a la ruina concibe, a partir de la posmodernidad, nuevos usos y formas de representación. Propiciando un cambio sustancial en torno a la elección del dispositivo: mientras que la pintura, el dibujo y el grabado habían sido los lenguajes que los artistas habían elegido para representar la ruina lejana, la actualidad naturalmente da paso a nuevos formatos que antes no existían como el video, se afianza la fotografía a través de la exploración de las posibilidades de la imagen fotográfica y del propio dispositivo, a la vez que

amparados en una amplitud de operaciones que responden a una práctica expandida, los artistas recurren a la hibridación de las categorías artísticas.

Es evidente el cambio de rol del hombre respecto a las ruinas, y por consiguiente cambia la conformación misma de la ruina, que deja de ser producto de un deterioro originado por el paso del tiempo. Ya no se la utilizará para evocar un tiempo pasado, sin embargo continúa siendo un objetivo la necesidad de resguardarlas del olvido, reconociéndolas como parte activa de la historia. Imprescindibles a fin de develar rasgos de la conformación de la identidad social de nuestro tiempo.

Es necesario establecer una sustancial diferencia entre las distintas categorías posibles de ruinas: la ruina natural producto del accionar del tiempo y el abandono sobre la construcción como analice en el anterior apartado, no es lo mismo que la ruina originada por el accionar del hombre. Dentro de esta categoría, diferencio a la ruina de guerra de la ruina consecuencia de una demolición. Marcar esta distinción es un hecho capital, porque una ruina siempre es una desfiguración de un lugar, pero una ruina de guerra no evocara una nostalgia espacial o temporal, ni reanima la presencia de una civilización antigua, sino que recordara los traumas del aniquilamiento que el hombre ha hecho sobre sí mismo.

LA RUINA COMO DOCUMENTO DE GUERRA

¿Qué fue de la que la semana pasada era una pequeña casa gris? se ha convertido en tramo de escaleras caracol a la intemperie entre las paredes de colores alegres, baños azulejados, interiores luminosos e íntimos como una pintura holandesa o un decorado; la escalera sube y sube, impávida, hacia la cumbre sin techo, donde se encuentra con el cielo. La casa se ha vuelto melodramática; la gente se detiene a mirar; aquí hay una escena doméstica de par en par para que todos puedan disfrutar. Mañana o esta noche, los observadores sienten que su propia vivienda puede ser como esta. Ayer por la noche la casa era atrayente; llamas saltando hacia el cielo; hoy día es sórdida y sombría.

Rose Macaulay
Esplendor de las ruinas

En su estudio titulado *Esplendor de las ruinas* escrito en 1953, Rose Macaulay traza un derrotero acerca del interés que despertaron las ruinas desde el Renacimiento pasando por su apogeo romántico, para finalmente hablar de las ruinas en el siglo XX.

Justamente en momentos que las imágenes que rotan en los medios de comunicación son las de Francia bombardeando el Estado Islámico²⁶, se reactualizan estas palabras de Macaulay, quien además vivió en persona las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, cuando su casa de Londres fue bombardeada una noche, perdiéndolo todo.

Caminamos a trompicones entre cimientos de piedra y restos de paredes de sótanos, entre los fantasmas de comerciantes y taberneros exiliados que allí proseguían con sus labores. Los revestimientos de las iglesias se abren descubriendo su vacío; pequeñas flores amarillas de diente de león adornan los altares destrozados. (Macaulay, 2013, pág. 16)

²⁶ El primer eslabón en la cadena de ofensivas y contraofensivas entre Francia y el Estado Islámico sería el atentado ocurrido el 7 de enero de 2015, adjudicado a las células terroristas de ISIS a la redacción del diario satírico Charlie Hebdo, donde fallecieron parte de sus colaboradores históricos. El primer bombardeo de Francia hacia el Estado Islámico fue perpetrado el 27 de septiembre de 2015. El 13 de noviembre del mismo año se suceden cinco atentados múltiples en París, que dejan un saldo de 130 civiles fallecidos. En respuesta, dos días después, Francia ataca Raqqa en Siria de modo masivo.

<http://www.elmundo.es/internacional/2015/11/15/5648f29546163ffa288b45bb.html>

Las ruinas de guerra son algunas de las nuevas ruinas con las que tendremos que convivir en este momento histórico. Su actualidad no las exime de la distancia emocional temporal que si habían tenido las antiguas ruinas al momento de su descubrimiento, lo cual facilitaba su representación. Ni Pompeya, Herculano o Babilonia generan conflictos morales como originan estas, excesivamente reales, excesivamente cercanas. Es contradictorio y difícil poder encontrar un detalle estético ante la huella del sufrimiento. Por ello Rosa Olivares dice que “Naturalmente cuando hablamos de ruina desde una perspectiva estética evitamos la presencia del hombre, el discurso estético empieza después de que los cadáveres hayan sido retirados” (Olivares, 2006, pág. 16)

Ejemplo de esto sería el encargo internacional por parte de la Fundación Rafik Hariri, que gracias al impulso de Dominique Eddé, quien invita a seis fotógrafos de distintas procedencias: Gabriele Basilico (italiano), Raymond Depardon (francés), Fouad Elkoury (francés de ascendencia libanesa), René Burri (suizo), Josef Koudelka (checo, nacionalizado francés) y Robert Frank (suizo-estadounidense), para documentar durante tres meses el estado en el que se encontraba la ciudad de Beirut en el año 1991, luego de finalizada la guerra civil libanesa que duro quince años²⁷. Ciento treinta de esas fotografías pasarían a integrar el libro *Beirut Centro*²⁸. El encargo fotográfico de Beirut se inscribiría en la misma línea de las grandes misiones fotográficas colectivas como la Misión Heliográfica de 1851.

Gabriele Basilico explica la intencionalidad del encargo:

No era para hacer un informe o para producir un inventario, sino para componer un "estado de las cosas", una experiencia directa del lugar asignado a una interpretación libre y personal, en un momento muy delicado e irrepetible de la historia de Beirut: el fin, en 1990, de una guerra agotadora comenzó hace quince años (13 de abril 1975), y la expectativa de una reconstrucción anunciada (Basilico, Archimagazine, 1994).

Fouad Elkury aporta otra información al respecto:

²⁷ La guerra civil comenzó en abril de 1975 y concluyó con la aprobación en marzo de 1991 de la ley de amnistía que efectivizaba el Acuerdo de Taif firmado en octubre del 1989.

²⁸ *Beyrouth Centre Ville*, Éditions du Cyprès, Paris. 1992. Introducción a cargo de Dominique Eddé.

La intención inconfesada del gobierno era demoler la mayoría de los edificios. Pocos años después, cuando se tornó evidente el plan para remodelar la ciudad y, por ende, derribar la mayor parte de las construcciones (según la compañía Solidere, a cargo de los trabajos de recuperación, solo fueron restauradas unas sesenta de ellas, que databan de la época del mandato francés), me dedique a continuar mi obra previa y documentar la destrucción de la ciudad hasta el final (Elkoury, 1991).

Lo interesante surgió más allá de la obvia devastación y la soledad en las que la ciudad estaba sumida, cada uno de ellos eligió desde donde posicionarse, y no solo me refiero a todos los elementos que son elecciones estéticas, sino también al componente moral que el artista afronta en estos casos en relación a una ruina y en torno al documento. No hubo directivas al respecto, según las propias palabras vertidas por el fotógrafo italiano: “Éramos libres de ir a donde quisiéramos dentro de un perímetro, que era el de la destrucción. En los bordes de este perímetro la destrucción era menos evidente, similar a las cicatrices que devenían en un tejido normal” (Basilico, 2005).

Basilico encuentra a través de las ruinas, en las fachadas rajadas y perforadas por los impactos, la posibilidad de reencontrarse con la estructura del centro de la ciudad: “La falta de vida o tráfico, y el silencio, hicieron posible que pusiera atención en el diseño de los edificios y sus superficies desgarradas por la guerra” (Basilico, Gabriele Basilico, 2001, pág. 78).



Gabriele Basilico

Calle Weygand, Beirut (1991).

Impresión en gelatina de plata, 100 x 120 cm.



Gabriele Basilico

Beirut (1991).

Impresión en gelatina de plata, 80 x 100 cm.

La atención gira hacia la ortogonalidad de los edificios, la cuadrícula de las ventanas, exhibidas sin profundidad ni relieve, que recuerdan a la Escuela de Dusseldorf. Su acercamiento pone énfasis en las formas que puede adquirir la ruina, pero buscando siempre disminuir el tenor dramático de fotografiar la ruina de la ruina, por lo que en Beirut aplicaría el mismo punto de vista que en las otras ciudades que había fotografiado con anterioridad, como Milán, París, Berlín o México.

Indagando en la identidad de la ciudad, compuesta de rasgos de permanencia histórica, pero también de consecuencias del mundo contemporáneo, como la destrucción y reconstrucción posbélica

Se aleja de la posición del testigo, se niega al inventario, no cede a la "tentación de dramatizar la representación de los lugares", en magnificar el carácter sublime de la ruina. A través del visor, el fotógrafo se convierte en arquitecto, urbanista y boceta un croquis de una ciudad a devenir, de acuerdo con su "interpretación libre y personal". Que se aleja del "esto ha sido" barthesiano, adopta una postura proyectiva y nos hace sus propuestas en imágenes, "que podrían ser" (Bertho, 2015)

El total de su producción en Beirut ascendería a más de quinientas tomas, tanto en color como en B/N. Los planos fotográficos fueron mayoritariamente frontales, y algunos tomados en altura.

Un amigo libanés me convenció de mirar desde un ángulo alto, y esto fue un punto decisivo para mi proyecto en Beirut. Desde ese particular punto, la ciudad me hacía pensar sobre la complejidad geológica que une a todas las ciudades mediterráneas en un gran diseño único. (Basilico, 2001, pág. 80)

Los edificios de Beirut que Basilico ha captado en su propia dignidad son nada menos que Partenones, Coliseos y Pompeyas contemporáneos, símbolos y ruinas de una historia diferente en la cual la esperanza, la religión, la corrupción y la política aparecen de manera más poderosa que los volcanes y terremotos. El tiempo moderno es el tiempo metropolitano, ya no se rige por el ritmo de la naturaleza, sino por la producción industrial y la comunicación (Bonami, 2001, pág. 13). Las ruinas ya no son percibidas como extensiones de la naturaleza ni se encuentran en parajes alejados como sucedía en el Romanticismo, donde los

artistas representaban las ruinas de Eldena en Greifswald o Dunstanburgh en Northumberland. Ahora el artista no necesita ir a las afueras para entrar en comunión con ellas, las ruinas forman parte del centro mismo de la ciudad.

Su trabajo no es sobre *el momento*, el concepto del instante decisivo relacionado a la fotografía periodística que la fotografía contemporánea deja por fuera, sino que pretende ser un rompecabezas de diferentes momentos para dar cuenta de una escena (Ibíd. pág. 14).

En cambio, las imágenes realizadas por Raymond Depardon y Fouard Elkoury si estan relacionadas con la tradición del fotoperiodismo. Depardon, como miembro del staff de la agencia Magnum²⁹, había viajado a Beirut mientras se encontraba en plena guerra en el año 1978, por lo cual no era un territorio desconocido para él. En algunos casos las fotografías de Depardon, son reflejos del instante; un instante en el que Robert Frank esta cámara en mano en un edificio al borde del derrumbe, un instante en el que, a bordo de un automóvil, vislumbra un cartel con la frase “La tierra es siena”. Para las tomas de tipo fotoperiodísticas elige utilizar B/N. En ambas fotos la ruina oficia como un fondo propicio para el despliegue de las situaciones.



Raymond Depardon
Estación de Policía. Robert Frank (1991).
Fotografía B/N, 33 x 41 cm.



Raymond Depardon
Libano, Beirut (1991).
Fotografía B/N, 33 x 41 cm.

²⁹ Agencia de fotografía fundada en 1947 por Henri Cartier Bresson, Robert Capa, George Rodger y David Seymour.

Pero en otros casos, Depardon decide hacer de la ruina la única protagonista, impregnando de ella la escena, como el caso de *San Elías*, que retoma uno de los temas preferidos del Romanticismo, como el de las iglesias en ruinas.



Raymond Depardon

Iglesia greco-católica San Elías (1991)

Fotografía color

Pero las diferencias son cuantiosas, la imagen no exhibe ningún rasgo propio de la naturaleza, la ruina ya no es consecuencia de su avance. Durante el conflicto, la iglesia había sufrido serios daños en el interior, pero sobre todo fuera, donde fue quemado y demolido la sacristía (Iglesia San Elías, 2009). Depardon elige mostrar la opresión del interior del edificio, su piso de escombros. La imagen se percibe plana, en un registro de tonos intermedios, los únicos elementos que consiguen romper con ello, son los focos lumínicos, pequeños en relación al encuadre, y el haz de luz que atraviesa en diagonal el espacio, que aporta dinamismo a una imagen muda.

Fouard Elkoury acentúa el caos y las consecuencias de la guerra, en algunos casos integrando al género humano dentro del paisaje de la ruina. Mayoritariamente decide hacer las tomas fotográficas en riguroso B/N, salvo unas pocas excepciones que realiza en color.

En gran parte de esta serie estaría realizada desde puntos de vista elevados, observando la ciudad a través de los ojos de un francotirador, como un gran

campo de batalla. Precisamente en la obra *El francotirador* utiliza el espacio abierto para encuadrar la ciudad. Esa ventana en el muro permite percibir la morfología de la ruina, lo fragmentario de los escombros cercanos, y los edificios ubicados en la vereda próxima, vacíos, como un gran escombros, Elkoury en la misma toma exhibe un espectro total de la ruina, que va de lo micro a lo macro, y lo exhibe desde un espacio privado hacia el espacio de la vía pública.



Fouad Elkoury

El Francotirador (1991).

Impresión en gelatina de plata, 30 x 40 cm.



Fouad Elkoury

Calle de Damasco (1991).

Impresión en gelatina de plata, 100 x 125 cm.

En *Calle de Damasco*, Elkoury divide la imagen con la calle asfaltada, plana, que resalta tanto con los edificios en ruinas del fondo de la escena, como con el grupo de escombros sin una forma definida que se ubican en el extremo inferior izquierdo. Lo único que viene a romper con el mosaico arquitectónico es la contrastante presencia humana, que se impone a la arquitectónica. Su rostro, en especial sus ojos reflejan el profundo dolor de quien debe convivir con un territorio devastado.

El análisis que René Burri emprendería en Beirut lo llevaría a abordar la ruina desde diversos ángulos de cámara, como el picado, el contrapicado; utilizando variados lentes como el gran angular y el teleobjetivo, que le aportan ángulos de visión mayor al de la visión humana. Siempre en color, gran parte de su producción en este encargo la realizaría tomada desde ventanas y puntos de vista altos (Fortini, 2014, pág. 17).

En *Vista desde el Edificio Azarieh*, el teleobjetivo aporta una visión distanciada que constata las ruinas de la ciudad, pero también el Mar Mediterráneo, y elementos como los vidrios y el metal de la ventana por la que mira el fotógrafo explicita el punto de vista subjetivo de la toma. La ventana consigue dividir a la imagen en tres rectángulos: el de la ciudad, el de los vidrios que funcionan de modo análogo a los edificios en ruinas, como si parecieran una proyección de ellos mismos, y el último plano, percibido parcialmente, es conformado únicamente por el cielo.



René Burri

Plaza de los Cañones (1991).

Fotografía color.



René Burri

Vista desde el Edificio Azarieh (1991).

Impresión C-print en papel, 34.5 x 50.3 cm.

La obra de Robert Frank realizada en Beirut es un caso muy particular, dado que él llegó al lugar comisionado para documentarlo, lo cual hizo, como todos los demás fotógrafos del grupo. Pero de modo paralelo tomaría fotografías instantáneas Polaroids, que luego de algunos años volvería a reconsiderar, explorando las posibilidades del assemblage y del collage, que se editarían en formato de libro con el título de *Come Again*³⁰, manteniendo la misma estética del cuaderno de bocetos original de Frank.

³⁰ *Come Again*, Editorial Steidl, Göttingen. 2006.

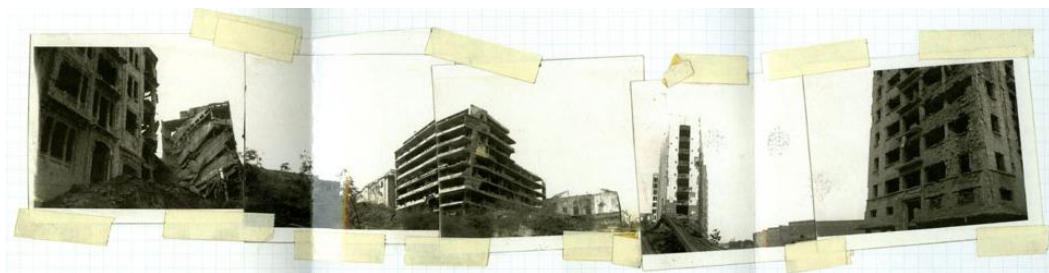


Robert Frank

Beirut (1991)

Impresión en gelatina de plata, 38.1 x 50.5 cm.

“No existe un momento decisivo. Hay que crearlo. Tengo que hacer lo necesario para que aparezca delante de mi objetivo” expresa el artista, y esa frase dice mucho respecto de su trabajo resultado de los collages de Polaroids, son creaciones compuestas de muchos instantes. Frank compone sus propios paisajes de ruinas a través de la técnica, lo cual permite una desacralización opuesta a la visión que los fotógrafos tienen sobre las ruinas de guerra y su estatus en el paisaje urbano (Fortini, 2014, pág. 18).



Robert Frank

Come Again (2006). 21.5 x 84 cm.

Impresión mate con barniz Polaroid.

Marcel Fortini formula en referencia al paisaje que:

El paisaje es un orden estético, una historia; Necesitamos de una distancia física e intelectual para poder apreciarlo. Así como es necesaria una relación de frontalidad entre el fotógrafo y la naturaleza para el nacimiento del paisaje como genero

fotográfico, relevando las tendencias y las interpretaciones estéticas diversas. Se convierte en humano porque hay un orden en todo el paisaje y en el espacio urbano (inclusive en las ruinas) producido por el hombre. (Fortini, 2014)³¹

Pero en el paisaje de la ruina en Robert Frank esta atenuado, dado que “reconstruye otra visión y propone una abertura sobre el fuera de campo simbólico de la ruina, lejos de la nostalgia pero signada por sus propios problemas”. Donde está presente la manipulación manual que el artista ejerce sobre el documento, la cual decide evidenciar a través del montaje; donde las uniones de las tomas son visibles y en algunos casos estan realizadas con cintas adhesivas y en otros, con adhesivo de contact0. Otra característica de estos trabajos es que las tomas que lo componen presentan diferencias de valores que Frank no se preocupa en ocultar. Estos rasgos en torno al montaje, que muestran los edificios discontinuos participan en la elaboración activa de otra realidad que el autor y el espectador perciben como un nuevo “todo” homogéneo, pero que también exhibe el equilibrio frágil de las ruinas mantenido por la fotografía, reforzado aquí por su evidente dimensión fragmentaria (Fortini, 2014, pág. 36)



Robert Frank

Come Again (2006).

Impresión mate con barniz Polaroid, 21.5 x 28 cm.

El fotógrafo checo Josef Koudelka desde el año 1986 tomaba fotos con cámaras de formato panorámico, cuando es elegido para integrar la misión de Beirut decide retratar la ruina y el paisaje a través de los efectos estéticos de la especificidad de este formato.

³¹ Todos los pasajes citados de la obra de Marcel Fortini *L' esthétisme des ruines dans la photographie de guerre: Beyrouth centre-ville, une commande exemplaire*; Editorial L'Harmattan, Paris, 2014; fueron traducciones realizadas por mí.

En sus composiciones hay un interés en las formas básicas, que lo acercan a la abstracción, como los cuadrados negros de *Calle Marad*, la sucesión de rectángulos de *Edificio Azarieh*, que funcionan como cuadros dentro de cuadros y los hierros retorcidos de *Libano, Beirut* que se asemejan a trazos gestuales sobre un lienzo, donde Koudelka aprovecha la línea horizontal de la pared para dividir la composición en dos mitades, y exalta los accidentes de la superficie plana, que se destacan en negro.



Josef Koudelka

Calle Maarad (1991).

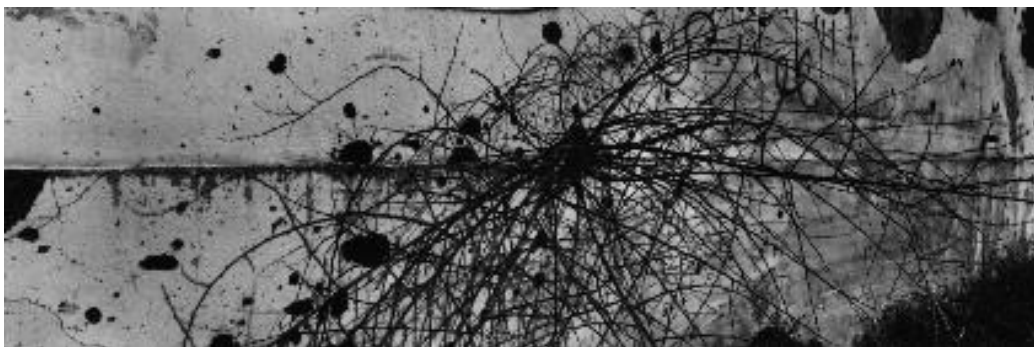
Impresión en gelatina de plata.



Josef Koudelka

Edificio Azarieh (1991).

Impresión en gelatina de plata.



Josef Koudelka

Libano, Beirut -de la serie *Caos*- (1991).

Impresión en gelatina de plata.

Como había adelantado al principio del apartado, el siglo XX es el siglo donde el hombre comprende que la ruina es originada por implicancias que no le son ajenas. El grupo de seis fotógrafos de Beirut convivió y exploró (con sus matices diferenciadores) durante tres meses la ruina de guerra, entregando un valioso aporte acerca de un momento histórico irrepetible, como era la culminación de un conflicto armado que duro quince años.

Es evidente que no todas las ruinas tienen las mismas características, ni los artistas adoptan las mismas posturas frente a ellas. La guerra civil libanesa ejemplifico como los individuos son participes en torno al origen de las ruinas, el grupo de fotógrafos de la misión de Beirut se limitó a retratarlas.³²

³² Con excepción de las obras que integran *Come Again*, que Robert Frank realizara quince años más tarde a partir de las fotografías tomadas en la misión de Beirut. Pero que vale aclarar cuentan con una distancia temporal que pudo haber logrado en Frank matizado el efecto de la ruina de la guerra.

LA RUINA COMO ANALOGÍA DE LOS PROCESOS URBANOS

Un día festivo cualquiera, hace meses, tomé en el Arco do Cego, delante de un cine cerrado, con la platea que se deshacía detrás de la reja de hierro, un autobús hacia mi infancia, y viajé por calles desconocidas bordeadas de edificios opacos, todos idénticos, en los que no reconocí una sola fachada [...] No di con la palmera ni con los muros de glicinas, el zumbido de las abejas no oscurecía el cielo, fincas de diez plantas habían engullido a las quintas [...] Descubrí, después de andar kilómetros alrededor de oficinas de cables eléctricos, una placa atornillada en la pared, al lado de un taller de modista, que anunciaba Calçada do Tojal, y no obstante, Iolanda, ya ni la cuesta existía, aplanada por excavadoras gigantescas: sólo balcones y balcones, estores y ventanas de aluminio y un señor de edad paseando a un perrito que alzaba la pata junto a los automóviles de la plaza. De modo que regresé al cine de Arco do Cego sintiéndome un hombre sin pasado, nacido cuarentón en un asiento de autobús, inventando para sí mismo la familia que nunca tuviera en una zona de la ciudad que jamás existió.

António Lobo Antunes
El orden natural de las cosas

Ante la ruina, surgen diferentes estrategias. Algunos artistas no se conforman con la mera documentación fotográfica y optan por intervenir directamente sobre estas, generando una reafirmación por parte del individuo en su condición de productor de ruinas. El artista comprende que la ruina es inherente a los tiempos actuales y lo asume tomándola como material creador. Es el caso de Gordon Matta-Clark, una de las figuras más importantes del arte contemporáneo.

Una vez finalizados sus estudios en arquitectura, es voluntario en la muestra *Earth Art*³³, donde tomaría contacto directo con artistas del movimiento Land Art como Hans Haacke, Günther Uecker, Jan Dibbets, Richard Long, Robert Smithson, Dennis Oppenheim y Walter de Maria. Un hecho que impactaría profundamente en él, llevándolo a interrogarse críticamente acerca de la arquitectura ortodoxa, tal como era concebida institucionalmente (Jenkins, 2011, págs. 48-49).

A principios de la década del 70 comenzaría a realizar sus experimentaciones dentro del entorno urbano, indagando acerca de la complicidad de la arquitectura en los modos de producción capitalista. Se interesaría cada vez más en las

³³ *Earth Art* fue inaugurada el día 11 de febrero al 16 de marzo de 1969. Museo de Arte Andrew Dickinson, Universidad de Cornell, Nueva York.

expresiones artísticas fuera de los espacios expositivos tradicionales como galerías o museos, y junto con otros artistas vive y trabaja de manera comunitaria en antiguos depósitos abandonados de manufactura textil y química, y edificios derruidos frente a la costa en el distrito del SoHo de Nueva York, que en ese momento era una zona económicamente accesible, debido a que era un distrito fabril que se hallaba en desuso tras el proceso general de relocalización urbana, aunque ya presentaba cambios en el entorno respecto de la niñez del artista, que mostraban signos del proceso de gentrificación que continuaría durante las décadas siguientes.

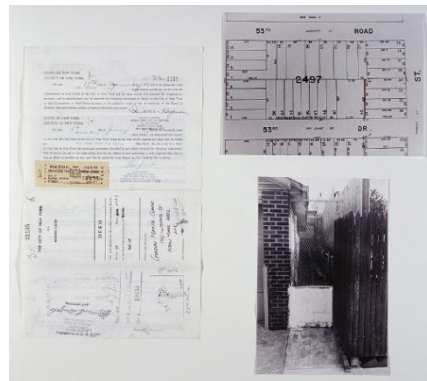
Gerardo del Cerro Santa María en su trabajo sobre el cambio que sufre el SoHo arroja pautas sobre el panorama en el que se gestaba la obra de Matta-Clark:

El destino más probable de estos lofts en desuso habría sido su demolición y la construcción, en su lugar, de nuevos edificios, sin embargo atraídos por espacio urbano disponible y barato donde poder trabajar y vivir, numerosos artistas locales ocuparon los lofts del SoHo y el área comenzó a adquirir una imagen bohemia y artística con resonancia mundial. Los lofts, con sus amplias superficies escasamente tabicadas y sus grandes ventanales, constituían un espacio de trabajo ideal para los artistas. Cuando los promotores inmobiliarios fijaron su atención en el SoHo se vieron forzados a negociar sus estrategias de inversión y desarrollo residencial en el contexto no sólo de la ocupación física de los viejos lofts, sino también de los movimientos de preservación de la herencia histórica una vez que «vivir en lofts» se convirtiese también en un atractivo, aunque por razones diferentes, para grupos de clase media con un gusto social inclinado a las artes y mucho mayor poder adquisitivo que los propios artistas. El reclamo cultural del área pronto se hizo rentable. (del Cerro Santa María, 2009, pág. 47)

Abierto a mostrar los procesos de cambio sufridos en su entorno y el espacio social, mantiene discusiones periódicas con otros artistas del SoHo (entre los que se encontraba Laurie Anderson, además de Richard Nonas, Jene Highstein, Richard Landry, Tina Girouard, Carol Goodden, Suzanne Harris y Bernard Kirschenbaun) acerca del carácter ambiguo del espacio, y lo transicional y lo transposicional en la práctica arquitectónica, y las implicancias que tienen los efectos de la gentrificación en el barrio en el que viven. Es dentro de ese contexto que se desarrollan como grupo llamado *Anarquitectura*, su nombre hace referencia

a la anarquía y la arquitectura: “La anarquitectura preserva el utopismo arquitectónico de los primeros reformadores sociales...pero en una forma de construcción abierta, un espacio social permeable más que un espacio cerrado, estéticamente elitista” (Vidler, 2011, pág. 54).

Fuera del grupo pero consecuente con las ideas formuladas, lleva a cabo la obra *Estados falsos*, donde adquiere en una subasta quince parcelas inaccesibles por el precio de 25 dólares cada una: son cuadrados de 30 cm de lado, aceras, desagües y una pequeña porción de un callejón en medio de dos viviendas. “Fascinado por la idea de espacio insostenible pero poseíble, Matta-Clark adquirió estas parcelas residuales para hablar acerca de la arbitrariedad de demarcación de la propiedad” (Spector, 2016). Gordon compone la obra de imágenes, planos y los títulos de propiedad de las parcelas, resignificando espacios urbanos desechados por el mercado.



Gordon Matta-Clark

Estados Falsos, Little Alley 2497, Lote 42 (1973).

Título de propiedad, collage fotográfico, mapa y fotografía. 52.4 x 56.7 x 3.5 cm.

Al adquirir estos espacios consigue convertirlos en territorios ambiguos de carácter público-privado. Debido a que su ubicación está integrada a la circulación constante de transeúntes, son compartidos con la comunidad (aun siendo de su propiedad). En clara diferencia a cualquier arquitectura concebida como un espacio protector; cerrado, contenedor y privado.

En sus obras siguientes continúa profundizando estos conceptos, pero serán cada vez más radicales y experimentales. Su periplo urbano en busca de locaciones para hacer sus obras lo llevaran a solicitar apoyo a autoridades municipales, enfrentando frecuentemente la indiferencia o la prohibición, lo que lo llevaría a realizar algunas de sus performances ilegalmente, mostrando el estado de deterioro de la ciudad y también, la ineficiencia de las autoridades (Cuevas, 2010, pág. 26).

Entre 1971 a 1974 viaja por Ecuador, Chile, Perú, Haití, México y Guatemala interesado por conocer lugares históricos y aspectos de la vida cotidiana local. Encuentra en esas ciudades constantes que se repiten: deterioro de zonas que en algún momento fueron el centro económico local, crecimiento desmesurado de las ciudades por encima de su infraestructura, lo que empuja a un proceso inmobiliario que implica no solo la desaparición de la memoria histórica, también de modos de vida. (Ibíd. pág. 28)

Interesado en las casas destinadas a la demolición inminente, sus obras *Partición*, *Pisos de Bronx*, *Oficina Barroca*, *Bingo* e *Intersección Cónica* son algunas de las intervenciones donde emplea la disección en base a cortes o extracciones que el mismo realiza, generando a partir de estas, nuevos espacios arquitectónicos.

A través del desmantelamiento de los elementos como puertas, ventanas y suelos, Matta- Clark opera la deconstrucción; cada una de esas operaciones son “gestos deconstructivos que invocan la dialéctica negativa del deshacer” (Kirshner, 2008).



Gordon Matta-Clark

Partición (1974).

Collage de impresiones en gelatina de plata, 24 x 36 x 2 cm.

En *Partición* atraviesa con un corte sutil a una casa de final certero de Nueva Jersey, y con esta acción amplía la visión e integra a la luz que ingresa a través del corte generando un espacio inmaterial, desnudándola y mostrándola inestable. Pero también haciéndonos reflexionar en todos los espacios que están contenidos en el espacio pero naturalizamos de tal manera que los invisibilizamos. Su trabajo profundamente intelectual, no deja de ser metafórico.

La acción de explicitar la estructura interna de cada construcción, siempre vedada a nuestra vista, somos capaces de vivir en una casa pero desconocemos por completo su esqueleto, sus vísceras, sus múltiples espacios internos, sus vacíos y sus llenos, sus falsos techos y sus contrapisos. El rescate de materiales y texturas propias de una casa como los ladrillos, tejado, empapelado, que consiguen ser percibidos como elementos plásticos.

Gerry Hovagimyan, amigo y asistente en varios de los proyectos de Matta-Clark, relata las percepciones en el interior de *Partición*.

Por fuera parecía una casa completamente normal [...] la gente llegaba, subía unos escalones hasta llegar a la puerta, entraba y todo parecía normal, tal vez un poco desordenado. Había alguna evidencia que ahí había vivido gente... cosas como un pedazo de jabón en el baño, pasta de dientes, algunas latas en los armarios de la cocina. Continuando, subías por las escaleras [...] y llegabas a un punto en el cual, de repente, el cuerpo de la escalera se inclinaba para el otro lado. Entonces, todo parecía cambiar. Y que las personas ya tienen una percepción de las cosas, de la solidez de la arquitectura, ¿no es lo mismo? [...] Todos esos detalles que eran indicios de las cosas que ocurren diariamente, como un montaje que, de cierta forma prepara la entrada para cuando se llega a la parte del medio de la casa y esta se abre por la mitad. Entraba un haz de luz; después pasabas por el corte de la escalera como se pasaba de un hall a otro, colocándose en otra área totalmente diferente. Algo desnivelado. La sensación era realmente incomoda. (Hovagimyan, 2010, pág. 54)

A propósito Richard Nonas aporta otro carácter a la obra, el escultórico:

Esa ranura de luz, ese espacio no exactamente vacío que transforma absolutamente la casa en un tipo diferente de objeto: una escultura (Jenkins, 2011).



Gordon Matta-Clark

Partición (1974).

Fotografía B/N, 50.8 x 40.6 cm.



Gordon Matta-Clark

Intersección Cónica (1975).

Impresión en gelatina de plata, 26.9 x 39.6 cm

En 1975 realiza *Intersección Cónica* en el marco de la invitación de Georges Boudaille, delegado general de la comisión internacional de la novena edición de la Bienal de París³⁴. Trabaja a partir de dos construcciones adyacentes típicas del siglo XVII que estaban próximas a la demolición en función de las renovaciones emprendidas durante los años 70 en el Plateau Beaubourg del barrio de Les Halles muy cerca de donde hoy se encuentra emplazado el Centro Georges Pompidou, las cuales corta de manera cónica generando múltiples perspectivas complejas, espacios de vacío que dan origen a volúmenes conformados por la luz que ingresa, a la vez que a través de estas incisiones el espectador obtiene una peculiar vista del barrio. Según el propio artista, esta fue su obra más exitosa y querida.

El trabajo es extendido a través de diferentes medios: impresiones Cibachrome, fotocollages, libro de artista y un film cortometraje en 16 mm.

Oficina Barroca es una acción realizada en Anvers en 1977, donde corta parte del piso, las paredes y el techo de un inmueble de cinco pisos, descrita por el mismo como “un paseo a través de un arabesco panorámico”.

³⁴ Exposición internacional de carácter bienal fundada en 1959 por André Malraux, entonces Ministro de Cultura francés.



Gordon Matta-Clark

Oficina Barroca (1977).

Documentación de *Oficina Barroca*.

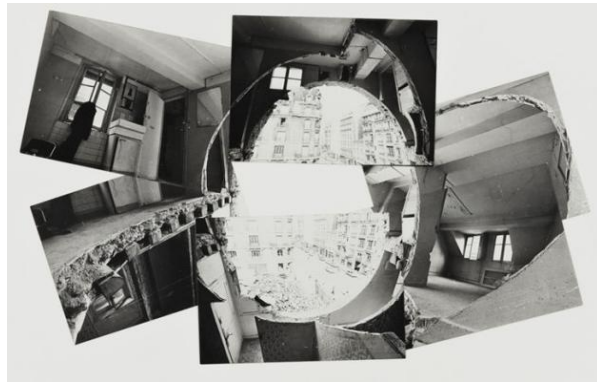
El cuerpo de trabajo de Gordon Matta-Clark puede ser reconstruido a través de los fragmentos de cortes y extracciones que realiza entre 1971 y 1978 y la documentación sobre estas intervenciones registradas en films, videos, fotografías, collages y dibujos. Sus collages deben verse como un anexo a sus intervenciones que muestra las múltiples perspectivas imposibles que adquiere una casa en proceso a demolición.



Gordon Matta-Clark

Partición 32 (1975).

Collage de impresiones en gelatina de plata,
101.6 x 76.2 cm.



Gordon Matta-Clark

Intersección Cónica (1975).

Collage de impresiones en gelatina de plata,
12.6 x 35.6 cm.

Sus obras son cruces constantes entre la arquitectura, la escultura, el teatro, la performance, la instalación, el video, la fotografía y el collage. Considero que toda su producción posee una coherencia espléndida y en definitiva es una larga discusión acerca de los espacios públicos y privados. Capaz de combinar en el mismo discurso las consecuencias de la gentrificación urbana y al mismo tiempo encontrar vida en estos lugares condenados a desaparecer, perpetuándolos a través del tiempo a través de la documentación de la acción.

A la vez que se ubica en la delgada línea entre la modernidad y la posmodernidad, Bruce Jenkins sostiene que está construida en las ruinas de las prácticas modernistas de las artes visuales y la arquitectura, y en su fuerza deconstructiva y figurativamente adelanta una era abierta, comprometida y de iniciativas artísticas no jerárquicas. (Jenkins, 2011, pág. 90)

Dan Graham al igual que Gordon Matta-Clark ha sido capaz de trabajar en múltiples campos como la performance, la fotografía, la escritura, el cine, el videoarte, la música, la instalación y la arquitectura, conjugando varios parámetros relacionados con el mundo real y con el ámbito del arte.

Si bien nunca aborda a lo largo de su producción sobre la ruina por su propia inquietud, alude a ella para realizar conjuntamente con la arquitecta y urbanista Marie-Paule Macdonald un museo de urbanismo en homenaje a la obra de Matta-Clark, *Proyecto para Museo Matta-Clark en París* tomando el concepto de ruina instantánea para representado en la maqueta de *Partición*

En 1983 fue programada la demolición de una iglesia en el 36 rue d'Ulm en París. Un grupo de artistas organizó una serie de exposiciones temporales en la iglesia y el patio, que forma parte del Instituto Curie y ha sido sustituido por edificios de investigación científica construidos en la década de 1980. Dan Graham, invitado a contribuir, escribió un texto sobre la obra arquitectónica y urbana de sitio específico de Gordon Matta-Clark, que murió en 1978. Un texto mecanografiado de Graham fue colocado en una silla en la iglesia. Graham invitó a Marie-Paule Macdonald para continuar el proyecto. Macdonald propuso un modelo a escala de *Partición* que plantear cuestiones de urbanismo y sitios específicos en relación a las preguntas formuladas por la exposición y la escritura de Graham sobre la obra de Matta-Clark. (Macdonald, s.f.)



Dan Graham, Marie-Paule Macdonald

Proyecto para Museo Matta-Clark (1983).

Maqueta, cartón. Seis elementos de 50.16 x 30.4 x 50.8 cm, 1 elemento de 50.16 x 30.4 x 71.9 cm.

Dan Graham siempre se mostró sensible ante la problemática surgida en torno al espacio público y privado, realizando maquetas (nunca construidas), ambientaciones e instalaciones arquitectónicas donde conjuga un espacio abierto que da lugar a una fluidez en el tejido de relaciones entre las personas. Posibilitando una apertura de puntos de vista ante las múltiples experiencias espaciales de estos. *Cine, Espacio Público/Dos audiencias, Alteración para una casa suburbana, Video proyección afuera home* y su larga lista de pabellones entre los que destacan *Dos Pabellones adyacentes, Tres cubos relacionados/Diseño interior para espacio de proyección de videos y Cilindro de espejos de doble cara dentro de un cubo y salón de video* dan prueba de ello.

Pero me interesa remarcar la obra *Casas para América*, un artículo de foto-ensayo que Dan Graham publica en la revista *Arts Magazine* de diciembre-enero 1966/67 y que retrata las viviendas sociales unifamiliares de los suburbios de Estados Unidos.



Dan Graham

Casas para América (1966-67)

Obra original formada por dos paneles con textos y fotografías en color y B/N, 102 x 77 cm cada uno.

Las fotografías están acompañadas de textos, listas y columnas de documentación en serie que representan la lógica consecutiva de los polígonos de dichas viviendas, poniendo en relación las imágenes entre sí, con los textos y también con otras ideas provenientes de diferentes disciplinas del arte, logrando una ruptura de los límites de la fotografía: el *campo expandido*, término que Rosalind Krauss acuñara en 1979 a propósito de la escultura “elástica”, capaz de expandir los bordes mismos de su materialidad, pudiendo incluir en esa categoría “casi cualquier cosa”.

Las casas de aspecto idéntico, son ubicadas de un modo que es evidente la comparación entre las mismas, mostrando las sutiles diferencias dentro de la serialización a la que están sometidas. El hecho que la obra se haya distribuido en una revista alude a la misma condición sirviéndose de recursos propios del reportaje gráfico, que le valen de apoyo a su cuestionamiento de la imagen fotográfica y su valor como “obra artística” de estricta circulación en ámbitos especializados. Consecuente con la utilización de ese recurso extra-artístico, Graham la define de esta manera: “sólo era un artículo en una revista; no se reivindicaba a sí mismo como un objeto artístico, este era su rasgo más distintivo” (Graham, 1998, pág. 207)

Para realizar esta obra Graham acude a su archivo y utiliza fotografías tomadas en un periodo de dos años, y logra superar la oposición de arte y el “no-arte” al poder utilizar a los medios de comunicación como herramienta para construir a la propia obra. No teme a la degradación que un medio grafico como la imprenta gráfica hace a la fotografía original.

El crítico Richard Cork explica el motivo de la ruptura en torno a los usos que conforman la obra: “Una de las razones por la que los artistas comenzaron a usar textos, fotografías, diagramas, mapas, transparencias, videocasetes sonoros y otros inventos despersonalizados, era porque esa documentación escapaba a la contaminación de la obra única, artesanal” (Cork, 2004, pág. 50). Este rasgo lo podemos extender a los medios de distribución de la obra, ejemplificado en el libro de Ed Ruscha *Veintiséis estaciones de gasolina* o de modo aún más explícito como un artículo de periódico en el caso de *Casas para América*.

Por otro lado, para el momento que el trabajo fue realizado los suburbios eran considerados indignos y transformadores de las ciudades. Estas construcciones eran una muestra de los modos de vida de parte de la comunidad que estaba por fuera de la buena arquitectura y podía acceder únicamente a estas viviendas prefabricadas.

Casas para América presenta la problemática en torno a los lugares que estan sometidos a la pérdida de la historia, al mismo tiempo que muestra lo que ocurre más allá de los centros históricos contenedores de sus características particulares. También dispara una reflexión alrededor de la configuración planificada de los lugares por parte de los especuladores o constructores “operativos” quienes vieron un negocio en crear viviendas para los obreros primero en California y luego replicando este modelo constructivo a otras regiones del país sin tener en cuenta las características regionales. Fácilmente fabricadas con materiales totalmente creados en líneas de producción masiva y ensambladas con uso de maquinarias.

Desde la fabricación hay una baja expectativa de que puedan ser integradas a la historia y pueda resistir el paso del tiempo:

No se edificaron para satisfacer necesidades o gustos individuales. El propietario es completamente tangencial a la terminación del producto. Su hogar no es realmente una propiedad en el sentido antiguo; no fue diseñado para “durar generaciones”; y fuera de su inmediato contexto “aquí y ahora” no sirve para nada, diseñado como esta para ser desmantelado. Los valores de la arquitectura y la artesanía son subvertidos por la dependencia de las técnicas de fabricación simplificadas y fácilmente repetible y los planos modulares estandarizados (Graham, 2002, pág. 189).

Generando inminentemente un futuro incierto para quienes habitan esas viviendas y para los vecindarios que las contienen.

La racionalización de la ciudad entraña su mitificación en los discursos estratégicos, cálculos fundados con base en la hipótesis o la necesidad de su destrucción por medio de una decisión final. En fin, la organización funcionalista, al privilegiar el progreso (el tiempo), hace olvidar su condición de posibilidad, el espacio mismo, que se vuelve lo impensado de una tecnología científica y política. Así funciona la Ciudad-concepto, lugar de transformaciones y de apropiaciones, objeto de intervenciones pero sujeto sin cesar enriquecido con nuevos atributos: es al mismo tiempo la maquinaria y el héroe de la modernidad. Hoy día, cualesquiera que hayan sido las transformaciones de este concepto, fuerza es reconocer que si, en el discurso, la ciudad sirve de señal totalizadora y casi mítica de las estrategias socioeconómicas y políticas, la vida urbana deja cada vez más de hacer reaparecer lo que el proyecto urbanístico excluía. El lenguaje del poder “se urbaniza” (De Certeau, 2000, pág. 107).

Si bien la obra de Dan Graham presenta cuestiones relacionadas al plano social, Hans Haacke decide exponer el tema de la especulación inmobiliaria de manera explícita en *Shapolsky et al. Sociedad inmobiliaria de Manhattan, un sistema social en tiempo real, 1 de Mayo de 1971* y *Sol Goldman y Alex DiLorenzo, Sociedad inmobiliaria de Manhattan, un sistema social en tiempo real, 1 de Mayo de 1971*.

A través de fotografías de las fachadas de los edificios, mapas y datos duros extraídos de los archivos públicos: títulos de propiedad, valores catastrales e impositivos, gráficos sobre las transacciones del grupo inmobiliario, Haacke pone en evidencia la gentrificación planificada de barrios urbanos por parte de los grupos especuladores inmobiliarios, lo que le vale la cancelación de su muestra por parte del director del Guggenheim, quien le ofrece en primera instancia la autocensura sobre su obra alegando que poco tenía que ver el arte cuando en verdad lo que había hecho era desenmascarar una red de poder que siempre se

sospechó involucraba a algún miembro de los benefactores de la institución museística. El curador de la muestra Edward Fry fue despedido y la comunidad artística salió en apoyo de Hans Haacke. (Grasskamp, Nesbit, & Bird, 2012, pág. 19)



Hans Haacke

Shapolsky Sociedad inmobiliaria de Manhattan, un sistema social en tiempo real, 1 de Mayo de 1971, (1971) [detalle]

142 Fotografías B/N acompañadas de 142 textos, un panel

El documento era desbordado por la sociología, toda la información que lo componía trazaba un paralelismo ente la sistematización visual y el sistema social. La presentación de las fotografías de las fachadas de las propiedades en cuestión, a las que ni el autor reconocía en su condición artística (Marchán Fiz, 2010, pág. 28)

Haacke reactiva sus propuestas desde la actualidad (o a la inversa, la actualidad sigue repitiendo y agravando cuestiones alrededor de la problemática del habitar y los negocios en torno a esta); con motivo de su exhibición *Castillos en el aire*³⁵ del año 2012 en el Museo Reina Sofía, Hans Haacke decide crear una obra especialmente.

En uno de los viajes que el artista realiza a Madrid para gestionar detalles de la muestra, vislumbra desde un taxi un paisaje abandonado en el Ensanche de Vallecas y la Gran Vía del Sureste, con estructuras de edificios y chalets bajos

³⁵ Exhibición *Castillos en el aire*, fue inaugurada el día 15 de febrero al 23 de julio de 2012. Museo Reina Sofía, Madrid.

cuya construcciones se vieron interrumpidas su tras el estallido del conflicto inmobiliario. “Al llegar me pregunté qué era aquello y me respondieron que había muchos sitios así en la periferia de Madrid, tierras prometidas, donde estaban previstos grandes planes urbanísticos que, tras el estallido de la burbuja inmobiliaria, se habían abandonado” dice al respecto Haacke (Haacke, 2012).

Todas las calles vacías tienen relación con el arte, desde nombres de artistas (Chillida, Antonio López) como estilos del siglo XX (Arte Pop, Arte Conceptual, Arte Minimal, Arte Figurativo). Iba a ser un barrio cultural, con estudios y edificios públicos dedicados al arte, pero se había transformado en un barrio fantasma.

La ciudad que albergaría a más de 28.000 viviendas, con sus correspondientes equipamientos, ocupando más de siete millones de metros cuadrados tenía que haberse finalizado en el año 2006. “El Ayuntamiento firmó con nosotros un plan especial, que debía desarrollarse entre 2008 y 2012, en el que se comprometía a dotar al barrio con distintos recursos de los que tan sólo una pequeña parte se construyeron” cuenta Rosa María Pérez Mateo, una vecina, que además preside la Asociación de Vecino del Ensanche de Vallecas.



Hans Haacke

Castillos en el aire (2012)

Vistas de la exhibición.

“Las administraciones han visto en los nuevos desarrollos la manera de recaudar dinero por la vía de la venta de suelo, para luego olvidarse de que las personas que viven en esos barrios” continúa la vecina, y ese es el punto que Haacke nunca

pierde de vista, las instituciones promotoras de estos proyectos inmobiliarios. La metáfora del título de la obra y la exhibición refiere a “estos edificios, simbólicos del futuro y la prosperidad, son ahora monumentos a la quiebra económica (Ibíd, 2012).

Hay una estructura de trabajo en torno a la documentación de las diferentes construcciones que forman parte del cuerpo del trabajo. Lo cual es visible en los ejemplos que cite de Hans Haake como también en *Casas para América* de Graham.

Es notorio el fichaje exhaustivo de los edificios que vienen a conformar el archivo de trabajo, donde cada obra individual continua la coherencia del conjunto, aunque pueden verse de modo separado. El cual es un aporte emblemático de Bernd y Hilla Becher.

La instalación *Castillos en el aire* se compone de una multiplicidad de medios: proyecciones de las imágenes que Haacke tomó del barrio, escrituras de terrenos inscriptos en el Registro de la Propiedad y fotografías de los edificios.

Para finalizar este apartado acerca de las estrategias artísticas que evidencian en rol del individuo como productor de ruinas, quisiera resaltar brevemente la obra de la artista británica Rachel Whiteread, quien mediante recursos relacionados a la escultura busca solidificar los espacios abiertos que habitan en las construcciones y que no percibimos. Utilizando la técnica de molde, rellena con cemento a estos espacios de aire tomando negativos de todo lo que contienen los ambientes de una construcción. Según ella misma describe: “momifica el aire de una habitación” (Whiteread, 2000).

Inicialmente emplea la técnica con objetos más pequeños como armarios o el espacio residual bajo la cama donde murió su padre. Luego de su primera exhibición individual decide trabajar con espacios mas grandes, lo que le lleva a presentar *Fantasma* tomando como molde el living de una casa victoriana situada en el 486 Archway Road, muy similar a la que había sido su casa de la infancia. La propiedad iba a ser demolida por ampliación de la carretera, por lo que *Fantasma*

funciona como un monumento a todas las personas que alguna vez ocuparon la habitación.

Casa también toma como punto de partida una vivienda de tipología victoriana abandonada que tenía orden de demolición en un barrio de clase trabajadora cuyas casas vecinas ya habían sucumbido, entablando un diálogo acerca de las planificaciones urbanas y cómo afectan la vida de sus habitantes.



Vista de la casa que utilizó Whiteread para la realización de Casa.

Whiteread decide emplazar la obra en el mismo lugar de la casa original, en 193 Grove Road, sin embargo ésta sería también demolida algunos meses más tarde por orden municipal, pese a intentos por frenar la demolición en el que defensores juntaron firmas³⁶ y hasta se encadenaron a las rejas próximas a la obra. Uno de ellos dijo "Estamos haciendo esto porque Casa representa no solo la destrucción de viviendas, sino de comunidades enteras en el este de Londres". Otro expresó que percibía a la obra como "una lápida a las casas que estaban aquí" (Thacker, 2015). Sin embargo, el 11 de enero de 1994, las topadoras arrasaron el trabajo de Whiteread. Existen fotografías y un video³⁷ que permiten dar cuenta del proceso desde su construcción hasta la desaparición de la obra.

La obra de Whiteread se centra en la oscilación entre el pasado y el presente, la esfera pública y la privada, los recuerdos, las huellas de los objetos en nuestra

³⁶ Se puede consultar la nómina de firmas en el sitio web del Parlamento británico: <http://www.parliament.uk/edm/1993-94/109>

³⁷ Filmado por John Kelly, Helen Silverlock y Rachel Whiteread, con producción de Artangel. Disponible para su reproducción en <https://vimeo.com/144731080>

vida cotidiana y la muerte. Consigue darle corporalidad a lo etéreo como los intersticios que habitan una habitación, dotando al aire de carácter gracias a materiales como el cemento y el yeso, y concibiéndolo escultóricamente, pero sin perder el simbolismo que tiene el espacio habitado original, haciendo evidente que la vida cotidiana, aunque sea privada y tenga matices personales, es algo que emparenta a todas las personas por igual.



Rachel Whiteread

Casa (1993)

Cemento

El cemento remite a la vez a los materiales que dan origen a la casa original (y a las casas en general), gracias a él Whiteread toma un negativo directo de un lugar que está próximo a desaparecer y el resultado formalmente ha sido comparado a mausoleos mortuorios. En el caso de *Fantasma* la obra sobrevive a la casa, a diferencia de *Casa* que ha sido víctima de la demolición solo quedando registros documentales en video y fotografías.

La obra de la artista rescata los espacios que van a desaparecer debido a la especulación inmobiliaria, pero el registro que ella hace escultóricamente tiene por objetivo poner en evidencia que con la pérdida de esos espacios también se pierde lo referente a los modos en los que se practicó ese espacio, como los antiguos moradores lo vivieron día a día cargándolo de historia. La obra es lo que da valor a esas prácticas cotidianas compartidas por todas las personas.

A lo largo del apartado reuní obras de Gordon Matta-Clark, Dan Graham, Hans Haacke y Rachel Whiteread que considero que abordan con diferentes discursos formales que tomo de manera referencial, un discurso acerca de la problemática de la ruina anticipada donde el individuo es quien agota de antemano la vida útil de una propiedad descontando su estado o valor patrimonial.

Las obras de Matta Clark *Intersección Cónica* o *Partición*, de mismo modo que Casa de Whiteread terminaron resumidas a escombros hace décadas.

Sin embargo aún hoy generan preguntas acerca de los modos de vida de nuestra sociedad contemporánea; cuestiones del campo sociológico que interfieren en la construcción de un espacio común histórico y que distinguen las formas de empleo que puede imponer un sistema jerarquizado de poder y las formas empleadas por la sociedad, en vías de plantear estrategias para su modificación. El éxito de estas operaciones ha evidenciado un claro desplazamiento que trasciende a la fotografía como imagen, y prueba que es formadora de espacios de discurso más allá de los estrictamente artísticos. Permitiendo la expansión del terreno en el que la fotografía se había movido hasta ese momento, en el caso de *Casas para America* y *Shapolsky et al., sociedad inmobiliaria de Manhattan*, surgidas entre el final de la década del 60 y comienzos del 70.

II.IV La pintura como velo de lo real fotográfico

A lo largo de las últimas tres décadas del siglo XX, los productores visuales dieron cuenta de las múltiples características que pueden radicarse en torno a la fotografía. El crítico y curador Sema D'Acosta vierte estas palabras a propósito de ello:

Es innegable que la fotografía comparece ante nosotros como una nueva categoría habilitada por su inespecificidad. Su condición intermedia entre la práctica artística y otras variantes compartidas generan debates de calado filosófico, sociológico y político que superan las consideraciones estéticas habituales (D'Acosta, 2010, pág. 18).

Precisamente en esa inespecificidad que la lleva a adquirir implicancias de otros campos de estudio por fuera del mundo de arte, también la llevan a incorporar otras prácticas artísticas. En todas las experiencias seleccionadas en el apartado anterior encontramos a la fotografía en términos de su interrelación con las formas híbridas de instalación y la performance.

De los tipos de hibridaciones posibles, la pintura es el que está presente en la fotografía de Gerhard Richter.

La fotografía siempre ha tenido un importante lugar en la obra del artista alemán; se ha servido de ella como modelo para su obra pictórica, llegando a afirmar que “usar fotografías era el único modo posible de continuar pintando” (Richter, pág. 121, 2004), ha puesto en duda los límites de la pintura al “desenfocar” los motivos de los cuadros; llegando a intervenir directamente fotografías convencionales, constituyendo el trabajo más íntimo y menos exhibido de Richter.

Las apreciaciones que lo llevan a comenzar a pintar fotografías son interesantes, según sus propias palabras:

La fotografía tiene casi nada de realidad; esta es casi un cien por ciento imagen. Y la pintura siempre tiene la realidad: se puede tocar la pintura; tiene presencia; siempre produce una imagen - no importa si es buena o mala. Y esa es toda la teoría. No es bueno. Una vez tomé algunas pequeñas fotografías y entonces las manché con pintura. Eso resolvió parcialmente el problema, y es realmente bueno - mejor que cualquier cosa que podría decir sobre el tema. (Richter, 1991)

Lo que Richter considera que le imprime *realidad*, en realidad opera en el sentido opuesto, como una “corrosión de lo real” (Cruz Sánchez & Hernández Navarro, 2004, pág. 116). Jean Baudrillard sostiene que la intensidad de la imagen se mide por su negación de lo real, hacer de un objeto una imagen es eliminar todas sus dimensiones una a una, incluyendo el sentido (Baudrillard, pág. 116, 2004),

En Richter la relación que establece la pintura con lo hiperreal de la imagen fotográfica es de “absoluta sumisión y pasividad” y “se anula detrás de lo fotográfico” según Pedro Cruz Sánchez y Miguel Hernández Navarro, los autores del libro *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*.

Hay otro rasgo particular en la intervención de las fotografías, y es el de la dilatación. Lo singular de la fotografía respecto a otros medios es la instantaneidad de su proceso, al intervenirlas, ese proceso se alarga.

La técnica que emplea el artista es sencilla: con la ayuda de una espátula, en algunos casos Richter arrastra la fotografía por la pintura aún húmeda y luego la levanta con cuidado, de manera que en las capas de óleo se forman dibujos y curvas de diferente densidad y textura.; en otras ocasiones coloca la foto al borde de la espátula y extiende la pintura sobre ésta, o salpica gotas de pintura, o la sumerge en laca diluida (El Imparcial, 2009).



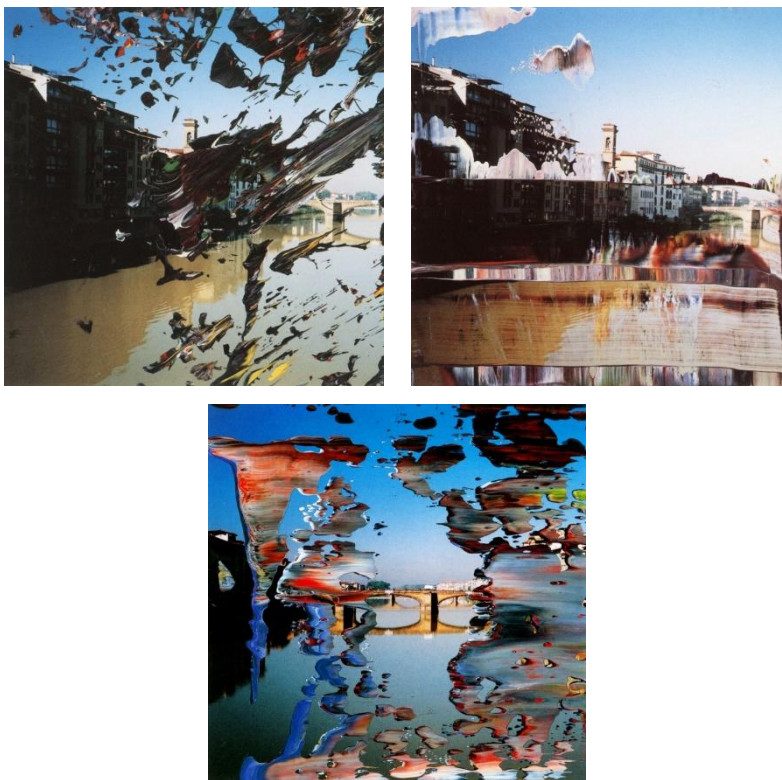
Gerhard Richter

Autorretrato, tres veces (22 de enero de 1990) (1990).

Óleo sobre impresión en gelatina de plata, 49.6 x 59.5 cm

El curador Markus Heinzelman explica que el artista realiza estas piezas con el óleo que le sobraba de sus grandes lienzos. No hay un patrón particular en las intervenciones que realiza, si bien por el uso del color nunca es sutil, en algunas obras la intervención es pequeña en proporción al tamaño de la imagen, y en otros casos, la intervención representa prácticamente el total de la superficie.

Las imágenes fotográficas utilizadas en general son de pequeño formato y fueron tomadas durante sus viajes, paseos o en su propia casa, las instantáneas que no encuentran un hueco en su álbum personal por su falta de concreción, desenfoque o por ser duplicados, son posteriormente pintadas (Fundación Telefónica, 2009).



Gerhard Richter

Firenze [12, VI/XII y 6/7] (2000).

Pintura al óleo sobre fotografía. 12 x 12 cm.

En el catálogo a propósito de la exposición *Gerhard Richter: Fotografías pintadas*³⁸ la ensayista Siri Hustvedt escribe:

La dinámica entre foto y pintura se torna una dinámica de revelación y ocultación, de visión y ceguera, de juego de una dimensión contra la otra, de creación de ambigüedades entre ellas. ¿Dónde termina la pintura y empiezan esas hojas y ramas? Los colores de los cielos, las hierbas, los edificios, la ropa, fotografiados se mezclan o contrastan con la pintura, que abre, cierra o envuelve mi visión cuando contemplo la imagen que ha recibido una nueva y asombrosa profundidad gracias a las pinceladas interventoras (Gerhard Richter, entre la pintura y la fotografía, 2009)

La ambigüedad intencionada con la que operan las intervenciones apunta a un primado de la imagen por encima de su origen técnico y por ende de su adscripción de un género concreto, y este recurso abre un amplio panorama en el

³⁸ La exhibición *Gehard Richter: Fotografías pintadas* fue inaugurada el día 3 de junio de 2009 y concluyó el 30 de agosto, en el marco de PHotoEspaña del mismo año. Fundación Telefónica, Madrid.

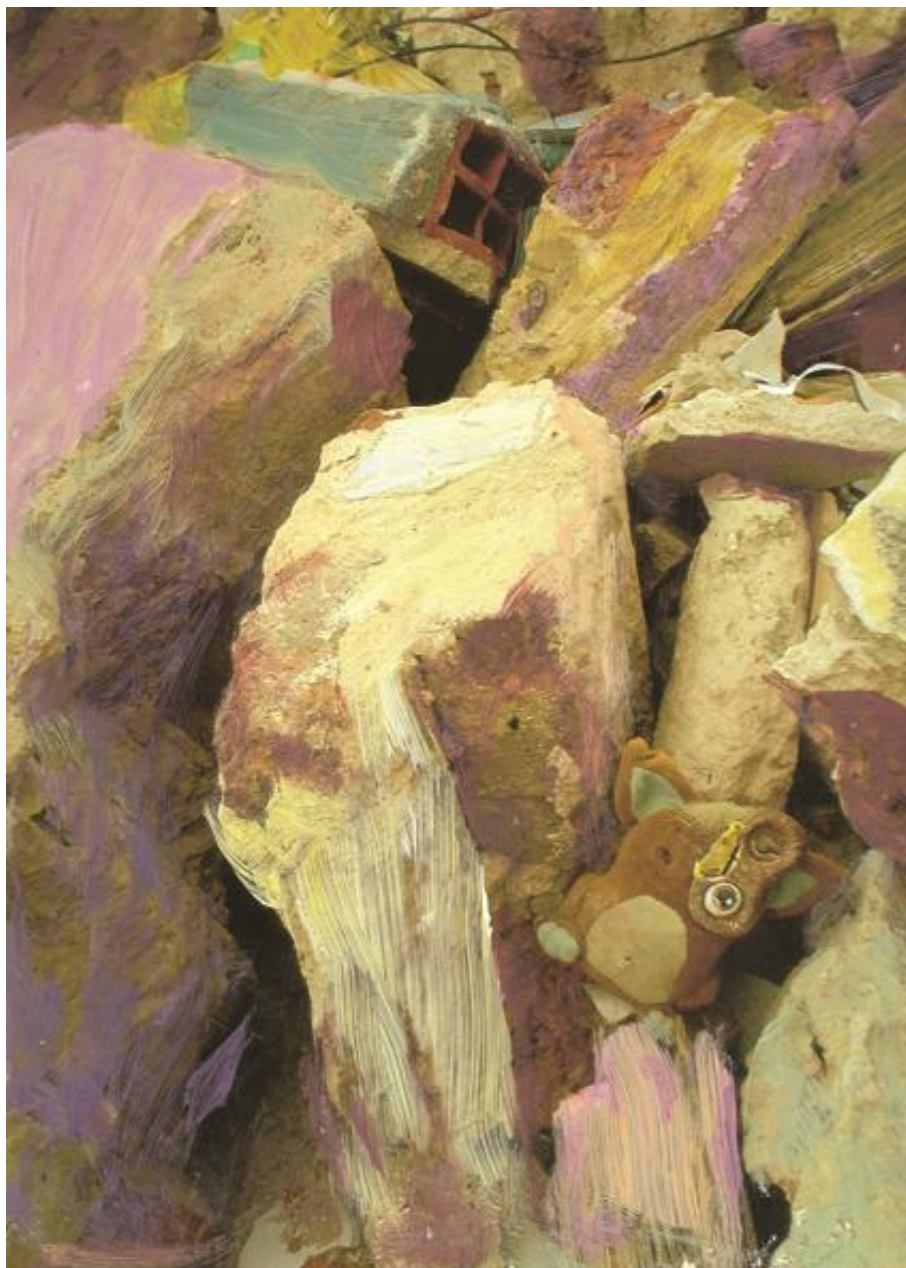
que adscribieron artistas como Arnulf Rainer, John Baldessari, Sigmar Polke y Robert Rauschenberg entre otros.

II PARTE

LO PROPIO

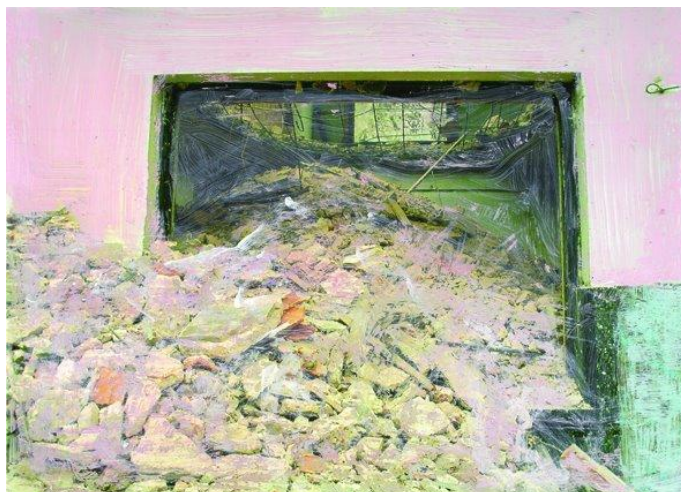
III

III.I *Papeles Tapices*



Infancia (2009)

Técnica mixta sobre fotografía, impresión sobre tela, 100 x 70 cm.



Explosión rosada (2009)

Técnica mixta sobre fotografía, impresión sobre tela, 70 x 100 cm.



Sin título (2009)

Técnica mixta sobre fotografía, impresión sobre tela, 100 x 70 cm.



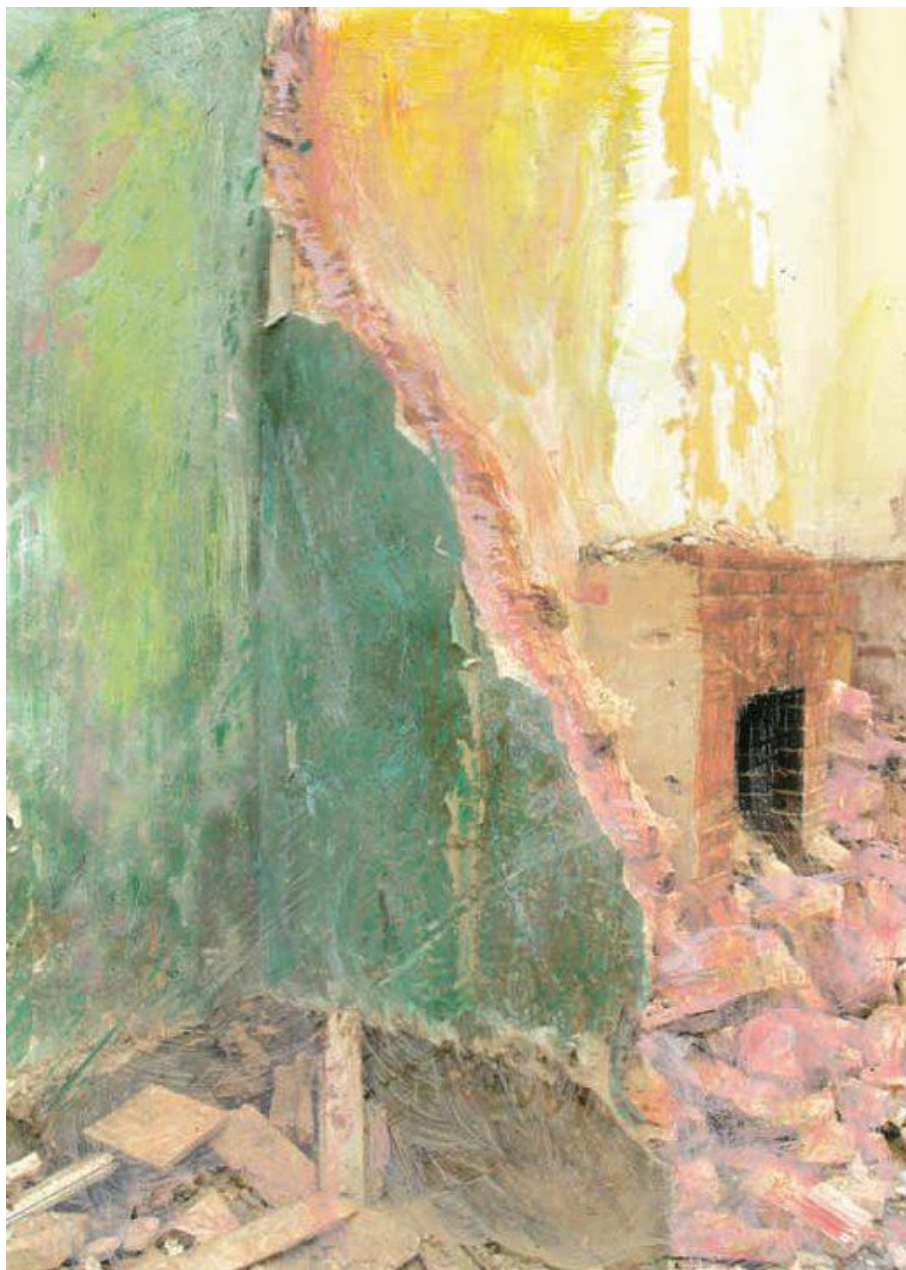
Sin título (2010)

Técnica mixta sobre fotografía color, 15 x 10 cm.



El lamento del muro (2010)

Técnica mixta sobre fotografía color, 15 x 10 cm.



Muros (2010)

Técnica mixta sobre fotografía color, impresión sobre lienzo, 193 x 140 cm.

LA FOTOGRAFÍA HÍBRIDA

La fotografía me liberó de la experiencia personal. No había nada más que la imagen pura. Por esa razón he querido apropiármela y enseñarla. No he querido utilizarla como un medio de hacer pintura; al contrario, he querido utilizar la pintura como un medio para la fotografía.

Gerhard Richter

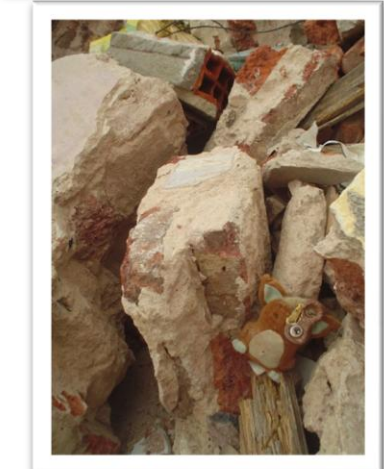
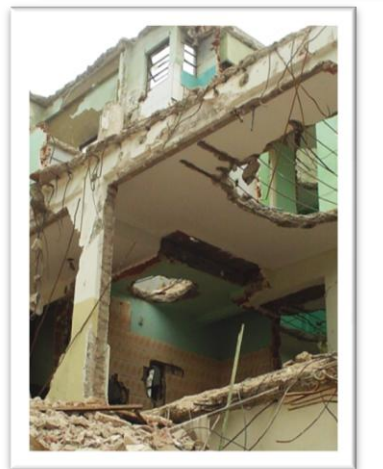
En el largo camino que transité durante esa exploración iniciada en el año 2009 pude aprender diferentes conceptos y problemáticas que estaban contenidas en torno a la demolición. Retraté cada construcción de la misma manera que lo hubiese hecho con una persona de la que quiero captar la complejidad de su personalidad. En cada casa yo adivinaba las aristas de los ocupantes que ya la habían abandonado, dejando los recuerdos de su existencia. Tangibles e intangibles.

La primera casa que documenté en realidad fue un conjunto de casas, que estaban en el límite entre las zonas de Villa Urquiza y Chacarita.

Había pasado con un colectivo por enfrente de una inmensidad de escombros me habían llamado la atención terriblemente. Iban a construir unas viviendas sociales según me dijeron al día siguiente los vecinos.

Cuando regresé al lugar, realicé una serie de fotos con la primera cámara digital que tuve, una Sony de 3.1 pixeles. Explore aquel sábado lo que quedaba de esa construcción durante largo rato. Documente todo lo que me permitió la capacidad que tenía la memoria de la cámara, que en ese entonces no era demasiada.

Fueron 35 fotografías en color, de las cuales hice una selección que copié en tamaño 10 x 15 cm e intervine pintando manualmente con acrílicos de color. Fue imposible no pensar en mi abuela cuando lo hacía, imaginarla sentada coloreando a mano las fotografías que mi abuelo debía entregar en la redacción del diario



Tomas digitales de mi archivo personal sin intervención. (2009)

El rol de la pintura sobre la fotografía en esta serie y la siguiente es significativo, pero sin embargo es en función al referente fotográfico, que continúa siendo reconocible. Sobre la intervención manual puedo decir que es lo que da paso a una transformación sobre la obra, en tanto que la pintura se hibrida con la fotografía. Pedro Cruz Sánchez y Miguel Ángel Hernández-Navarro analizan la complejidad que atraviesan las obras híbridas entre fotografía y pintura:

La pintura opera como una *estrategia de sustracción de lo fotográfico*, en función de la cual la “imagen soporte” es ocultada, en determinadas zonas, por medio de una serie de manchas que generan una dialéctica entre el carácter mecánico de la fotografía y el carácter gestual de la pintura. (Cruz Sánchez & Hernández Navarro, 2004, pág. 129)

Me parecen pertinentes estas definiciones en torno a la obra analizada, dado que en referencia a los aspectos reales de la foto que se encuentran velados, “lo pictórico no pretende traspasar la brillante y seductora superficie de la imagen-objeto que supone la fotografía, sino, más bien reafirmar la misma, ayudar a su indefinida expansión” (Ibíd)

De las tomas intervenidas con pintura acrílica, elegí tres fotografías y conformé una serie titulada *Papeles Tapices* en alusión al coloreado de la operación. Son parte de la misma: *Infancia*, *Explosión rosada* y *Sin título* (2009).

El hecho de trabajar en formato pequeño me permitió tener un control mayor sobre la pintura. Desde la presión que ejercía con el pincel que debía tener en cuenta dado que la superficie del papel fotográfico hace resbalar al acrílico. Por lo que aplicaba un color y al pasar nuevamente el pincel con otro color por encima del anterior, este se levantaba.

Utilice la pincelada de modo que debía entrar en relación con las formas preexistentes de la fotografía y cimentando esa construcción. En *Explosión rosada* raspé con un hisopo levantando el color, dejando ver un plano del interior de la construcción. Armé un segundo marco que contrastara con el marco que generaba la abertura ausente. Creando una sucesión de cuadros dentro de cuadros. La

composición que formé con la pintura era tan importante como el color aplicado. Dado que en la ausencia del mismo (al levantar el color del acrílico), reapareció el color de la impresión de la copia fotográfica. Se trataba de un juego de velos, entre lo que quería mostrar de la construcción en estado puro (sin manipulación ejecutada por la pintura) y lo que quería imponer con la gestualidad de la pincelada y el recurso del color claramente artificial en relación a la escena.

Las maculas obtenidas por el pincel son direccionales, barridos, en el caso de *Infancia*, pero en *Sin Título* (2009) y especialmente en *Explosión rosada* hay múltiples direcciones, que generan un entramado en la imagen, el cual entra en juego con el entramado de la irregularidad de los escombros.

Respecto al tamaño de las obras, una vez ya manipuladas las imágenes noté que el tamaño era pequeño para su versión definitiva.

En un primer momento tuve la limitación que me imponía la baja resolución de la imagen, pero una vez que lo aproveché para tener mayor control sobre la imagen, decidí para éstas un formato más grande, por lo que el original manipulado fue escaneado y transferido por medio de la técnica de sublimación a un soporte de tela en un tamaño 70 x 100 cm.

Mi intención fue la de acercar la imagen de la construcción a su escala real y que el espectador pudiera ingresar como yo cuando tome la fotografía dentro de la *semi-construcción/semi-demolición*. Con esta decisión el original sirve para generar una ampliación, que no funciona como una copia, en cuanto que posibilita escalarla en el tamaño que considero necesario para mi propósito.

La segunda serie de *Papeles Tapices*, realizada poco tiempo después, fue una continuación de la anterior.

De regreso a mi casa vislumbre una vivienda antigua en plena demolición, por lo cual le pregunte a los trabajadores de la obra si podía sacar fotos allí, les explique brevemente en que radicaba mi trabajo y me respondieron que debían consultar con el arquitecto a cargo de la obra, que al otro día tendría la respuesta.

Al día siguiente me dicen que “estaba autorizaba a sacar todas las fotos que quisiera, que el arquitecto estaba encantado con que yo haga un trabajo allí, porque apreciaba el arte”.

Realicé 36 tomas fotográficas digitales a color repitiendo la metodología: copias en tamaño 10 x 15 cm, posterior manipulación con acrílicos de color, escaneado en donde la imagen volvió a ser digitalizada, para luego ser impresa en un gran formato sobre lienzo por medio de la técnica de sublimación.

La pincelada en estas series cubrió una mayor parte de la superficie total de la imagen que en la serie anterior. La textura lograda con las pinceladas sobre las paredes remite y está ligada a la tercera dimensión. Propone generar una impresión táctil, por ello su nombre de *Papeles Tapices*.

El signo (plástico o icónico) se presenta al espectador como un objeto manipulable. Las sugerencias táctiles pueden, por otra parte, precisarse en sugerencias motrices (“flexibilidad”, “viscosidad”, etc), por supuesto, que este tipo de sugestión se refiere al hecho de que se trata de una relación cultural, y por lo tanto, semiótica: tal textura /x/ es una expresión que remite a un contenido, por ejemplo “táctil” (μ, 1993)

Dentro de esta serie compuesta por *Muros*, *Sin título* (2010) y *El lamento del muro*, en estas dos últimas obras el nexo vinculante fue una silla que formaba parte de la casa. El mueble estaba allí cuando yo tomé las fotografías, solo me atuve a incluirlo desde dos puntos de vista distintos. En *Sin título* (2010) se ubica en el extremo izquierdo de la composición apoyada sobre la pared, de manera secundaria, sin embargo por su color negro sigue siendo un punto de atención, aunque el rectángulo vertical marrón este ubicado a la misma altura y sea de un tamaño mayor de esta. En *El lamento del muro* también se sitúa en el margen izquierdo, pero su tamaño es mucho mayor. En el centro de la composición se ubica un cuadrado, posiblemente una toma eléctrica abierta. Es interesante como en ambas obras, la silla, el elemento que funciona como la huella humana, no ubica un lugar central de la composición.

Fue una lectura posible sobre la silla que Vincent Van Gogh pintó en sus diferentes versiones de *Habitación en Arles* y que también hiciera de manera

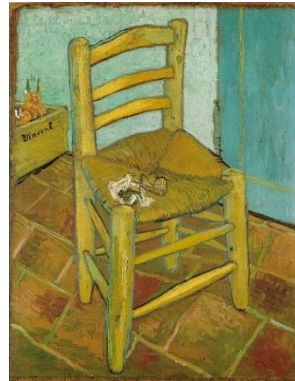
emancipada de los demás elementos del cuarto. Este elemento melancólico en la casa vacía y en ruinas, es lo que da cuenta de la vida de ese otro que allí ha pasado sus días. Es la prueba de existencia de una forma de vivir, de hacer y de habitar ese espacio.



Vincent Van Gogh

Habitación en Arles [primera versión] (1888)

Óleo sobre tela, 72 x 90 cm.



Vincent Van Gogh

La silla de Vincent y su pipa (1888)

Óleo sobre tela, 91.8 x 73 cm.

La elección del soporte en la primera serie había sido una tela sintética, por lo que su aspecto era brillante. En la segunda serie opte por un lienzo con cuerpo, opaco, que se acerca más a la sensación de opacidad del papel mate de las copias pequeñas, a la vez que también puede ser relacionado con la pintura por ser su soporte tradicional. Al respecto Groupe μ sostiene que el lienzo está asociado al universo de las artes legítimas (Ibíd. pág. 185).

Si analizo las dos series de *Papeles Tapices* en los términos que dictamino Walter Benjamin referidos a la “pérdida del aura”, podría pensar que son obras que nacen sin ella, pero que la adquieren “prestada” gracias a la intervención de la pintura, para luego perderla en la copia definitiva (capaz de volver a ser reproducible), pero que gracias al lienzo como soporte vuelve a remitir a ella.

Preguntarse en cuál de los pasos realizados en el camino hacia la obra final subyace el original, como en todas las prácticas fotográficas posmodernas, no

tiene sentido. La intervención no tiene como finalidad recuperar el aura, sino más bien, subvertir esa noción.

La obra es un juego de espejos que genera una sensación ambigua gracias a su técnica mixta basada en su hibridación. El espectador en reiteradas ocasiones ha puesto en duda si está ante una fotografía o una pintura (en términos de categorías absolutas). Yo prefiero verla como una obra perteneciente al campo expandido, que se sirve sin temor de distintos recursos siempre en función a ella misma y al mensaje.

III.II *Paisajes atmosféricos*



El cielo (2011)

Fotografía color digital toma directa, impresión sobre papel de algodón, 87 x 54 cm.



Sin título II (2011)

Fotografía color digital toma directa.

LA RUINA DESVANECIDA Y LA RUINA ANTICIPADA

Paisajes atmosféricos

En los dos años posteriores a *Papeles Tapices* pase por un ejercicio de reflexión grande. Un poco motivado por las naturales crisis en torno a la propia obra y al rol de la pintura referente a mí; porque si bien el uso de la pintura fue completamente en función a la imagen fotográfica, también era consciente que aún me unía al lugar importante que años atrás alguna vez había tenido y que me motivó a elegir esta carrera.

Movilizada por esas cuestiones, continué el trabajo sobre las demoliciones. Pero elegí contarlo desde otro lado, por medio de la fotografía únicamente y apelando al tiempo como un elemento protagónico. Quería mostrar el antes y el después de la demolición.

En Villa Pueyrredón, el mismo barrio donde vivo, en la intersección de Avenida Del Carril y Condarco, CABA, habían demolido una casa tiempo atrás. Hoy puedo afirmar que fue una cuestión claramente especulativa dado que a la fecha, ese terreno baldío continúa con el cartel de venta.

Un día de fuerte viento y tormenta, las chapas protectoras que (inclusive hoy) delimitan el espacio privado (aun en su desnudez) del espacio público se abrieron. Entré y observé el panorama. La naturaleza se había apropiado completamente del lugar, habían crecido diferentes malezas y pequeños árboles, que daban un aspecto apocalíptico.

Las tomas que allí realicé conservan un halo que remite a las fotografías de ciudades abandonadas, como la ciudad de Pripiat luego del desastre nuclear de Chernobyl³⁹.

³⁹ El sábado 26 de abril de 1986 la central nuclear de Chernobyl, protagonizó uno de los mayores desastres ambientales de la historia cuando uno de los reactores explotó emanando materiales

Lo que más me interesaba rescatar era en primer lugar el avance que había hecho la naturaleza por sobre lo que quedaba de la casa. El lugar donde estuvo emplazada. Trabajé el espacio fuera de campo simbólico, apelando a remitir a esa construcción que el espectador nunca tendría posibilidad de conocer. De la que solo quedan marcas, cicatrices, que son las huellas de los peldaños de las escaleras. Son fotografías digitales a color. Fueron muy pocas tomas.

En *Sin título I* (2011) trabajé el color virándolo al magenta por medios digitales con el programa de retoque de imagen Photoshop. Acercándolo a las degradaciones de color que sufren las películas fotográficas con el paso del tiempo (décadas sin un correcto tratamiento que lo evite). El color del viraje dependerá de diversos factores, siendo espectadora de proyecciones de cine en versión original, el viraje que más he visto ha sido el rojizo. *Solaris* (Tarkovski, 1972) fue una de aquellas películas que vi en el cine con esa degradación estética. Plástica y poética, la bellísima escena inicial donde el personaje principal Kris Kelvin camina por el campo fue algo que nunca pude olvidar. Fue una asociación directa cuando estuve dentro del terreno. El formato de la fotografía *Sin título I* (2011) fue una alusión al formato cinemascope⁴⁰ de la película.

radioactivos y tóxicos. , Pripiat, la ciudad más cercana a la central nuclear actualmente se encuentra abandonada.

⁴⁰ Es un sistema de filmación caracterizado por el uso de imágenes amplias en las tomas de filmación, logradas al comprimir una imagen normal dentro del cuadro estándar de 35 mm, para luego descomprimirlas durante la proyección logrando una proporción que puede variar entre 2,66 y 2,39 veces más ancha que alta.



Sin título I (2011)

Intervención digital sobre fotografía color digital



Andrei Tarkovski

Solaris (1972)

Captura del film.

Respecto de la otra obra que conforma la serie, *Sin título II* (2011) el espacio aparece delimitado por la huella de lo que fue una escalera de la casa. La diagonalidad de la escalera remite al “desequilibrio”, “fuerte potencialidad de movimiento” y “estabilidad nula” (Groupe μ , pág. 199). En torno a ella nacen dos formas en oposición, una en color celeste y otra en color durazno. Las matas y flores silvestres entran y salen de ellas, enmarañadas, imponen su propia lógica caótica. Sin embargo no es difícil distinguir que esas formas son dos triángulos que se adjudican el cincuenta por ciento de la composición. La facilidad de percepción corresponde a la facilidad de construcción (Gombrich, pág. 96).

La pregnancia de la figura geométrica simple es lo que lleva a fijar la atención allí, según una de las leyes de la Escuela de la Gestalt (Ley de la pregnancia o de la buena forma); sin embargo hay un concepto diferente de pregnancia que me parece muy interesante, es el propuesto por el escultor español Jorge Oteiza del que me apropiaré: El vacío funciona como elemento pregnante en la obra de arte.

Al eliminar parte de la materia expresiva en cualquier forma resultante de la materialización de una idea. Ese el vacío era “pregnante”, en el sentido de cóncavo, receptivo y abierto al observador. (...) Consiste en que tras una fase de acumular expresión en la obra, el artista pasa a una fase de signo contrario, eliminando material de la obra, vaciándola parcialmente de expresión. (...) La materia eliminada se convierte de real en posible: lo que desaparece es reemplazado por un conjunto abierto de posibilidades que se transfieren en ese instante al artista y a cualquier observador. (Bilbao, 2013)

Este recurso tal como lo comprende Oteiza lo retomaré, de modo más explícito inclusive, en obras más adelante (como en *La explosión* y en *Cigarrillo de cal*), cuando analice los espacios ambiguos generados por la incompletud espacial que caracteriza a las demoliciones en ese punto intermedio donde aún vemos en pie partes estructurales de lo que fue la construcción pero vaciada completamente de función.

Otra obra parte de la misma serie es *El cielo*, aquí la presencia de la vegetación es más sutil que en las obras *Sin título I* y *II*, así como también el elemento que asocia esa pared con la casa, el vestigio de la pendiente del techo y en el margen derecho el cableado que asoma casi imperceptible, casi metamorfoseándose con las malezas. La imagen genera una sensación plana. Las malezas son líneas superpuestas que se perciben sin ilusión de profundidad alguna.

La paleta es reducida, color celeste pastel para el fondo, los grises de lo que fuera el techo y los valores más bajos provienen de las malezas que funcionan como si fueran líneas como elemento plástico. En el extremo inferior derecho, emergen rompiendo con la quietud cromática unas pequeñas malezas verdes vibrantes. Acorde a la paleta copié la obra en papel de algodón en un tamaño de 87 x 54 cm

incluyendo los bordes del papel, algo que tomo de las impresiones de grabado, donde es necesario dejar un borde mayor en la parte inferior de la hoja.

Todas las obras forman parte de la serie *Paisajes atmosféricos* en referencia a las formas de naturaleza que se adueñaron del espacio vacío. La humedad presente en esas plantas que el azar y las aves quisieron que fuesen a reforestar ese terreno baldío.

Un terreno no sabe verse desnudo.

Los jueves

El momento en el cual un edificio se convierte en ruina es ambiguo y subjetivo, pero generalmente ocurre cuando un edificio pierde su función

Adam Jones

La serie siguiente funcionó de modo inverso a los *Paisajes atmosféricos*, aquí es donde exploré la ruina anticipada, pero no a la manera de Hubert Robert, quien la imaginaba de manera explícita, sino a través de la sugerencia de lo inminente.

Había conseguido el permiso para fotografiar una gran casa de dos plantas en el barrio de Almagro que estaba en trabajo de demolición. Pero cuando llego al lugar veo que la primera planta estaba siendo desguazada: el desarme de los pisos de pinotea y la extracción de las principales aberturas ya estaban puestos en marcha, pero aún la demolición tal como yo la concebía y siempre había trabajado no era visible hasta el momento. Subo a la segunda planta veo que aún no había sufrido ningún cambio estructural ni tareas de desmantelamiento. Sin embargo las habitaciones estaban vacías de objetos personales y muebles. El sentimiento que tuve fue de incomodidad constante. Para ese momento yo había visitado muchísimas propiedades lo que me proporcionó experiencia y también una cuota de frialdad técnica necesaria para abordar a las personas responsables de autorizarme a trabajar en un terreno catalogado como riesgoso, pero también esa frialdad para poder realizar las tomas fotográficas.

Sin embargo mientras trabajaba en la serie *Los jueves* fue donde más percibí la presencia de las personas en la absoluta ausencia. Aún sin encontrar pertenencias fue un trabajo incomodo de hacer, el espacio se encontraba en perfecto estado, sin ninguna degradación producto del tiempo o de la falta de mantenimiento cooperaban para que yo sintiera que estaba invadiendo un espacio ajeno. Que esos dueños podían llegar en cualquier momento y sorprenderme diseccionando el lugar (lógicamente *su* lugar) que supo ser el marco de sentido de vividas experiencias que yo desconocía sin mal intención y ahora transformaba

simplemente en archivos. Resultó interesante transmitir esa presencia inmensa e intangible, la memoria del lugar que yo percibía desde la ausencia de los moradores y la completa austeridad de la propiedad.

Esta serie es un complemento de la anterior ya que muestra el inicio del proceso destructivo (en contraposición al desenlace ya consumado), pero a su vez ambas apelan al uso de una estética muy límpida. No se visualizan bloques de pared, escombros, restos de metales ni pertenencias personales, que considero elementos que guardan una gran información visual, motivo por el que están ausentes tanto en la serie anterior como en esta. Por ello considero que estos conjuntos de obras proporcionan al espectador menos información y demandan más esfuerzo de su parte en torno a la interpretación.

De las 87 tomas fotográficas digitales, elegí cuatro para conformar la serie *Los jueves: El espejo, Sin título, Los gemelos* y la fotografía homónima a la serie. Todas siguiendo la misma paleta de tonos ocre.

El soporte juega un papel importante (como en el caso de la impresión sobre lienzo anteriormente). La única obra de la serie que fue copiada ha sido *Los jueves*, impresa en papel de arte que acentúa la opacidad de la paleta, acorde a los tonos pasteles. Su apariencia es similar a la de un papel de alto gramaje como los utilizados en el arte impreso, su composición ciento por ciento algodón le otorga una suave textura táctil, pero a la vez una importante textura visual debido a las fibras del algodón. Remitiendo a lo orgánico pero desde un costado sutil, que era que lo quería acercar con este trabajo.

En cuanto a los aspectos compositivos de la imagen, las figuras básicas se hacen presentes en todas las composiciones: en *Los jueves* hay dos rectángulos, en *El espejo* y *Sin título* también muestran un rectángulo cada una, pero además en ambas tomas se pueden visualizar un triángulo de lados irregulares conformado el ángulo de la toma que capta al piso de pinotea, *Sin título* además, presenta otro triángulo formado por el techo de la habitación, y un trapecio formado por la pared izquierda, mientras que la derecha se lee “casi” como un cuadrado. El hecho que

en esa composición el espectador pueda ver dos paredes tanto como el piso y el techo le dan una lectura dinámica, en comparación con la frontalidad más estática de *Los jueves* o *Los gemelos*.

Los dos espacios de *Los gemelos* son dos habitaciones contiguas y bien conectadas por unas amplias puertas. Cada cuarto tenía a la misma lámpara de techo, una araña de bronce de ocho luces y dos espejos empotrados en la pared de papel tapiz cooperaban para crear un clima de que en la primera lectura puede percibirse simétrico, pero en el detenimiento vemos que la simetría es aparente. Por ello *Los gemelos* es quizás la más inquietante de las imágenes, donde se perciben dos ambientes como una repetición de los mismos. Hay elementos que rompen con la simetría, en el margen izquierdo del cuadrado formado por el gran marco, una de las puertas tiene divisores de madera, el de la derecha no los tiene. Al fondo de la imagen, dos espejos rectangulares se adivinan idénticos, pero uno refleja una situación lumínica, que no pude verse con claridad, en cambio el otro espejo refleja sombra.

Dentro de una imagen, cada espejo es una inserción de un fragmento de un espacio “virtual” en el interior del espacio “real” enmarcado por el campo, exterior al marco primero pero contiguo al mismo, generando un fuera de campo por *incrustación* (Dubois, 1986, pág. 171).

Un juego entre los espejos que nunca reflejan lo mismo entre sí en ninguna de las fotografías de la serie, ese rasgo es, a mi interpretación, el elemento más perturbador de todos. Porque remiten doblemente a algo que no vemos por completo: en primer lugar ocultando parte del espacio del campo (supresión), pero principalmente respecto lo que se ubica por detrás del operador -en primera instancia de la toma- y del espectador -en instancia de lectura-, un espacio *off* incontrolable e incompleto, y que en ese fragmento mínimo que es la dimensión de la superficie reflectante que alcanzamos a ver, nos sugiere una presencia que no está a nuestro alcance y es ahí donde radica nuestra indefensión ante la imagen.

La sensación de que los antiguos moradores de la casa llegarían en cualquier momento mientras realizaba las fotografías pude volcarla en la construcción del fuera de campo que articulan los espejos.



Los jueves

Fotografía color digital toma directa, impresión sobre papel de algodón, 54 x 87 cm.



El espejo (2011)

Fotografía color digital toma directa, 30 x 20 cm.



Sin título

Fotografía color digital toma directa, 30 x 20cm.



Los gemelos (2011)

Fotografía color digital toma directa, 20 x 30 cm.

III.III *La explosión*



La explosión (2012)

Fotografía B/N 120 mm toma directa. 100 x 100 cm.

LA FOTOGRAFÍA COMO ESCULTURA

Luego de haber explorado a la demolición desde diferentes instancias temporales e técnicas que obviamente repercutían en el discurso estético, decidí ,o mejor dicho, las circunstancias me pusieron ante lo que yo siento que es el momento más ambiguo de todos: aquel momento que parece suspenderse en el tiempo, donde convive el pasado -con lo que podemos adivinar el esplendor funcional de la casa-, el presente físico que está ante nuestra vista y un hipotético futuro imaginado. Una percepción de superposición temporal que también exhibe una simultaneidad espacial de un interior privado y un exterior público.

Todo eso fue lo que percibí e intenté captar fotográficamente el 19 abril de 2012 y cambiaría algo en mí para siempre...

Con motivo de mi primer viaje a Europa, en abril de 2012, decidí que todas las fotos que fuera a sacar en ese viaje serían en material analógico. El primer rollo que cargué en el chasis fue uno B/N Kodak TRI X 400 asas.

Cuando arribé a París aquel primer día, tan lejos de mi casa, me encontré de cara a una demolición ya bastante extendida de una usina eléctrica, los obreros estaban en un momento de descanso o almuerzo, era un día gris, quizás el Sena lo hizo ver más gris, pero lo recuerdo hasta un poco lluvioso. Quizás ver todos esos trozos de cemento y hierros también me impregnó de esa sensación climática y hoy, dos años después, la percibo así. Hice dos tomas, prácticamente idénticas, por si fallaba la primera.

Esa demolición que titulé *La explosión* cambió por completo la visión que tenía hasta ese momento. Fui consciente por primera vez de lo corpóreo de los materiales constructivos, sentí que los palpaba, los moldeaba. Era un asunto netamente escultórico.

La fotografía como escultura. Resonaron aquellas palabras de Miguel Ángel: *Cada bloque de piedra tiene una estatua en su interior y es la tarea del escultor*

descubrirla. La vieja usina había sido un bloque incorruptible, integro, pero se mostró un día de otoño ante mi endeble, dio a conocer cada uno de sus rincones y espacios. Si hubiera estado allí un mes antes no hubiera sabido nada de ella. Percibí lo que quedaba de la construcción como una escultura. Como lo hacían los Becher con sus *Esculturas Anónimas*.

La fotografía conservó respecto a mis trabajos anteriores la necesidad de registrar lo inmediato y efímero frente a la destrucción inminente, al mismo tiempo que da cuenta de un tipo concreto de edificación funcional poco común de arquitectura anónima.

Pero la novedad es que surgió en mí un interés de analizar a la demolición como creadora de formas, cicatrices y nuevas particularidades, lo que no deja de ser una situación paradójica y ambigua.

Los espacios resultantes de esas complejas formas escultóricas pueden ser clasificados dentro de una morfología de las ruinas: fragmentos, perforaciones, aperturas, hendiduras, agujeros, escombros, cascotes, grietas, agujeros. Es innegable la riqueza visual que proponían, porque son muchos elementos que luego al momento de la toma son traducidos en lenguaje plástico.

Los hierros que alguna vez sirvieron de sostén de la usina son interpretados como líneas, las hay de distinta importancia, algunos trazos más débiles se suceden y se enmarañan, pero por encima de estos emerge uno cortando el plano prácticamente en diagonal, cerca de la otra diagonal de importancia ubicada en el extremo derecho de la composición: el martillo hidráulico tan similar en su forma a un lápiz. Un lápiz que a medida que avanza en la destrucción de la forma acabada simultáneamente va bocetando, adicionando cada vez más trazos metálicos dispuestos azarosamente sobre la escena.



La explosión [detalle]

Otra figura importante de la composición es el círculo, en el sector izquierdo de la imagen se impone una lámpara de tipo plafón circular, muy similar a un ojo. A su alrededor, surgen otras circunferencias de distintas dimensiones, menos perfectas. Son bloques de escombros suspendidos en torno a ella.



La explosión [detalle]

El rollo que utilicé de 400 ASAS, es una película con una estructura de grano notoria, que adquiere mayor destaque en las copias de gran formato. Apoyada por esa característica y debido a que trabajar con negativo me permitió una libertad mayor al momento de escoger un formato, no tenía limitación al momento de elegir un tamaño para la copia, como si ocurría en los trabajos anteriores (situación que pude revertir escaneando la copia pequeña, aunque los resultados son cualitativamente diferentes cuando desde el inicio se trabaja con alta resolución)

La copia se realizó en un tamaño de 100 x 100 cm, dado que trabajé con un negativo de formato medio –cuadrado-. Fue realizada en papel mate a partir de la digitalización del fotograma por medio del escaneo rotativo.

Es un hecho que el B/N de la película acentuó el dramatismo del momento, si bien no hubo premeditación en ello, ya que la película fue colocada con anterioridad al encuentro casual de la escena.

El contraste que proporciona esta película favoreció que se destacaran las formas resultantes de la demolición. Cada uno de los bloques similares a asteroides, se mantienen suspendidos en el aire generando así la sensación de suspender también el tiempo, anulando el desenlace. Que es el propósito que continuamente perseguí cuando tome la decisión de registrar el estadio intermedio en el que la construcción aún guarda parte de su forma, pero ha perdido completamente su sentido emprendiendo el irreversible camino a la desaparición.

El fragmento no es solamente el elemento que sobrevive solo a la pérdida, es igualmente alterado en sí mismo. La ruina presentada en el paisaje expuesto a lo indefinido, es decir a la desaparición de la forma acabada. (Lacroix, 2014)

Hay por lo tanto lugar de reflejar la noción de fragmento como unidad de sentido en la representación de las ruinas. Una representación que evoca su equilibrio inestable, el vértigo, que ellas provocan y la idea de caída que inducen. A la vez que tiende una ligazón respecto la unidad morfológica anterior de la que formo parte, la forma del edificio.

La suspensión aludida al tiempo también refiere al fragmento; en la imagen encontramos varios bloques, cada uno de ellos remite al resto que falta. Por eso considero tan revelador el concepto de pregnancia de Jorge Oteiza, donde lo faltante (aquel aire que mantiene en eterna suspensión a cada fragmento) posibilita una apertura a la interpretación.

La obra fue seleccionada para integrar el Premio Itaú Cultural de las Artes visuales 2015, que llevo a la obra a itinerar por distintas provincias del país, exhibiéndose

en el Centro Cultural Recoleta de CABA, el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Salta y La Nave Cultural de Mendoza.



Vista Premio Itau Centro Cultural Recoleta



Vista Premio Itau La Nave Cultural Mendoza

También estuvo entre las diez imágenes seleccionadas por el Instituto Francés⁴¹, en el marco del festival *Barthes Vision* con motivo del centenario del nacimiento de Roland Barthes.

⁴¹ Surgido como la continuación de Culturesfrance (una fusión entre ADPF [Asociación para la difusión del pensamiento francés y AFAA [Asociación francesa de acción artística]), el Instituto francés (Institut français) tiene como objetivo promover la cultura francesa en el mundo.



Captura de la página web del Instituto francés⁴²

Hay una obra que encuentro relacionada a *La explosión*, titulada *El momento suspendido*. Esta fotografía, aunque posterior, la siento como una continuación; están presentes los hierros como líneas, pueden verse los bloques de cemento gravitando en el aire. Algunos son pequeños y se destaca uno de gran dimensión, que domina la mitad derecha de la composición. Centrado hay un triángulo de un gris intermedio que descansa sobre unas placas ya caídas.

Esta obra fue un reencuadre que realicé en el año 2015, por medio del Photoshop a partir de un negativo color formato 120 mm de una toma del año 2012. Donde me interesé en poner énfasis en el sector de la escena donde cuelgan los bloques parte de la estructura. Para que la imagen fuera más dramática recurrí a virarla al B/N.

La composición oscila entre los grises intermedios, salvo algunos focos de valor bajo desde donde penden los bloques y las oscuridades que sugieren las formas rectangulares del muro que aún no fue demolido. Los valores altos son escasos, algunos aparecen como chispas en el extremo inferior de la composición.

⁴² La selección de las diez imágenes puede consultarse en:
[https://www.facebook.com/media/set/?set=a.833216820059661.1073741930.178707372177279&ty](https://www.facebook.com/media/set/?set=a.833216820059661.1073741930.178707372177279&type=3)
 pe=3



El momento suspendido (2014)
Técnica mixta sobre fotografía 120 mm

III.IV *El entierro de mi mejor amigo*



El lapso (2012)

Fotografía color 120 mm toma directa.



La desmaterialización (2012)

Fotografía color 120 mm toma directa



El entierro de mi mejor amigo (2012)

Fotografía color 120 mm toma directa.

LA SIMULTANEIDAD DE TIEMPOS GLOBALIZADOS

Continuando el viaje pasé algunos días en una de las ciudades mas importantes de Suiza, Basilea. En el centro vislumbro una gran construcción de vidrio y acero, no muy antigua, que ocupaba gran una manzana entera, y tanto estructural como esteticamente se encontraba en muy buen estado, sin embargo estaba siendo destruida en algunos de sus costados. Portaba un gran cartel que anticipaba su futura mutación en shopping.

Me lleve una importante conclusión sobre los tiempos que vivia, porque fue la primera vez que tome verdadera conciencia que el fenómeno de las demoliciones que veia cambiando mi entorno en Buenos Aires era trasladable a otras ciudades del mundo. Las palabras vertidas por Thomas Struth con motivo del resultado de los desarrollos urbanos en la actualidad, expresan mi sentimiento:

“Las similitudes estilísticas entre edificios modernos de sitios como el centro de Mongolia y Las Vegas, San Pablo y Palermo me afectaron y provocaron una reflexión sobre los mecanismos del pensamiento colectivo, de la memoria y de su representación” (Struth, 2009, pág. 127)

Esta lección acerca del constante cambio que sufren los espacios. No solo se trataba de las demoliciones en si mismas, daba cuenta de la consecuencia de estas en el entorno, generando una vez mas, un lugar sin identidad, un shopping, que no difiere en lo absoluto de otro shopping en cualquier ciudad.

Uno de los ejemplos por excelencia de un lugar sin relato, sin historia, un *no lugar*:

Son producidos por hombres, y son frecuentados por hombres, pero se trata de hombres desvinculados de sus relaciones recíprocas, de su existencia simbólica. Son unos espacios que no se conjugan ni en pasado ni en futuro, unos espacios sin nostalgia ni esperanza. Suscitan una mirada y una palabra; una mirada para que pueda reconstituirse una relación mínima; una palabra que las integre en un relato. (Auge, 2003, pág. 91)

Necesité llevarme esa misma impresión en imágenes. “Los no lugares y las imágenes se encuentran en cierto sentido saturadas de humanidad” (Ibíd)

Las imágenes debían dar cuenta del movimiento vertiginoso que estaba sufriendo la construcción. Captar el momento de las grúas y las topadoras impactaban contra el edificio, poco importaba que no viera fácticamente en funcionamiento porque era domingo y la obra estaba parada; si podía imaginarlo y trasladarlo a las fotos era suficiente.

Sirviéndome de la función de doble exposición de la cámara tomé fotos y avancé el rollo a medida que yo decidía avanzar mis pasos de manera paralela a la demolición, cubriendo así el espectro de la edificación, y obteniendo fotografías que se componían de hasta tres fotogramas sin corte.

Había cuestiones técnicas y formales que estaban bajo mi dominio, como la continuidad en torno al montaje del edificio, pero no podía prever exactamente el resultado de cómo se verían las zonas que recibirían hasta el triple de luz. Utilicé film color marca Kodak Ektar de 100 ASAS de sensibilidad, un valor bajo, lo cual favorecía el procedimiento de las múltiples exposiciones.

Me interesaba lograr una secuencia que tomara como punto de partida a los desplazamientos que ocurren en una demolición y la energía destructiva almacenada en esas maquinarias en estado de reposo. Siendo mi intención materializar esa fuerza condensando la sucesión de esos tiempos múltiples imposibles de documentar porque yo estaba por dejar la ciudad al otro día.

La técnica de la superposición de exposiciones me facilitaba generar una idea de movimiento. Resolví en una serie de tres imágenes (*El lapso*, *La desmaterialización* y *El entierro de mi mejor amigo*, que le da título a la serie) contar la historia de ese edificio gigantesco que iba camino a la ruina.

Podía verse en *El lapso*, la primera de la secuencia, donde presenté de forma mas definida al edificio, las maquinas avanzando sobre el. En la segunda secuencia, *La desmaterialización*, parte del edificio ya no se percibe completo, la parte central se

desplomó mientras el polvo ya empieza a cubrirlo todo. Finalmente, en *El entierro de mi mejor amigo*, el polvo sobre el edificio caído es capaz de mezclarse con el cielo y hacerse uno, mientras la maquina avanza más allá, a un espacio fuera de campo, a alcanzar otra parte del edificio u otras construcciones que no vemos.

La secuencia completa esta compuesta en formato panoramico. La unica obra de la serie copiada es *La desmaterialización*, de medida 130 x 256 cm, impresa en papel fotografico mate.

La composición esta claramente dividida en dos mitades. El sector superior ocupado por el cielo y el inferior por la edificación.

Un elemento que aporta un color vibrante es la grúa amarillo-naranja. En el cielo se pueden observar variaciones de tonalidades entre los celestes y ciruelas. Este pese a ocupar un espacio considerable en la composición, es dinamico, en ninguna de las tres imágenes de la serie se lo presenta de la misma manera, las nubes forman diferentes imágenes. Mientras en la primera se presenta como una gran masa blanca y gris, en la segunda imagen puede adquirir formas mas peculiares y el mas vibrante de los celestes (un color cyan en el centro de la imagen). Mientras que las nubes descienden a la parte inferior de la composicion, harán contrastar las formas surgidas a partir del edificio, que curiosamente son similares a la tipologia de la casa familiar en el imaginario colectivo, con techo a dos aguas y ventana.



La desmaterialización [detalle]

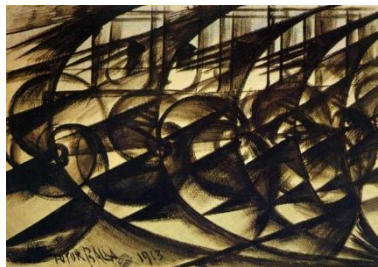
En *El entierro de mi mejor amigo* las nubes abarcan también el centro de la composición y descienden imprimiendose sobre el extremo inferior central, y a

partir de estas, en la izquierda podremos ver al edificio mas definido, en oposición con la fragmentación de la parte derecha.

Este ensayo es mi interpretación del tiempo, de todos los tiempos que acontecen sobre una casa, no solo los referidos al proceso de la demolición, metafóricamente estan todas las vidas de la casa, el pasado donde los espacios fueron hacedores de historias, el presente donde la vemos por ultima vez y el futuro imaginado sin ella.

Formalmente la composición es proxima a la tradición futurista italiana, de la cual toma la multiplicidad y la distorsión del objeto representado a causa del movimiento y la velocidad.

Todo cambia, todo se mueve, todo gira rápidamente. Una figura nunca se queda quieta delante de nosotros, sino que aparece y desaparece incesantemente. Por medio de la persistencia de las imágenes en la retina, las cosas que están en movimiento se multiplican y resultan distorsionadas, sucediéndose unas a otras como vibraciones en el espacio a través del cual pasan. (Marinetti, 2012)



Giacomo Balla

Velocidad de automóvil [estudio] (1913)

Óleo y tinta sobre papel, 74 x 104 cm.

Lejos de la oda al maquinismo que representó el movimiento italiano, me interese en el efecto visual de la descomposición del movimiento (de las maquinas) y como lo percibimos. Aunque en mi caso, el movimiento haya sido solo un punto de partida, imaginario, y la maquina este cargada de una significación diferente de la que los futuristas le daban, para ellos, era la llegada de un anhelado nuevo mundo moderno, para mi en cambio, estas maquinas representan la pérdida de

contenidos identitarios y la anulación de la complejidad característica de un terreno urbano, que desembocan sin remedio en la estandarización progresiva de las ciudades.

III.V *La persistencia de los árboles*



Como una casa, allí (2012)

Fotografía color 120 mm toma directa.



Maquina I (2012)

Fotografía color 120 mm toma directa.



Maquina II (2012)

Fotografía color 120 mm toma directa.



Los alerces (2012)

Fotografía color 35 mm toma directa.



Un ciprés (2012)

Fotografía color 35 mm toma directa.



Lo que queda del día (2012)

Fotografía color 35 mm toma directa.

LA FOTOGRAFÍA COMO ESCULTURA DE LA MUERTE

Una amiga mía me aviso que desde la ventanilla del tren había visto una demolición inmensa, la más grande que había visto en su vida. Las coordenadas fueron: “se ve desde la vía, pero es antes de que cruce la autopista, cerca de la General Paz”. Tardamos muy poco en descubrir que era el predio donde había funcionado la Escuela de Mecánica de la Armada, y que actualmente lleva el nombre de “Espacio Memoria y Derechos Humanos”⁴³, cuya función es defender y promover los Derechos Humanos. A la vez que honra la memoria de las víctimas secuestradas y torturadas durante la última dictadura cívico-militar argentina.

Eran diferentes edificios situados en la parte posterior del predio, que entre 1976-83 funcionaron como módulos de alojamiento de suboficiales y aspirantes en la ex ESMA. El proceso se prolongó durante más de un mes y fue llevada a cabo en virtud de la refuncionalización del terreno para dar lugar a la construcción del Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur. Había algunos sectores que aún no habían empezado a ser demolidos, pero ya contaban con la faja de seguridad y la tela protectora. Pase la tarde sacando fotos allí, eran tantas tomas las que quería hacer que supe que debía regresar. Lo hice la semana siguiente y continué registrando el avance de la demolición, que aún estaba muy lejos de verse concluida. Nuevamente me prometí regresar.

En una de las ocasiones utilice auxiliariamente una cámara formato 35 mm Canon A1 con objetivo focal 50 mm f/1.4, que cubre el espectro visual de manera análoga a la visión humana, y además tiene una profundidad de campo reducida (gran apertura de diafragma, por lo cual permite mayor entrada de luz).

⁴³ El 24 de marzo de 2004 el Presidente Néstor Kirchner anuncia la creación del “Espacio de Memoria y DDHH”. El 20 de noviembre de 2007 representantes del Gobierno Nacional como de CABA firman un convenio de creación del Ente Público Interjurisdiccional Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos que tiene a su cargo la administración del predio (Ente Público Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los DDHH, 2011).

En medio de las tomas recorrí todo el predio, descubrí algunas cosas que aún hoy persisten en mi memoria y me embargan de tristeza. En uno de los anexos, uno pequeño y abierto, encontré objetos de aseo personal, un peine de mujer cerca de un espejo empotrado a la pared.

Hasta ese momento el lugar para mí era únicamente un edificio, sin un valor patrimonial en sí mismo, formalmente considere a los pabellones como unas cajas de cemento, que además no eran del tipo de arquitectura que más me interesaba exhibir, pero me servían en cuanto podía continuar mi proyecto de suspender de la muerte a las arquitecturas, y a través de ella mostrar los modos de vida de quienes las habitaron.

Pero ese día el hallazgo generó algo profundo en mí, esta arquitectura era la muerte misma y tenía ante mis ojos una prueba de vida de alguien que posiblemente ya no vivía. Y me importaba más eso que “la vida del edificio”. Sentí culpa también, por haber vaciado de significado a aquel lugar en primera instancia, porque hasta ese momento jamás había pensado que mi obra tuviera un costado político, si social (aunque luego también comprendí que el costado social al que me refería era afectado por las políticas de planificación urbana, y la planificación era una instrumentación que implicaba diferentes intereses y representaba un tipo de política en sí misma) pero hasta ese entonces estaba segura que mi obra era despolitizada.

Me asaltó el dilema moral sobre este ensayo, toco una fibra íntima mía. No podía hacer arte a cualquier precio. No sentía que podía obviar (ni olvidar) donde había tomado estas fotos. No daba lo mismo si era en Basilea o San Pablo. Había sucedido aquí y era parte de *mi* historia. Sin embargo dejé guardados aquellos negativos mucho tiempo, más de tres años, hasta que decidí integrarlos al resto de mi trabajo y a mi vida. Representaban el canto del cisne de estos esqueletos estructurales, de un lugar que supo esconder restos humanos.

Es difícil contabilizar la cantidad de tomas totales que le dediqué al predio. Dado que a la fecha tengo negativos no escaneados y películas no reveladas; conformé

con las tomas fotográficas seleccionadas de los negativos que había escaneado una serie titulada *La persistencia de los árboles*, donde estos precisamente fueron el elemento de cohesión entre las imágenes.

Sin embargo, a las fotografías las separé: por un lado las realizadas con la cámara de formato medio, tres imágenes (*Como una casa, allí*; *Maquina I* (2012) y *Maquina II*) de una paleta celeste pastel, donde se podían ver focos de interés como parte de los edificios, los árboles y la grúa. En *Como una casa, allí* y *Maquina I* (2012), la construcción aún estaba en pie y se es presentada de una manera reconocible y definida, en *Máquina II* en cambio, es el brazo de la grúa el elemento que permite percibir lejanamente alguna edificación, que se entremezcla con las formas de los escombros.

Las tomas realizadas con la cámara de 35 mm, en cambio, presentan una paleta de ocre y celestes con un grado de magenta. Pude captar el cambio de luz de la escena, que quedó plasmando en *Lo que queda del día*, donde se ven los hierros a contraluz. Hay uno en particular, de color marrón oscuro que se erige como un monolito en la zona izquierda de la composición, generando un ritmo vertical, que se repetirá con el delgado hierro ubicado en el centro de la composición, un poco curvo y de mayor altura que los demás elementos, que contrasta bajo el cielo claro y plano. A la derecha de éste, hay árboles sin follaje, que se entremezclan con los hierros de la derecha.

Particularmente tanto la iluminación como los arboles sin hojas y la verticalidad que generan me recuerdan una de las ruinas que pintó Caspar Friedrich, *Abadía en el robledal*, donde el espacio también fue dividido en dos mitades. La superior de apariencia plana, ocupada por el cielo celeste y la inferior sumida en las sombras, desde donde emergen los robles sin hojas, los centrales algo más altos que los ubicados en los extremos, marcan un ritmo vertical, que se refuerza en el centro de la composición donde se erige lo que queda del frente de la abadía. Delante de esta hay una sepultura y una comitiva que se dirige a la entrada de la ruina. Theodor Körner, contemporáneo de Friedrich, describió el cuadro con el siguiente verso: “La fuente de la gracia se ha derramado en la muerte/ y alcanzan

la beatitud/los que por la tumba pasan a la luz eterna” (Eschenburg & Güssow, 2005, pág. 447)

A diferencia del cuadro de Friedrich, en la dictadura cívico-militar, con la figura de los desaparecidos, los muertos, fallecidos de manera abrupta, no tienen cuerpo ni sepultura, y las ruinas del predio aun hoy son sombrías.



Caspar Friedrich

Abadía en el robledal (1808-10)

Óleo sobre tela, 110.4 x 171 cm.

En las tres últimas imágenes de la serie, mi interés estuvo puesto en las estructuras de hierro, pero principalmente en los árboles, que a diferencia de la primera serie, en *Los alerces* están distribuidos en la totalidad de la composición, y son presentados inmensos en proporción al piso de escombros. *Un ciprés* en cambio, ocupa un tercio de la composición, pero de todos modos es el centro de atención por lo contrastante que resulta sobre lo plano del cielo claro.

Respecto a *Los alerces* es visible como el primer árbol es percibido como una extensión de los hierros, mientras el segundo es la extensión de un escombros. Tanto en esta obra como en *Un ciprés* otro elemento importante es la línea que se forma con los interminables zigzags de los hierros, incluso en esta obra hay dos tipos de línea, una de más grosor que es la que está centrada en la imagen, y en el sector izquierdo de la imagen es visible una línea más suave.

Toda la serie fue un documento sobre la demolición en su totalidad: desde las estructuras reconocibles, hasta el momento que solo había hierros descansando

sobre una interminable alfombra de escombros. Esos hierros que eran tan similares a esculturas.

Esculturas de la muerte. Eran trazos que se volvían volúmenes en el espacio.

Y siempre estaban de fondo los árboles, testigos que persistían implacables, que sobrevivieron a todos, incluso a esas estructuras inmensas como mole

III.VI *Las ciudades imposibles*



Las ciudades imposibles

Collage digital sobre fotografías de diferentes formatos, 50 x 35 cm.

EL COLLAGE COMO ELEMENTO CONSTRUCTIVO DE UNA NUEVA POSIBILIDAD DE CIUDAD

Con los años de trabajo en formato analógico acumulé una gran cantidad de negativos, que resguardo y que conforman mi archivo personal de las demoliciones que retraté en CABA como a lo largo de distintas ciudades; pero que además están digitalizados lo cual me permite constantemente servirme de ellos y trabajar en pruebas. Revisando unos negativos me interesé particularmente por una gran estructura abandonada que había captado en un viaje a Valparaíso, al mismo tiempo que encontré estructuras de una medianera de una demolición de Santiago de Chile (que se transformó en una plaza de estacionamiento) y unos radares de una estación obsoleta de San Pablo. No pude identificar la procedencia de algunos negativos porque no contaban con ningún rasgo en particular y podían serlo de cualquier ciudad por la que estuve.

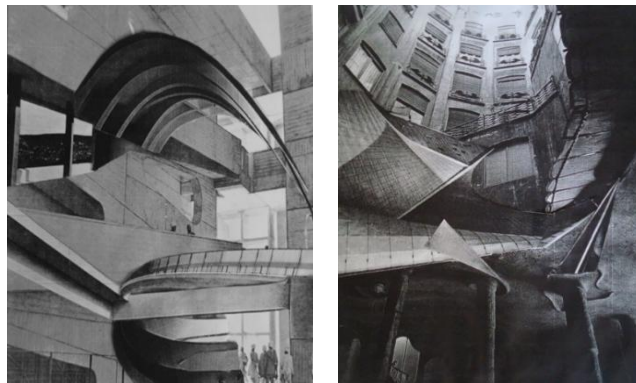
La mayoría de los negativos que utilicé para estas obras eran color, por lo que tuve que convertirlos digitalmente a escala de grises. Utilicé el B/N de manera integradora de todas esas texturas disimiles, me sirvió como recurso dramático que acentuó las zonas de valor más bajo, ubicada mayoritariamente en el medio de la composición, trabajando con los contrastes y el offset con el programa digital Photoshop.

Construí, como respuesta a la desaparición de todos esos edificios que aún permanecían en los negativos, una nueva ciudad globalizada donde a través de collage podían convivir todas estas construcciones que ya no están en pie. Les estaba dando una funcionalidad nueva, volvían a ser espacios habitables, ya no eran ruinas.

Trabajé uniendo cada pieza por medio del programa Photoshop, cortando en algunos casos un elemento de la construcción, que puede funcionar como elemento constructivo o como textura. En otros casos al elemento no lo separo del bloque que lo conforma, lo cual queda evidenciado en las capas sucesivas de texturas, que se transparentan y cada una pasa a influir indefectiblemente sobre la

anterior y posterior, una analogía de como concibo que debe ser la arquitectura, capaz de tomar en cuenta la historia del lugar donde se emplaza y que a partir de ese momento pasará a conformar de una vez y para siempre la memoria de un lugar. Yuxtaponiéndose en un mismo sitio múltiples vivencias que no se anulan, sino que lo fortalecen.

Este trabajo cuenta con diferentes antecedentes, respecto a la técnica fue una serie de collages que realicé en el año 2008 de distintas arquitecturas imposibles. Estos collages los realice a la manera tradicional, a partir de fotocopias blanco y negro de diferentes obras reconocidas de arquitectura (la Casa Milá de Antoni Gaudí y el Palacio de la Asamblea de Chandigarh de Le Corbusier) cortando cada forma que me interesaba, superponiéndolas y logrando una construcción nueva de carácter inverosímil.



Arquitecturas ficticias (2008)

Collage manual sobre fotocopias B/N, 29 x 21 cm.

Respecto de lo formal, dentro de mi propia obra, hice una electrografía en el año 2011 titulada *Sangre*. Donde también me serví como punto de partida de una imagen fotográfica color, que decidí pasar al B/N, aumentando contrastes. Aunque trabajé con una sola imagen fotográfica, lo cual simplificó el trabajo. En la composición hay una verticalidad notoria generada por la orientación y por la escalera, un recurso que aparece en *Las ciudades imposibles*.

Sangre formó parte del Premio Fundación Williams de Arte Joven de Grabado del año 2012.



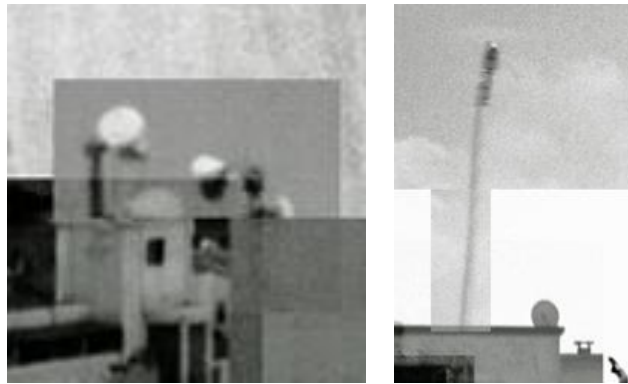
Sangre (2011)

Electrografía sobre papel obra, 100 x 45 cm.

Compositivamente *Las ciudades* fue realizada a partir de veintisiete fragmentos de fotografías, con un eje vertical marcado no solo por la orientación, sino también por la estructura edilicia de gran altura ubicada en el centro de la composición. En torno a ella hay otros elementos que refuerzan el eje vertical, como un semáforo ubicado en la izquierda de esta y bajo el mismo las sombras marcadas por la profundidad del muro. La estructura central está compuesta por una sucesión de ventanas rectangulares apaisadas frontales, que forman una cuadrícula y cuatro líneas verticales. A la derecha de la composición hay un plano rectangular de un valor bajo. Es una composición de grises intermedios y altos, con pocos puntos de valor bajo, pero muy notorios porque emergen desde la ventana de la estructura

principal en la base de la composición y “asciende” progresivamente tomando las ventanas contiguas.

Están presentes elementos relacionados a la vida en la metrópolis, como los radares y antenas ubicados en el extremo inferior derecho de la imagen y el semáforo que está acentuado por un espacio color blanco.



Las ciudades imposibles [detalles]

En el extremo superior derecho una de las paredes ofrece, a diferencia de las demás estructuras, una vista que no es frontal, generando un desequilibrio que la frontalidad de las ventanas centrales se encargan de evidenciar. Desde una de las ventanas inferiores de la composición surge la forma más orgánica de la composición: un entramado de líneas en valores medios y altos que contrastan respecto al color negro de la ventana.

La técnica del collage digital me permitió acentuar la complejidad del espacio en el que vivimos y convirtiéndolo en la sumatoria de distintas experiencias habitables a través del mundo, que surgen a partir de la ruina. Revalorizándola, pero considerándola como un componente dinámico que me permite generar una propuesta integradora a partir de su presencia.

El collage es una práctica poético-técnica que se origina a partir de una actitud materialista, el artista elige e incorpora algo real a su obra (Zavala, 2008, pág. 11), en mi obra la incorporación del elemento real está dado por las construcciones en sí mismas, representadas a partir de las fotografías que tomé con anterioridad,

donde en esa operatoria la tercera dimensión se anula en pos de la bidimensionalidad.

Está presente en el collage el concepto de *objet trouvé* a través de cada construcción que encuentro de manera azarosa. La gran mayoría de las construcciones que documenté han aparecido de ese modo, enmarcadas por la ventanilla de un colectivo o caminando en una ciudad que no conozco. Collage y *objet trouvé* están vinculados, ambos indican que las cosas y fenómenos reales no pertenecen a un dominio diferente de las cosas y fenómenos artísticos. (Zavala, 2008, pág. 15)

Tristán Tzara rescata lo efímero radicado en el collage: “la más grande intimidad con las verdades cotidianas, la afirmación invencible de lo provisorio los materiales temporales y perecederos, la soberanía del pensamiento” (Tzara, 2008). En este punto los edificios que fotografío también representan lo temporal destinado a la demolición, por medio de la fotografía (primero) y luego con la utilización de la imagen para la confección del collage (segundo) es que logran superar la desaparición.

Las ciudades imposibles fue elegida para integrar el Festival Internacional de Arte Incubarte 7⁴⁴, celebrado en la ciudad de Valencia, España. Fue exhibida en el Teatro Escalante.

Asimismo formé parte de la lista de los artistas del festival seleccionados por la publicación online española *Artnobel* número 2⁴⁵.

⁴⁴ Festival Internacional de Arte interdisciplinario con sede en la ciudad de Valencia que se llevó a cabo entre el 18 y el 21 de junio de 2015. <http://www.incubarte.org/>

⁴⁵ *Artnobel Inspiration Review of Contemporary Art* número 2, septiembre 2015. Disponible para consulta online https://issuu.com/artnobel/docs/revista_2



Vistas de la sala del Teatro Escalante.

III.VII *Cigarrillo de cal*



Cigarrillo de cal

Intervención digital sobre fotografía color 120 mm, impresión sobre papel de algodón, 100 x 67 cm.

EL COLLAGE COMO REAFIRMACIÓN DEL NO LUGAR

Esta obra fue realizada a partir de negativos los cuales desconozco el lugar de la toma, tengo sospechas que fueron parte de las tomas que realicé en la demolición de lo que sería el shopping de Basilea, Suiza, pero no podría afirmarlo. También recuerdo un pabellón de la ex ESMA (ninguno de los retratados en *La persistencia de los árboles*) donde tomé a la demolición extendida y de forma frontal.

Si bien esto para algunas personas podría representar algo que le quita información respecto de su creación, yo sostengo que es todo lo contrario. El hecho de no poder afirmar con solo mirar las imágenes (hecho que también había ocurrido con algunas de los negativos que utilicé para *Las ciudades imposibles*) perfectamente ejemplifica mi tesis alrededor de las estructuras surgidas a partir de las demoliciones como *no lugares*.

Dado que son espacios carentes de identidad, las demoliciones comparten características no importa donde estén emplazadas, hay una despersonalización que hace que fácilmente Basilea pueda ser Buenos Aires, aunque el motivo de la demolición sea diferente.

Cigarrillo de cal continúa la dinámica del collage digital, es una obra compuesta a partir de un montaje de una fotografía color formato 120 mm que sometida a una doble exposición analógica y otra fotografía del mismo formato con exposición normal. Una de las tomas fue utilizada en su totalidad y la otra parcialmente, por lo que trabaje por medio de capas con el programa Photoshop, eliminando los elementos que no me servían de la toma y logrando encastrar las estructuras. La niebla fue realizada a través de procedimientos digitales, aprovechando las nubes que ya estaban presentes en la foto, las esfumé y las superpuse con diferentes grados de transparencia de imagen, generando la indefinición propia de este fenómeno natural. El color no fue modificado en ninguna de las tomas fotográficas originales, únicamente fue levemente balanceado para unificar las diferencias que pudieran existir entre las dos iluminaciones de las tomas.

Solo hay tres colores en la obra: el azul cyan, el azul cerúleo y el blanco.

La imagen está dividida entre la parte superior del cielo y la niebla (el plano referido a la naturaleza), y la inferior del edificio (el plano de la arquitectura).

La obra fue pensada de manera similar a un paisaje tradicional, su orientación horizontal permite mostrar la extensión a lo ancho de las estructuras arquitectónicas similares a las montañas. Donde la inmensidad de la *semi-construcción/semi-demolición* está emparentada la inmensidad de lo sublime del paisaje romántico.



Caspar Friedrich

La montaña de los Gigantes (1830-35)

Óleo sobre tela, 73.5 x 102.5 cm.

Es la morfología de la estructura central en su parte superior, y en sus laterales donde adquiere aspectos de una cordillera, asociando formalmente a la ruina con el paisaje. Por sus características en torno a su indefinición, su irregularidad, su desorden y destrucción. Estas características están presentes en las zonas de poco definidas de los extremos del edificio, siendo más notorio en el sector izquierdo de la composición. La destrucción queda evidenciada en las dos columnas centrales, de las cuales hay un bloque a punto de caer.

La composición *Cigarrillo de cal* es de una simetría aparente, con un pico de montaña centrado y dos picos ubicados a diferentes alturas en los extremos izquierdo y derecho. En la imagen hay un uso de las figuras geométricas básicas:

el triángulo de la montaña central, sugerido por el vértice de la construcción y por la yuxtaposición de los dos planos del edificio. Los otros dos picos sugieren otros triángulos aunque solo se vea la mitad de ellos. Los huecos de la demolición creados por los faltantes de aberturas aún conservan su forma rectangular.

A partir del proceso destructivo se generaron formas a partir de la operatoria de quitar las aberturas e ir deshaciendo los muros. La materia eliminada genera la “pregnancia” según el concepto de Jorge Oteiza, que se traduce en “un conjunto abierto de posibilidades” (Bilbao, 2013), de formas agazapadas, posibles de analizar en muchos aspectos. El vacío, a medida que avanza la demolición, es cada vez más grande, capaz de contener el pasado de la construcción, con sus usos, objetos y vivencias que desaparecen.

La impresión fue realizada en papel de algodón de alto gramaje en un tamaño de 67 x 100 cm.

La obra fue seleccionada para integrar el XX Festival Internacional de Arte Joven Stripart⁴⁶ llevado a cabo en la ciudad de Barcelona, España. Fue exhibida en el Centro Cívico de Horta-Guinardó.



Vistas de la sala del Centro Cívico de Horta-Guinardó

⁴⁶ Festival Internacional de arte joven *Stripart* de realización anual. Inaugurado el día 4 de julio hasta el 17 de julio de 2015. Centro Cívico de Horta-Guinardó, Barcelona.

IV

IV.I Conclusiones

El presente trabajo tuvo como finalidad dar cuenta de mis impresiones sobre transformaciones urbanas de las que fui testigo entre los años 2009 y 2015, y que han llegado a impactar sobre mi propio entorno.

Con la recuperación económica posterior a la crisis argentina del año 2001 surge el escenario propicio para que comience en la Ciudad de Buenos Aires, un proceso en el que se perdió gran parte del patrimonio urbano debido al crecimiento extraordinario de nuevos emprendimientos urbanos.

Esa particular situación me llevo a reflexionar en torno a las ruinas con las que el individuo convive en su habitar cotidiano.

Encuentro en la fotografía lo necesario para documentar a ese momento histórico, pero por sus características inherentes al medio, es este también el que puede suspender en el tiempo y salvaguardar de la desaparición a las construcciones.

En las imágenes fotográficas muestro un estadio muy particular de la construcción, el cual es temporalmente difícil de sostener, que es el equilibrio entre lo destruido y lo construido. Exhibiendo las formas que emergen accidentalmente en una situación que es programada, como es la demolición.

Estas *semi-construcciones/semi-demoliciones* son *no lugares*, dado que la destrucción opera borrando la identidad particular contenida en cada una de estas viviendas, que forman un tejido conectado con el lugar al que pertenecen. Donde dan cuenta de los rasgos característicos de quienes habitan las casas, pero también del barrio al estan insertas.

Pude encontrar estos mismos procesos urbanos en otras ciudades del mundo como Paris, Basilea, San Pablo, Valparaíso y Santiago, por lo que empleé las mismas estrategias artísticas para documentar el estadio del ser y el no ser de estas construcciones locales.

En mi búsqueda a lo largo de los años sometí a las imágenes a diversas hibridaciones con medios tanto análogos como digitales. Las múltiples operaciones artísticas ejercidas en el documento fotográfico como la utilización de pintura, collage, montaje y técnicas fotográficas de doble exposición y retoque, no intentan poner en duda el acontecimiento que la fotografía pretende contar desde el momento de la toma. Por consiguiente, continua conservando siempre sus características de documento, porque arroja información precisa acerca del momento en el que fue realizada la obra y cumple de manera satisfactoria con su función de proteger a la historia de su desaparición.

Es en las ruinas donde todos los tiempos están comprimidos y percibidos a la vez: una lectura del pasado, un presente físico y un futuro imaginado (Jones, 2014, pág. 9). Porque esta posee la fuerza instantánea de la evocación. Son postales que nos traen lo pasado, a manera de recuerdos dentro del presente; pero que a su vez hace mella en la construcción de un hipotético futuro, cuando quede consumada por completo su desaparición y sobrevenga el reemplazo.

Con diferentes grados de significación que han sido adjudicados través de la historia de las artes visuales, la ruina siempre acompañó al individuo. Pero más allá de las diferencias en torno a su representación producto de las épocas y periodos históricos, la modernidad genera una bisagra donde el individuo abandona la visión contempladora ante una ruina que es producto de un proceso natural y pasa a ser un participante en el origen de la misma. Esto es especialmente visible de una manera extrema en las guerras, pero también con los procesos de transformación urbana. Desde mediados del siglo XX esos procesos se ven acelerados y la posmodernidad es el contexto que posibilita su simultaneidad geográfica.

Los *no lugares* surgen como consecuencia de la especulación inmobiliaria, la gentrificación y una falta de políticas patrimoniales adecuadas, que posibiliten un crecimiento edilicio ordenado a la vez que protejan la historia particular de cada sitio.

Las prácticas artísticas contemporáneas, mediante sus estrategias intermediales, han dado cuenta del rol del individuo como productor de ruinas, llegando en algunos casos a ejercer una deconstrucción sobre la propia ruina. Proponiendo un análisis (y una disección) sobre los espacios que la ruina genera, dado que los ritmos de la vida cotidiana muchas veces los invisibilizan.

Encuentro en la fotografía una herramienta para documentar y salvaguardar los rasgos sociales identitarios contenidos en las estructuras intermedias a punto de desaparecer. A la vez que reivindico mi propia identidad por hacer uso de un medio que tiene relación con mi propia historia familiar, como lo es el medio fotográfico. Transitando un camino desde lo macro, como es mi vida-y mi entorno particular-, a lo micro, como la vida de muchas personas a quienes no conozco, pero que adivino a través de las huellas que desperdigan en aquella casa que supieron alguna vez habitar.

Lorena Virgone



IV.II HORIZONTE DE TRABAJO

Durante mi estadía en París, mientras me encontraba trabajando, posiblemente movilizada por la reflexión sobre mi propia obra y por textos que me conmovieron, los días que pasé divididos entre el estudio, recabado de información y escritura de esta tesina en la Biblioteca Pública de Información del Centro Georges Pompidou, transcurría mi propia vida, claro. Y comencé a reflexionar sobre el origen de las rutinas, en una ciudad que no era la mía, en una casa que no era la mía, yendo a comprar a negocios que no eran los *míos* y usando como medio de transporte una bicicleta que tampoco era la mía. Sin embargo, me estaba adueñando del espacio día tras día, *jour après jour*.

Pensaba en la necesidad de habitar, de construir una familiaridad, que es una característica que siempre me llamó la atención de los interiores de las casas en proceso de desaparición que tantas veces retraté y que espero haber podido explicar en el presente trabajo con claridad. Las mil y una maneras de vivir una vida, de hacer las cosas. En ese apartamento prestado yo impregnaba de identidad cada espacio, aunque fuera por dos semanas.

Esas impresiones (entre muchas otras) aparecieron cuando pude quebrar la barrera del turista. El material continúa siendo editado para tomar forma definitiva.

Este es un extracto de ese trabajo surgido en París durante el mes de agosto del 2015, cuando un amigo de un amigo me presta su apartamento porque se iba de vacaciones durante dos semanas:

RUTINAS EFÍMERAS

[...] Allí empecé a armar una pequeña rutina con fecha de caducidad, que será el día de la entrega del piso.

Al tercer día de ocuparlo empiezo a dejar de utilizar el sistema de Metro. Saqué un abono de bicicleta. Ninguna distancia me parecía lo verdaderamente larga para no hacerla en bicicleta.

Todo lo puedo hacer en veinte minutos si está muy alejado.

Comienzo a registrar mis trayectos habituales.

Estoy presenciando la creación de las rutinas.

¿Cómo surgen? ¿Por qué?

Estaciono siempre en el mismo lugar, a menos que no queden espacios libres y deba buscar uno nuevo.

Pasó una vez. Descubrí que había otro lugar a media cuadra.

Sin embargo vuelvo una y mil veces a estacionar en el de siempre, que es varios metros más lejos de la casa que el otro. Lo siento próximo, cercano, cálido [...]

El piso lo he dejado el domingo 23 de agosto.

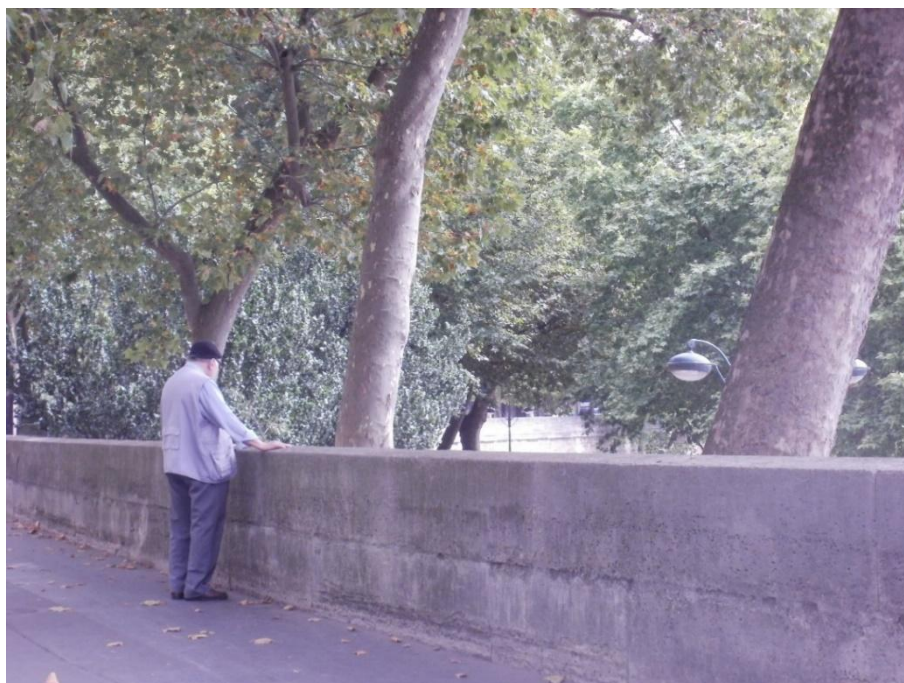
Aunque el trabajo había concluido el martes 18 con la llegada de Sebastián, dueño del lugar.

Convivimos durante cinco días, lo cual significó la agonía del proyecto. Porque muchas de mis rutinas dentro del apartamento se veían afectadas por la presencia de un *otro* a quien yo debía responder y considerar.

No tuve el coraje de tomar fotos el último día. Paradójicamente ese día él tuvo que salir temprano dejándome el sitio solo por última vez.

Calenté agua por última vez, puse el café en el filtro del té, puse música (alto) por última vez, abrí las hojas de la ventana, miré la calle: habían cambiado el cartel publicitario de los estrenos de cine. Ya estaba terminando el verano.

Me bañé, me cambié. Hice la maleta, cerré las hojas de la ventana nuevamente y dejé la llave en el buzón.



Nuestras viviendas sucesivas jamás desaparecen del todo, las dejamos sin dejarlas, pues habitan a su vez, invisibles y presentes, en nuestras memorias y en nuestros sueños. Viajan con nosotros

Pierre
Mayol

La invención de lo cotidiano: Habitar, Cocinar

CARTOGRAFIA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Archivos consultados

Biblioteca de la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.

Biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo (MACBA), Barcelona.

Bibliothèque Publique d'information (Bpi) du Centre Georges Pompidou, Paris.

Libros, artículos y trabajos de investigación

Argullol, R. (1983). *La atracción del abismo*. Barcelona: Bruguera.

Auge, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.

Auge, M. (2008). *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa.

Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Barthes, R. (2008). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.

Basilico, G. (2001). En F. Bonami, *Gabriele Basilico* (pág. 78). London: Phaidon.

Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP.

Benjamin, W. (1989). *Discursos ininterrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Bonami, F. (2001). *Gabriele Basilico*. London: Phaidon.

Borja, J. (2003). *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza.

Bourdieu, P. (1994). Un arte medio. En P. Dubois, *El acto fotográfico: de la representación a la recepción* (pág. 37). Barcelona: Paidós.

Buck-Morss, S. (1995). *Dialectica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.

Burke, E. (2006). Indagación filosófica acerca del origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello. En F. Cruz, *Estética de lo sublime* (págs. 2-3). Viña del Mar: Universidad de Viña del Mar.

Canogar, D. (2006). *El placer de la ruina*. En EXIT, Imagen y Cultura (ISSN: 1577-272-1), nº 24, págs. 24-34.

Cid, D., & Sala, T. (2012). *Las casas de la vida*. Barcelona: Ariel.

- Cork, R. (2004). La imagen fantasma: La fotografía en el arte europeo y estadounidense de posguerra. En M. F. Costantini, *Los usos de la imagen: fotografía, film y video de la Colección Jumex* (págs. 43-53). Buenos Aires: Malba Fundación Costantini.
- Cotton, C. (2014). *The photography as contemporary art*. London: Thames & Hudson.
- Crimp, D. (2005). *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal.
- Cruz, F. (2006). *Estética de lo sublime*. En ANALECTA, Revista del Centro de Estudios Humanísticos Integrados de la Universidad Viña del Mar (ISSN: 0718-414 X), n° 1, 2006.
- Cruz Sánchez, P., & Hernández Navarro, M. (2004). *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*. Murcia.
- Cuevas, T. (2010). Desfazer o espaço. En *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*. (pág. 26) Sao Paulo: MAM.
- D'Acosta, S. (2010). ¿Qué es una imagen fotográfica hoy? En *AfterPost: Más allá de la fotografía*. Andalucía: Junta de Andalucía.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano, I. Artes de hacer*. Ciudad de Mexico: Universidad Iberoamericana
- De Certeau, M., Giard, L., & Mayol, P. (1999). *La invención de lo cotidiano, II. Habitar, cocinar*. Ciudad de Mexico: Universidad Iberoamericana.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- Elkoury, F. (1991). *Serie: Beirut City Center*. Buenos Aires.
- Eschenburg, B., & Güssow, I. (2005). El Romanticismo y el Realismo. En I. Walther, *Los Maestros de la Pintura Occidental*. Taschen.
- Fortini, M. (2014). *L'esthétique des ruines dans la photographie de guerre*. Paris: L'Harmattan.
- García Falcó, M., & Menéndez, P. (2010). *Cines de Buenos Aires: patrimonio del siglo XX*. Buenos Aires: Centro de Documentación de Arte y Arquitectura Latinoamericana.
- Gautier, T. (1856). Mosaïque de ruines. En A. Dumas, T. Gautier, A. Houssaye, P. de Musset, L. Énault, & D. Fayl, *Paris et les parisiens au le siècle XIXe*. Paris: Morizot.
- González, V. (2009). La nueva fotografía alemana en el contexto de la historia del arte contemporáneo. En L. Pratesi, *Espacios Urbanos* (pág. 149). Buenos Aires: Ediciones Larivière, Fundación PROA
- Graham, D. (1998). Dan Graham: Presente Continuo. En F. A. Tàpies, *Dan Graham*. Barcelona.
- Graham, D. (2002). En T. Crow, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal.

- Grasskamp, W., Nesbit, M., & Bird, J. (2012). Hans Haacke. En E. Reynolds, *Ethics and Exclusions in the Museum: The Art Workers Coalition and Case Studies of Institutional Critique*. Colorado: University of Colorado Boulder.
- Gronert, S. (2009). *L'école de photographie de Düsseldorf*. Paris: Hazan.
- Groupe µ. (1993). *Tratado del signo visual para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo 1920-2010*. Madrid: Akal.
- Hofer, C. (2009). En L. Pratesi, *Espacios Urbanos*. (pág. 62). Buenos Aires: Ediciones Larivière, Fundación PROA.
- Hovagimyan, G. (2010). Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: O Soho na década de 1970. En *Gordon Matta-Clark: Desfazer o Espaço* (págs. 43-57). Sao Paulo: MAM.
- Lacroix, S. (2014). En M. Fortini, *L'esthétique des ruines en la photographie de guerre: Beirut, centre-ville, une commande exemplaire*. Paris: L'Harmattan.
- Jenkins, B. (2011). *Gordon Matta-Clark. Conical Intersect*. London: Afterall.
- Jones, A. (2014). *Completing the incomplete: How have attitudes toward ruins, developed from Romanticism to the present day, affected ruin treatment in contemporary German architecture?* Manchester: Manchester School of Architecture.
- Lemagny, J.-C. (2013). *Silence de la photographie*. Paris: L'Harmattan.
- Ley 2548 (Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires 29 de Noviembre de 2007).
- Macaulay, R. (1966). *Pleasure of Ruins*. New York: Walker & Company
- Macaulay, R. (2013). Esplendor de las ruinas. En B. Dillon, *La muerte llana*. En EXIT, Imagen y Cultura (ISSN: 1577-272-1), n° 50, págs. 16-31.
- Marchán Fiz, S. (2010). *La percepción estética de las arquitecturas a través de la fotografía*. En EXIT, Imagen y Cultura (ISSN: 1577-272-1), n°37, págs. 16-33.
- Olivares, R. (2006). *La incomprensible belleza de la tragedia*. En EXIT, Imagen y Cultura (ISSN: 1577-272-1), n° 24, págs. 16-17.
- Cruz, F. (2006). *Estética de lo sublime*. En ANALECTA, Revista del Centro de Estudios Humanísticos Integrados de la Universidad Viña del Mar (ISSN: 0718-414 X), n° 1.
- Olivares, R. (2008). *Documentos: la memoria del futuro*. Vigo: Diputación Foral de Guipuzcoa.
- Oliveras, E. (2010). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- Palmer, A. (2011). *Historical Dictionary of Neoclassical Art and Architecture*. Plymouth: Scarecrow Press.

- Pertierra Cánepa, F., & Pantanetti, M. (2011). *El fideicomiso y el boom inmobiliario argentino*. Buenos Aires: Universidad del CEMA.
- Ramírez Luque, M. I. (1988). *Arte y belleza en la estética de Hegel*. Sevilla: MAD S.L.
- Ruff, T. (2009). En L. Pratesi, *Espacios Urbanos*. (pág. 106). Buenos Aires: Ediciones Larivière, Fundación PROA.
- Sala-Sanahuja, J. (2008). En R. Barthes, *La cámara lúcida* (pág. 22). Buenos Aires: Paidós.
- Schaeffer, J.-M. (1990). *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Struth, T. (2009) En L. Pratesi, *Espacios Urbanos*. (pág. 126-127). Buenos Aires: Ediciones Larivière, Fundación PROA.
- Zavala, H. (2008). *Marcel Duchamp y los restos del ready made*. Rosario: Laborde Editor.
- Zweite, A. (2005). *Bernd y Hilla Becher, Tipologías*. Madrid: Espacio Fundación Telefónica.

Videos

- Neumann, S. (Dirección). (2011). *Fotografía: La nueva objetividad alemana* [Película].
- Tarkovski, A. (Dirección). (1972). *Solaris* [Película].

Libros y artículos online

- Alley, R. (1981). *Tate Modern Gallery*. Obtenido de <http://www.tate.org.uk/art/artists/bernd-becher-and-hilla-becher-718>
- Arias Usandivaras, M. C. (2 de Febrero de 2012). *Suplemento ARQ*. Obtenido de http://arq.clarin.com/arquitectura/Normas-claras-patrimonio_0_629337293.html
- Basilico, G. (1994). *Archimagazine*. Obtenido de <http://www.archimagazine.com/bbasili.htm>
- Basilico, G. (2005). *Cult frame*. Obtenido de <http://www.cultframe.com/2005/05/beirut-1991-intervista-a-gabriele-basilico-fotografia-festival-internazionale-di-roma-2005/>
- Baudelaire, C. (1863). *Bibliothèque Nationale de France*. Obtenido de <http://classes.bnf.fr/atget/antho/30.htm>
- Bertho, R. (8 de Abril de 2015). *Territoire des images*. Obtenido de <https://territoiredesimages.wordpress.com/2015/04/08/beyrouth-par-basilico-ou-la-possibilite-dune-ville/>
- Bilbao, M. (2013). *Estética Existencial*. Obtenido de <https://joseluis817.wordpress.com/2013/10/05/pregnancia/>

- Centro de Estudios para el Desarrollo Económico Metropolitano. (Mayo de 2010). *Informe de Mercado Inmobiliario*. Obtenido de https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/wp-content/uploads/2015/04/mercado_inmobiliario_2010_002.pdf
- Chevrier, J.-F. (21 de 4 de 2015). *Las aventuras de la forma cuadro en la historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili. Obtenido de <https://jpgenrgb.wordpress.com/2015/04/21/las-aventuras-de-la-forma-cuadro-en-la-historia-de-la-fotografia-jean-francois-chevrier-2007/>
- de Mondenard, A. (1997). *Études photographiques*. Obtenido de <https://etudesphotographiques.revues.org/127>
- del Cerro Santa María, G. (2009). *Una interpretación del cambio urbano en el Soho de Nueva York*. Nueva York: The Cooper Union for the Advancement of Science and Art .
- Dubin, N. (2006). *Cabinet Magazine*. Obtenido de <http://www.cabinetmagazine.org/issues/20/dubin.php>
- El barrio de Villa Urquiza lidera el crecimiento en altura de la ciudad. (21 de Marzo de 2014). *Tiempo Argentino*, págs. <http://tiempoargentino.com/nota/10448/el-barrio-de-villa-urquiza-lidera-el-crecimiento-en-altura-de-la-ciudad>.
- El Imparcial. (3 de Junio de 2009). *El Imparcial*. Obtenido de <http://www.elimparcial.es/noticia/40960/cultura/>
- Ente Público Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los DDHH. (2011). *Espacio Memoria y Derechos Humanos [ex ESMA]*. Obtenido de <http://www.espaciomemoria.ar/recuperacion.php>
- Fundació Antoni Tàpies. (Julio de 1997). *Fundació Antoni Tàpies*. Obtenido de <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique216>
- Fundación ICO. (Mayo de 2000). *Fundación ICO*. Obtenido de http://www.fundacionico.es/index.php?id=163&no_cache=1&tx_ttnews%5Btt_news%5D=71
- Fundación Telefónica. (3 de Junio de 2009). *Fundación Telefónica*. Obtenido de http://www.fundaciontelefonica.com/2009/06/03/17_01_2014_esp_6370-418/
- Guasch, A. M. (2005). *Raco Revistas Catalanas con Acceso Abierto*. Obtenido de <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>
- Haacke, H. (17 de Febrero de 2012). *El ensanche del fin del mundo*. Obtenido de Diario El País: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/02/17/madrid/1329504564_233277.html
- Iglesia San Elías. (2009). *Une petite histoire de l'église et de la paroisse*. Obtenido de http://www.saint-elias.com/home/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=37&Itemid=54
- Kiernan, S. (14 de Junio de 2008). *Suplemento M2*. Obtenido de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/m2/10-1445-2008-06-14.html>

- Kirshner, J. (5 de Junio de 2008). *Observaciones Filosóficas*. Obtenido de <http://www.observacionesfilosoficas.net/gordonmattaclark.htm>
- Lafont, I. (4 de Junio de 2009). Gerhard Richter, entre la pintura y la fotografía. *El País*. Obtenido de http://elpais.com/diario/2009/06/04/cultura/1244066402_850215.html
- Lebenglik, F. (16 de Julio de 2004). *Página 12*. Obtenido de <http://www.pagina12.com.ar/diario/artes/11-37971-2004-07-16.html>
- Marie-Paule Macdonald. (s.f.). Obtenido de <http://macdonaldm-p.weebly.com/gordon-matta-clark.html>
- Marinetti, F. T. (2012). *Biblioteca dei Classici Italiani*. Obtenido de http://www.classicitaliani.it/futurismo/manifesti/marinetti_fondazione.htm
- Mugica, J. F. (8 de Enero de 2011). *La Nación*. Obtenido de <http://www.lanacion.com.ar/1339635-el-tesoro-mas-buscado>
- Parrilla Branda, J. P. (19 de Julio de 2008). *El Sol de San Telmo*. Obtenido de <http://www.elsoldesantelmo.com.ar/archivos/2021>
- Richter, G. (1991). *Gerhard Richter*. Obtenido de <https://www.gerhard-richter.com/en/quotes/mediums-3/photography-16>
- Rocha Cendón, F. (sf). *tercerof*. Obtenido de https://terceroefe.files.wordpress.com/2013/03/fotograma_terceroefe.pdf
- Sánchez, N. (15 de Diciembre de 2011). *Clarín*. Obtenido de http://www.clarin.com/ciudades/ilegal-demolicion-ultima-Alfonsina-Storni_0_609539150.html
- Spector, N. (2016). *Museum Guggenheim*. Obtenido de <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/5210>
- Thacker, S. (15 de Septiembre de 2015). *Roman Road London*. Obtenido de <http://romanroadlondon.com/rachel-whiteread-house-bow-east-london-e3>
- Tiempo Argentino. (21 de Marzo de 2014). El barrio de Villa Urquiza lidera el crecimiento en altura de la ciudad. *Tiempo Argentino*, págs. <http://tiempoargentino.com/nota/10448/el-barrio-de-villa-urquiza-lidera-el-crecimiento-en-altura-de-la-ciudad>.
- Wharton Business School. (4 de octubre de 2006). Obtenido de Universia knowledge @ Wharton : <https://www.knowledgeatwharton.com.es/article/el-boom-inmobiliario-se-instala-en-argentina/>
- Whiteread, R. (Septiembre de 2000). *Tate Gallery*. Obtenido de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-untitled-floorceiling-t06769/text-summary>