

PALEONTOLOGÍA CONTEMPORÁNEA
Rastros de lo cotidiano

David González Hernández
Tutora: Marina Pastor Aguilar
Junio 2016

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS

PALEONTOLOGÍA CONTEMPORÁNEA

Rastros de lo cotidiano

Trabajo Final de Máster

Tipología 4

Alumno: David González Hernández

Tutora: Marina Pastor Aguilar

Máster de Producción Artística

Valencia, Junio de 2016



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER en
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

Resumen

El presente trabajo pretende reflexionar sobre el habitar humano en determinados contextos rurales y urbanos, centrandó la investigación en explorar y analizar las distintas formas de intervención directa e indirecta en el entorno, que son generadas por las formas de vida o por modificación de éstas, utilizando como metodología el archivo de elementos en los lugares analizados, mediante la fotografía o la recogida de los mismos. El proceso de trabajo se inspira en la ciencia de la paleontología, la cual reconstruye la memoria de un lugar a partir de las huellas y rastros allí encontrados.

Paleontología, Etnografía, Archivo, Rastro, Rural, Urbano, Cotidiano, Fotografía.

Resum

Aquest treball pretén reflexionar sobre l'habitar humà en determinats contextos rurals i urbans, centrant la seua investigació en explorar i analitzar les distintes maneres de intervenció directa i indirecta al seu entorn, que són generades per la seua forma de vida o per una modificació d'aquesta, utilitzant com a metodologia l'arxiu d'elements als indrets analitzats, mitjançant la fotografia o la recollida dels mateixos. El procés de treball està inspirat en la ciència de la paleontologia, la qual reconstrueix la memòria d'un lloc a partir de les petjades i empremtes allí trobades.

Paleontologia, Etnografia, Arxiu, empremta, Rural, Urbà, Quotidià, Fotografia.

Abstract

This study aims to reflect about the human living in certain rural and urban contexts. Focusing his research on exploring and analyzing the different ways of direct and indirect intervention in their environment, which are generated by their lifestyle or a modification thereof. Using methodology as the file elements in examined places, by means of photography and collecting them. The working process is based on paleontology, which reconstructs the memory of a place from the tracks and traces found there.

Paleontology, Ethnography, Archive, Trace, Rural, Urban, Quotidian, Photography.

Me gustaría agradecer este trabajo a todas las personas que alguna vez me ayudaron a creer en lo que creo...

A mi tutora, por saber guiarme y descifrar mis más profundas intenciones. A los amigos de siempre, que ahora estáis lejos físicamente. A la familia y mis mayores, por vuestros cuidados y consejos. A Raúl y María, por hacerme recordar lo pequeño que fui y descubrir lo grandes que sois. A mi madre y a mi padre, por enseñarme cada día que la ilusión siempre se impondrá a cualquier dificultad. A todos esos compañeros y compañeras, maestras y maestros, que con título o sin él, han sido mis referentes para buscar lo que busco.

Y, en especial, a mi amiga, compañera de aventuras y maestra de lengua, por tu paciencia, consejos y siempre divertida compañía.

ÍNDICE

Introducción	10
1. Primera parte: Desarrollo conceptual	14
1.1 ¿Por qué paleontología?	14
1.2 Formas de archivo	21
1.2.1 El archivo etnográfico	26
1.2.2 La fotografía como archivo	30
1.3 Lo rural y lo urbano	37
1.3.1 De la ciudad rural al pueblo urbano	37
1.3.2 El habitar	41
1.4 Pensar lo cotidiano	44
1.4.1 La práctica como táctica	46
1.4.2 La huella como práctica	50
2. Segunda parte: Producción artística	54
2.1 Descripción técnica	54
2.2 Clasificación	58
2.2.1 Rural	60
2.2.2 Urbano	69
2.3 Proyectos localizados	81
2.3.1 Abusejo	81
2.3.2 Valencia	88
2.3.3 Lisboa	103
A modo de conclusión	114
Bibliografía	117
Índice de figuras	121

“Mi experiencia es aquello a lo que decido prestar atención”

William James

Introducción

El presente proyecto es una investigación de tipología 4, en la que nos apoyaremos en un contexto teórico para canalizar y ofrecer pautas que nos ayuden a situar la práctica artística desarrollada. Para ello, en un primer lugar presentaremos la motivación que nos ha llevado a trabajar sobre estos temas, después plantearemos los objetivos y problemas que tenemos intención de abordar y por último la metodología que seguiremos.

“Una cierta obsesión por las banalidades de nuestro entorno”, es como se podría resumir este proyecto. Esa obsesión ha sido ocasionada por el continuo cuestionamiento de lo que me rodea. ¿Por qué ese árbol cortado? ¿Por qué ese palé vacío? ¿Por qué esa piedra en la ventana? Preguntas cuyas respuestas no nos resuelven ninguna cuestión existencial, pero sí nos hacen cuestionar aquellas cosas que también forman parte de nuestra vida ofreciéndonos detalles inconclusos de las formas de habitar que nos rodean. Esta obsesión tomó forma cuando le empezó a acompañar la cámara fotográfica como herramienta para poder llevarme un recuerdo de aquello encontrado. Después de muchas vueltas, el objetivo de los registros se ha ido centrando en aquellos objetos, o conjuntos de objetos, alojados en el entorno, que por su situación o abandono hacen alusión directa a la causa de su proceder.

La idea de plantear mi práctica como un proyecto, surge al ampliar mi campo de registro, convirtiéndose este en un campo de investigación. Eso me lleva a involucrarme en cada lugar que habito o visito en una búsqueda de esos elementos en serie que definan el contexto en el que se encuentran.

Cada paseo o tránsito se convierte en una vivencia única, siempre a la espera de lo que te puedas encontrar. La experiencia del caminar no es algo que se pueda aprender, sino que tiene que ser vivida. Ese tránsito se convierte en un rastreo constante de elementos del entorno, variaciones que salen fuera de “la norma”, pero que tienen siempre un porqué, llegando a ser como reto personal, el de sacar el mayor partido

posible a elementos e imágenes de la cotidianeidad que banalmente residen en cada localidad. No existe ya paseo o viaje sin rastreo, que de una manera obsesiva forma parte de la percepción del habitar.

El proyecto se basa en descubrir y analizar el paisaje configurado por las prácticas de sus lugareños. Está en búsqueda permanente del cómo se configura ese hábitat, a partir de los resquicios producidos por las formas de vida del lugar, y se plantea en relación a los siguientes objetivos:

1. Comparar las metodologías de estudio de las ciencias de la paleontología y la arqueología y cuestionar la utilización de conceptos científicos en el ámbito artístico.
2. Revisar algunos autores que hayan trabajado la relación entre antropología y etnografía con la práctica artística.
3. Analizar algunos conceptos teóricos y estrategias metodológicas tomadas de las prácticas de archivo en el ámbito artístico.
4. Describir las diversas características que plantean diferencias entre el entorno rural y el urbano y señalar la presencia de distintos tipos de práctica en ámbitos de ciudad y de pueblo.
5. Interpretar los tipos de prácticas y tácticas cotidianas surgidas en los distintos hábitats humanos y cómo estas se plasman en el entorno.
6. Desarrollar una práctica artística coherente con las líneas conceptuales trazadas y generar un archivo formato web para su muestra.

Para alcanzar estos objetivos hemos ido alternando una metodología de investigación teórica con una creativa de producción práctica, seleccionando aquellos recursos bibliográficos de la teoría contemporánea en la que se aportaban claras referencias a las cuestiones centrales que estábamos trabajando, y profundizando en distintos autores que nos ofrecían conceptos que iban a ser claves para ir desentrañando y relacionando, con una metodología más centrada en la observación y selección, determinados casos que iban configurando un anarchivo en relación a aquellas pautas

conceptuales que se iban generando. De este modo la producción práctica y creativa y la investigación teórica no se han seguido de manera lineal, sino simultánea, de manera que la investigación teórica iba modificando nuestra mirada y las pautas de observación y selección de elementos del entorno, y éste, a su vez, iba planteando nuevas cuestiones sobre las que profundizar. Finalmente todos los datos se han organizado y estructurado dando forma al TFM del siguiente modo: El trabajo se divide en dos grandes partes. La primera responde al desarrollo conceptual la cual se compone de cuatro bloques principales:

El primero toma como punto de partida la explicación del título orientado hacia el debate de hasta qué punto la utilización de conceptos científicos han de mostrar coherencia cuando son utilizados en el ámbito artístico. A continuación ponemos el foco en la antropología y la etnografía a través de dos autores que han trabajado estos términos desde una perspectiva artística, como es el caso de Joseph Kosuth y su texto *El artista como antropólogo* y el de Hal Foster en su texto *El artista como etnógrafo*. En el siguiente apartado veremos como esas relaciones se ven materializadas en forma de archivos, para ello, de la mano de Foucault, nos apoyaremos en una primera parte enfocada al cuestionamiento de los archivos del poder frente a los contra-archivos. Dentro de este mismo apartado veremos ejemplos de artistas como Mark Dion, Cristian Boltanski o Michael Wolf, los cuales han utilizado practicas de archivo en todos sus ámbitos para la creación de sus obras.

Siguiendo la línea conceptual, a continuación centramos la mirada en los terrenos de estudio, formados por los entornos urbanos y los rurales. En este apartado expondremos las prácticas y los diversos modos de vida que encontramos en estos lugares, poniendo en cuestión los vínculos existentes entre ciudad/urbano, pueblo/rural. Y por último presentamos el apartado respecto a las prácticas y las tácticas cotidianas expuestas por Michael De Certeau y Manuel Delgado entre otros, concluyendo con el apartado de la huella, el cual nos lleva a la conclusión de por qué éste proyecto tiene que ver con la paleontología.

La segunda parte del trabajo responde al desarrollo de la producción artística, ésta se ocupa de presentar el proyecto generado a partir de las premisas presentadas en el primer apartado. En una primera parte se presenta la descripción técnica de la metodología llevada a cabo, en una segunda parte se presenta la clasificación de los trabajos centrada en los planteamientos ya mencionados que tienen que ver con la diferencia entre entornos rurales y urbanos y en una tercera parte se presentan tres ejemplos de proyectos localizados, que recogerán y mostrarán las esencias de los lugares trabajados a través de los rastros allí encontrados. Por último queremos indicar que en el caso de aquellas citas procedentes de textos en idiomas diferentes del castellano hemos decidido ofrecer una traducción nuestra. Para facilitar el contraste de las mismas incluimos al pie el texto original.

A lo largo de las siguientes páginas se ofrece el trabajo de algo más de cuatro años de intentar jugar a ser un pequeño paleontólogo de lo cotidiano. Aunque no existe forma de plasmar, en el formato de trabajo en el que estamos, todos los azares por los que hemos atravesado en esta búsqueda de los elementos más banales de identidad de cada lugar. No obstante, esperamos que sirva para trasladar una leve sensación de todos los paseos, miradas y encuentros de los que se compone este proyecto, el cual me educa cada día para ser más cuidadoso y respetuoso con cada paso que doy.

Cuando empecé este proyecto sentí lo mismo que siento cada vez que salgo de casa, no sabía lo que buscaba pero sí lo que quería hallar.

Cojamos pues, el pico y el martillo y empecemos a encontrar.

1. Primera parte: Desarrollo conceptual

1.1 ¿Por qué paleontología?

Antes de adentrarnos en materia no podemos pasar por alto la explicación del título, el cual viene condicionado por las prácticas metodológicas del proyecto. Utilizar un concepto científico para definir un proyecto artístico, nos hace correr el riesgo de perder toda coherencia con el trabajo si no asentamos bien las bases. No ha sido tarea fácil la elección apropiada de los términos dado que constantemente se nos han planteado contradicciones a la hora de definirlo.

La primera de ellas surge cuando nos cuestionamos hasta que punto un proyecto de investigación artística debe respetar rigurosamente los conceptos científicos. ¿Cómo podemos plantear una investigación artística apoyándonos en términos científicos pero sin responder a sus premisas?

Conceptualmente la investigación se ve inmersa en dos contradicciones:

La primera surge al utilizar en una misma frase los términos “paleontología” y “contemporánea”. Científicamente la paleontología no puede ser contemporánea, si lo fuera implicaría que tendría que estudiar restos fósiles generados en el presente, cosa prácticamente inviable debido a que la formación de fósiles necesita de varios miles de años para su creación. Pero sí puede ser contemporánea si nos apropiamos del concepto y lo llevamos a nuestro campo.

Etimológicamente, paleontología es el estudio del ser antiguo¹. La paleontología es la ciencia que estudia e interpreta el pasado de la vida a través de los restos y huellas de seres vivos conservados en forma de fósiles. Entre sus objetivos está la reconstrucción de las distintas formas de vida pasadas y el estudio de sus cambios en el tiempo.

Por tanto, una “paleontología contemporánea” sería una ciencia que estudia las formas de vida contemporáneas a través del estudio y análisis de los rastros y las huellas que dejan los individuos en su hábitat, que es resumidamente, lo que pretende este proyecto.

Curiosamente, la relación entre paleontología y arte surge antes de que ésta fuese ciencia. Debido al desconocimiento del verdadero valor y significado de los fósiles, era frecuente que fueran descritos e interpretados por artistas en vez de científicos, como es el caso de un esqueleto fósil, encontrado en el primer cuarto del siglo XVIII, que fue descrito como “*Homo diluvii testis*” que quería decir “Hombre testigo del diluvio”, el cual años más tarde se catalogó como una salamandra gigante².

La investigación que tenemos entre manos va a partir mayormente de contextos urbanos y rurales. Éstos son entornos humanos, los cuales nos vincularían directamente con la antropología o con su rama más próxima, la arqueología. Esta se relacionaría con la metodología arqueológica que sigue este proyecto.

Por tanto, la segunda contradicción radica en la exclusividad de las ciencias respecto al estudio por separado entre los seres vivos y el ser humano. Tenemos entre manos a dos ciencias con metodologías similares pero cuyos objetos de estudio, y por tanto su campo conceptual, no son idénticos. Ambas son la paleontología y la arqueología. La primera viene de la rama de la geología y la biología y la segunda de la antropología. La materia de estudio del paleontólogo son las rocas donde se encuentran los fósiles, tanto en forma de huella como cuerpos fosilizados. La del arqueólogo puede ser

¹ Paleontología: *palaíos*: antiguo; *on, ontos*: el ser; *logos*: palabra, estudio; *ia*: sufijo que indica acción.

² “El descubrimiento de este famoso fósil, se debió al suizo Scheuchzer, en el siglo XVIII, y su identificación definitiva fue obra de Cuvier, el fundador de la Paleontología, a principios del siglo XIX, que le dio el nombre de *Andrias scheuchzeri*, en recuerdo de su descubridor”. SCOTT, J. *Introducción a la paleontología*, p. 18.

cualquier lugar que contenga restos materiales como instrumentos, arquitecturas o esqueletos dejados por la actividad humana en el pasado.

Por tanto, ¿por qué no denominar al proyecto *arqueología contemporánea*?

La diferencia entre ambas que más nos interesa es la relacionada con el ser humano. Los paleontólogos estudian a todos los seres vivos excepto a los humanos. Los arqueólogos, siendo una rama de la antropología, solo se ocupan de éstos. No obstante es importante destacar la existencia de una rama intermedia entre ambas ciencias que es la “Paleoantropología” o “Paleontología humana”, ciencia que estudia los restos homínidos que pertenecen al marco de la teoría de la evolución.

Vemos que esta segunda contradicción recae en el objeto de estudio del proyecto. Los individuos que mencionábamos, aparte de poder formar parte de una comunidad, siempre estarán dentro de un ecosistema, lo que implica una comunidad más amplia constituida por otras especies y el entorno. En dicho ecosistema se generarán todo tipo de relaciones, entre individuos de la misma especie, entre individuos de distinta especie y entre cualquier individuo y el entorno, bien sea natural o artificial.

Los tipos de ecosistemas analizados en este proyecto tienen que ver con estructuras y formas de vida creadas por el ser humano, lo cual no implica que los rastros o huellas que encontremos en estos ambientes tengan que ser propiamente generados por éstos. El proyecto no quiere centrarse sólo en las interacciones humanas, porque éste debe atender a todos los factores implicados en la creación de entornos, por lo que no tiene sentido acotar el proyecto respecto a un solo tipo de ser vivo. De aquí nuestra insistencia en mantener presente el término *paleontología contemporánea* para referirnos a esta práctica artística.

Podemos concluir en que la elección del concepto de paleontología y no de arqueología tiene que ver más con una decisión política que científica. El uso de dicho término no tiene mayor pretensión que la de abrir la mirada a las formas de

investigación. Una investigación debe ser crítica tanto con lo que investiga como con sus formas. La formulación o apropiación de nuevos términos debe ser contrastada en busca de la utilización y la contextualización de éstos. En caso de haber querido utilizar el término “arqueología contemporánea” deberíamos tener en cuenta que ésta ya existe como tal. Esta disciplina se encarga del estudio de sociedades pasadas cercanas a nuestro tiempo con repercusiones próximas al presente. Su objeto de estudio suelen ser zonas industriales, zonas de conflicto y fosas comunes. “La arqueología contemporánea es una realidad, y en ella el análisis de los acontecimientos bélicos, la interpretación, conservación y difusión de su patrimonio y, en especial, la cuestión de las fosas comunes, son elementos indispensables en la producción de conocimiento sobre el mundo en el que vivimos”³.

Es cierto, que este proyecto se desarrolla respecto a los tipos de hábitats humanos, lo que nos lleva no poder omitir que la base claramente es de sentido etnográfico, pero practicado y gestionado desde la práctica paleontológica. Deberemos por tanto adentrarnos a conocer qué tipo de prácticas, tanto antropológicas como etnográficas, se han dado dentro del mundo del arte.

Pero antes desglosemos estos conceptos:

ANTROPOLOGÍA:

Del griego: *anthropos* (ἄνθρωπος) “ser humano” + *logos* (λόγος) “estudio”

ETNOGRAFÍA:

Del griego: *ethnos* (ἔθνος) “pueblo, tribu” + *grapho* (γράφω) “escribir”

³ CID, R. *Arqueología Contemporánea: Las fosas comunes de Gualachos y Pino del valle (Granada)*, p. 180.

La antropología como tal es la ciencia que estudia los aspectos biológicos del ser humano y de su comportamiento como miembro de una sociedad. Esta se divide en cuatro importantes ramas: arqueología, antropología lingüística, antropología biológica y antropología sociocultural. Esta última es la que nos interesa desarrollar más a fondo. El objeto de estudio de la antropología sociocultural son los procesos de sociabilidad humana y la cuestión de diversidad cultural. Su método de investigación específico es la investigación etnográfica⁴, la cual se ha convertido, gracias a su metodología cualitativa, en un punto de referencia para otras disciplinas como la pedagogía o la sociología.

La etnografía investiga el comportamiento humano y las relaciones sociales en una comunidad o pueblo. Analiza las prácticas del día a día de sus habitantes en busca de la esencia de cada lugar. “El etnógrafo participa, abiertamente o de manera encubierta, en la vida diaria de las personas durante un periodo de tiempo, observando qué sucede, escuchando qué se dice, haciendo preguntas; de hecho haciendo acopio de cualquier dato disponible que sirva para arrojar un poco de luz sobre el tema que se centra la investigación”⁵.

Para vincular estos términos con el ámbito artístico debemos atender a dos textos de referencia en estos ámbitos. Por un lado, el artículo que Joseph Kosuth publicó en la revista *THE FOX*, en 1975 titulado “The artist as anthropologist” (El artista como antropólogo) y por otro el texto de Hal Foster titulado “The artist as ethnographer?”⁶ (El artista como etnógrafo) que forma parte de su libro *The return of the real: The avant-garde at the end of the century (El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo)* de 1996.

Kosuth en su artículo, analiza las figuras del antropólogo y el artista poniéndolos en contexto y comparando el grado de efectividad en sus maneras de hacer. Plantea respecto al antropólogo que los efectos que éste pueda tener en la cultura que estudia

⁴ No debemos olvidar que la etnografía corresponde a la parte práctica de la etnología. Etnología: *ethnos*: pueblo; *logos*: estudio; Es la ciencia que estudia las costumbres de los pueblos humanos, en cambio la etnografía es la representación de un pueblo por medio de dibujos y esquemas.

⁵ ATKINSON, P., HAMMERSLEY, M. *Etnografía: Métodos de investigación*, p. 15.

⁶ Curiosamente en la versión traducida al español el interrogante ha desaparecido.

serán similares a los de un acto natural, al no formar parte de la matriz social de la comunidad que estudia. En cambio el artista, como antropólogo, parte y opera en el mismo contexto socio-cultural en el que se encuentra envuelto. Esto le lleva a poder generar de primera mano un impacto social en la comunidad⁷.

Kosuth critica las formas de la antropología y acusa a los antropólogos de no estar comprometidos con su cometido, por culpa de encontrarse inmersos en la base científica que les aguarda. Propone por tanto que el rol que debe desempeñar el arte en ese contexto, se asienta en las bases de ambas disciplinas. El artista como antropólogo, al encontrarse condicionado por las formas de vida del lugar, actúa como un antropólogo comprometido, representando y reinterpretando los sentimientos como propios, quedando muy alejados de las prácticas científicas antropológicas. Respecto a este compromiso, dos décadas después, Foster plantea la importancia de un modo de trabajo horizontal que reclama a artistas y críticos que deben conocer las estructuras de cada cultura lo bastante bien como para mapearlas, y las de la historia para poder narrarla⁸. El marco en el que el autor se asienta es el denominado “retorno de lo real”, de donde surge el nuevo paradigma del “artista como etnógrafo” en el cual el tema principal es el otro cultural y/o étnico, cuestión que lleva de la mano, como no podía ser de otra forma, al artista comprometido⁹.

Para buscar los precedentes de la relación entre arte y etnografía, debemos remontarnos a las primeras décadas del siglo XX. En concreto, al París de los 20 y los 30, donde los inicios del surrealismo se nutren de los desarrollos etnográficos de la época. Georges Bataille, Michael Leiris, Marcel Mauss y Alfred Métraux son algunos de los personajes que a lo largo de esos años exploraron caminos y cuestionaron las dinámicas metodológicas entre etnografía y surrealismo. James Clifford, en su libro *The Predicament of Culture (Dilemas de la Cultura, 1988)*, recoge algunas de las relaciones entre ambas disciplinas.

⁷ KOSUTH, J. *The artist as anthropologist*, p. 26.

⁸ FOSTER, H. *El retorno a lo real*, p. 206.

⁹ *Ibid.*, p. 177.

Clifford considera, un sentido amplio, al concepto de surrealismo como “una estética que valora fragmentos, curiosas colecciones, yuxtaposiciones inesperadas, que actúa para provocar la manifestación de realidades extraordinarias extraídas de los dominios de lo erótico, lo exótico y lo inconsciente”¹⁰. Las exploraciones surrealistas, creadas en esas décadas, constituyen ejemplos paradigmáticos que cuestionan los límites entre la identidad, la alteridad, lo familiar y lo desconocido. La actitud de los surrealistas se centraba, al igual que la del etnógrafo, en hacer comprensible lo no familiar y tornando lo familiar extraño¹¹. “Así como el artista de Kosuth o Foster se apropia de las técnicas de la etnografía, los antropólogos surrealistas de Clifford pueden hacer suyo el proceder heterogéneo de este movimiento artístico, dejar al descubierto las marcas autorales de la escritura y pensarse como productores de montajes y colecciones”¹².

Vemos por tanto cómo la relación entre las prácticas artísticas y la visión del investigador científico tienen tanto en común que a veces resulta difícil de clasificar, cosa que hoy día no nos preocupa en absoluto porque la hibridación entre disciplinas siempre ofrece pautas y lecturas transversales que a veces no son posibles desde una única disciplina, dado que parece existir una línea invisible que rodea y acota cada campo de investigación.

A continuación, presentaremos un apartado que deriva claramente de las sinergias entre disciplinas, como es el concepto del “archivo”, utilizado en ambas ramas de investigación como método de contar historias o conservar lo olvidado.

¹⁰ CLIFFORD, J. *Dilemas de la cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, p. 150.

¹¹ *Ibíd.*, p. 153.

¹² PINOCHET, C. *Arte y antropología en torno a los acentos y omisiones de una adscripción disciplinar*, p. 79.

1.2 Formas de archivo

“Si el paisaje es un punto de vista, existen potencialmente tantos paisajes como miradas, al menos, tantos como cada cultura permite ver, aunque a algunos parece asustarles tal grado de multiplicidad”.

Lucy R. Lyppard

En este apartado, proponemos algunos conceptos teóricos y estrategias metodológicas que toman de las distintas formas de registro y archivo muestras de rastros y huellas materiales, provocadas por el ser humano en su más que difusa cotidianidad.

La existencia de uno mismo, en un sentido metafórico, y en mayor o menor medida, ya es una huella. Todos somos conscientes de que cada una de las civilizaciones se distingue de las demás por su arte, arquitectura, pensamiento y en definitiva por sus formas de vida. Esto lo podemos conocer hoy día gracias a los rastros que directa o indirectamente dejaron en su habitar.

Cada vez con menos frecuencia en las sociedades contemporáneas se plantean las preguntas trascendentales como ¿De dónde venimos?, ¿A dónde vamos? Pero estas son cuestiones que se plantean por excelencia para dar sentido a la vida, cuestiones que desembocan en una incesante obsesión de la humanidad por recoger, agrupar y ordenar su pasado. Como hemos visto, arqueólogos y paleontólogos se ocupan de esta labor, ofreciéndonos un archivo de elementos que juntos llegan a dar forma a la supuesta verdad del pasado. Una supuesta verdad escrita subyaciendo a la cual se encuentra la toma del poder de los vencedores, y una verdad subyacente que no suele salir a la luz: la de los vencidos. Debemos por ello estar atentos a estas cuestiones que relacionan el poder y la verdad para cuestionar esa correlación y abrirnos a la multiplicidad de perspectivas. Por suerte si hablamos del presente, nos queda la posibilidad de generar las nuestras propias.

Esto nos lleva a plantear dos líneas claramente delimitadas en la gestión de archivos. Por una parte podemos apuntar la existencia de un archivo contra-histórico o anarchivo, “basado en la información virtual que sigue una racionalidad más próxima a lo flexible y no estable, no ordenado linealmente y al margen de toda jerarquización”¹³ y por otra al archivo hegemónico “unido a la cultura objetual y a la lógica de los sistemas de memoria materiales”¹⁴. Éste último debería ser un soporte objetivo que reúna y ordene, no que invente u obvie. Un archivo que desde una base institucional, en la mayoría de los casos, actuará como incuestionable por su antigüedad y por su repercusión en el presente.

Como ejemplo de ello podemos tomar el trabajo de Ann Laura Stoler y su estudio sobre los *archivos coloniales y el arte de gobernar*, en el cual nos relata la importancia de éstos en la gestión y producción del discurso colonialista:

Los archivos coloniales eran a la vez lugares del imaginario e instituciones que creaban historias a medida que ocultaban, revelaban y reproducían el poder estatal. [...] Ordenaban (tanto en el sentido imperativo como en el taxonómico) los criterios de la evidencia, pruebas, testimonios y testigos que servían para elaborar narraciones morales¹⁵.

Con todo, para hacer frente al cuestionamiento que plantea la clasificación y el almacenamiento de archivos, no debemos sólo mirar y analizar a éstos sino también a la arquitectura que los acoge, debido a que “su diseño material inscribe los principios epistémicos y políticos que determinan qué se incluye y excluye, qué se hace visible y qué se desecha, quién habla y quien es silenciado”¹⁶. Pero hoy día esa arquitectura cada vez es más difusa, porque ya no hay un solo modelo de como almacenar y archivar datos, cada sociedad e incluso cada individuo genera sus propios dispositivos. Por ello podríamos decir que en el fondo no existe un archivo objetivo, porque todos parten de la experiencia de cada persona que aporte datos al mismo.

¹³ GUASCH, A. M. *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*, p. 15.

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ STOLER, A. “Archivos coloniales y el arte de gobernar”, p. 476.

¹⁶ ESTALELLA, “A. La apertura del archivo etnográfico”, p. 15.

En estas décadas de máxima expansión en la creación y acumulación de datos, parece que todo vale, lo que nos lleva a pensar en otras posibles perspectivas con respecto al valor de uso de esos datos. Rick Prelinger, arqueólogo mediático, plantea que hay un problema nuevo que la humanidad nunca había experimentado: “Hemos llegado a crear tal cantidad de información que somos incapaces de digerirla, procesarla. Pero, ni falta que hace. ¿No es suficiente que lo hagamos y la utilicemos una vez? Es como si cocináramos para amigos y familiares: la comida se come, se consume, pero no necesita ser archivada, es procesada. Responde a una necesidad temporal”¹⁷.

Hoy día, los medios en los que vivimos nos dan alcance a infinidad de herramientas para poder elaborar cualquier tipo de archivo. La era digital está multiplicando de manera inabarcable la creación de archivos. Desde hace 15 años, la fotografía digital se ha impuesto en nuestras vidas como una herramienta indispensable a la que prácticamente todos tenemos acceso. Las sociedades son adjetivadas constantemente de muchas maneras, pero es evidente que la *sociedad de la información*, basada en la imagen, nos ha envuelto en un halo del que es difícil intentar no querer participar. Toda participación será válida, cada una será única. Por mucho que nos digan que está todo hecho, no es así. Podremos haber vivido de maneras similares, pero nunca iguales. La historia se está escribiendo, se está almacenando y en gran parte se está haciendo desde los archivos no institucionalizados; desde el anarchivo. Éste término dota de posibilidad de creación a cualquier individuo, ya que supone la ruptura con la hegemonía del archivo en mayúsculas. El anarchivo es en sí una acción democratizadora de las formas de recopilación y acumulación de memoria, permitiendo que cada una escriba o tenga la posibilidad de escribir la historia, una historia que se crea de manera subjetiva para formar una visión global, buscando desestabilizar el significado original para recontextualizarlo de nuevo¹⁸. Estamos en la

¹⁷ Prelinger se refiere en este caso a la información en forma de imágenes, pero no podemos pasar por este punto sin hacer referencia a otro tipo de gestión de datos como es el *Big Data*, el cual representa una nueva dimensión que acumula y procesa millones de datos por segundo en relación a todo tipo de movimientos, gestiones y rastros que generamos en nuestra actividad en internet. Entrevista a Rick Prelinger en: HISPANO, A., PÉREZ-HITA, F. *Soy Cámara #12. Mal d'arxiu*, El programa del CCCB, 2011-30-8, minuto 3:39.

¹⁸ GUASCH, A. M. *op. cit.*, p. 227.

época de la democratización tecnológica y tenemos los medios para reinterpretar, recrear y compartir los eventos y sucesos que nos atañen. No podemos depender de los archivos institucionales para crear nuestra visión de las cosas. Una visión, que por el hecho de existir, ya representa una crítica a lo hegemónico que encajaría, como ya hemos visto, dentro de esas prácticas resistentes, que al borde de una cultura dominante, producen y consumen sus propias *artes de hacer*¹⁹. Podríamos hablar entonces de distintos niveles de subjetividad, que dependerán de *quien o para quien* son los datos recogidos. Los archivos no dan la verdad, dan una verdad.

Deberíamos intentar, por tanto, plantear la concepción de los archivos como una construcción de orden social. Michael Foucault, el cual es conocido por su crítica al modelo hegemónico de pensamiento y formas de control, plantea en su *arqueología del saber* cómo el archivo asienta las bases de la ley de lo que puede ser dicho, como un “sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares”²⁰. Foucault a través de su redefinición de archivo, nos plantea nuevos modos de pensar y analizar el pasado, incluso el presente.

Foucault compara el archivo con la práctica arqueológica, poniendo en evidencia la creación y construcción del significado histórico. El archivo deberá ser debidamente reconstruido a partir de sucesos que fueron parte de la forma concreta de una época. “El valor de la práctica arqueológica sería la especificación y descripción de lo que hasta ahora se había mantenido excluido, oculto, ignorado o indigno de la visibilidad histórica”²¹. Poder narrar la historia a través de los archivos desechados y arrinconados, es lo que precisamente reclama la atención de Foucault, el cual nos introduce al análisis entre las relaciones de poder y conocimiento a través de la reflexión del concepto de archivo y sus consecuencias. La arqueología no como una escritura, si no como una reescritura de la historia²². Foucault sugiere la posibilidad de modificar el poder de la verdad, desde la posibilidad de pensar en una

¹⁹ DE CERTEAU, M. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*.

²⁰ FOUCAULT, M. *La arqueología del saber*, p. 219.

²¹ GRIGORIADOU, E. *El archivo y las tipologías fotográficas: De la nueva objetividad a las generaciones de fotógrafos en Alemania: 1920-2009*, p. 29.

²² FOUCAULT, M. *op. cit.*, p. 235.

“anarqueología”²³ basada en un cierto anarquismo epistemológico, haciéndonos ver que ningún poder es necesario y que por tanto tampoco lo será el poder de la verdad²⁴.

Para hablar del *paradigma del archivo* como un camino de gestación específico y coherente, deberemos atender a las diferencias entre el hecho de *almacenar* y el de *archivar*. “Si el almacenar o coleccionar consiste en <asignar> un lugar o depositar algo –una cosa, un objeto, una imagen- en un lugar determinado, el concepto de archivo entraña el hecho de <consignar>”²⁵. En un principio deberemos interpretar esta afirmación de manera superficial, dado que si entendemos el término <consignar> en tanto que señalar una cosa para dejar constancia de ella, podremos decir que cualquier cosa que almacenemos o coleccionemos, por el simple hecho de hacerlo, estaremos dejando constancia de un hecho, aunque sea en menor medida y posiblemente con un carácter más efímero. La diferencia radicará en la exigencia que implica la identificación y la clasificación en la gestión del archivo.

Veremos por tanto en este apartado como algunos artistas han utilizado los archivos para hablar y cuestionar las formas de habitar en sus distintos contextos y descubrir, como decía Foster, su capacidad de convertir en un presente físico una información histórica a veces perdida y otras desplazadas²⁶. Estos artistas, en su mayoría, rescatan objetos y fotografías de archivos ya existentes para la creación de sus piezas y otros se plantean la creación mediante el registro fotográfico o la recogida de objetos que, a modo de etno-paleontólogos, crean sus propios archivos para conformar su obra.

²³ Somos conscientes de la importancia de este tema, pero su extensión excede los objetivos de este trabajo. No obstante, para la ampliación de este concepto recomendamos, a parte de las ya mencionadas, las siguientes obras: *Anarqueología*, Maite Larrauri; *Labor of dionysus: a critique of the state-form* de Antonio Negri y Michael Hardt; *Deep time of the media*, Sigfried Zielinski.

²⁴ LARRAURI, M. *La anarqueología de Michael Foucault*, p. 124.

²⁵ GUASCH, A. M. *op. cit.*, p. 10.

²⁶ FOSTER, H. “*An archival impulse*”, p. 4.

1.2.1 El archivo etnográfico

Si retomamos por un momento las ciencias de la etnografía, arqueología y paleontología, recordaremos que éstas basan su metodología en un ejercicio de registro a través del trabajo de campo mediante la recopilación de notas, documentos, objetos y fotografías, en las cuales no se basa su fundamento más sólido sólo en esas prácticas, sino en su posterior acumulación y catalogación en forma de archivo²⁷.

Como veremos, muchos artistas utilizan estos parámetros de trabajo para gestionar su lenguaje. Uno de los ejemplos que más evidencian esta relación es la obra de Mark Dion. Ésta se nos presenta como el resultado de un exhaustivo trabajo de campo, partiendo de técnicas propias de antropólogos, biólogos y geólogos. Dion recoge y archiva toda serie de elementos encontrados en entornos naturales. Posteriormente son presentados en contextos galerísticos, descontextualizando totalmente la materia prima del mundo con la que trabaja y jugando con los parámetros y códigos de museos de naturaleza. Para ello genera inventarios expuestos en vitrinas y estanterías o bien recrea instalaciones²⁸ que a modo de corta y pega, inserta en los cubos blancos donde expone todos esos objetos rescatados, con el objetivo de exhibir las historias reales de cada cosa. Trabajo que presenta desde una visión ecologista como una forma de entender la acumulación de conocimiento, documentando “la verdad del presente para dejar testimonio del futuro”²⁹. Estos formatos expositivos tienen bastante relación, dentro de nuestro trabajo personal, con la serie “*Rastro sin rostro*” o con “*Les Falles*”, series generadas a partir de restos encontrados en un determinado contexto que son expuestas a modo de contexto museístico, las cuales veremos desarrolladas en el apartado de producción.

²⁷ MARCUS, G. *El o los fines de la etnografía: del desorden de lo experimental al desorden de lo barroco*, p. 37.

²⁸ Utilizaremos el término “instalación” para referirnos a dos de las cuatro acepciones que la RAE tiene de este término. Cuando utilizamos este término estamos haciendo alusión directa a la segunda acepción: 2. f. *Un conjunto de cosas instaladas*, pero que desde un marco conceptual artístico podemos aludir indirectamente a la cuarta acepción: 4. f. *Organización de un espacio o conjunto de objetos con fines artísticos*. Esta hibridación de acepciones nos lleva a poder definir exactamente al tipo de “instalación” al que nos referimos en nuestra práctica de apropiación de *conjuntos de cosas instaladas* que son *organizados con un fin artístico*.

²⁹ GUASCH, A. M. *op. cit.*, p. 192.



Fig. 1. Mark Dion. *An Archeology of Lost Objects*, 2013.



Fig.2. Mark Dion. *Flotsam and jetsam (the end of the game)*, 1994.

Obras como estas ayudan a trazar lazos entre la memoria individual y la colectiva. En esta dirección encontramos la obra de Christian Boltanski, el cual desarrolla unas series de obras basadas en un deseo de acumulación de imágenes y objetos. Recurriendo al ejercicio de la memoria a través de piezas que expresan la banalidad de una cultura poco reflexiva, Boltanski parte de una visión que combina ciertas reflexiones sobre el panorama del arte y los comportamientos contemporáneos, desde una poética cuidadosamente personal³⁰.

Su deseo por recoger, identificar, clasificar, etiquetar y presentar de un modo más o menos organizado los resultados de sus investigaciones, nos recuerda a la metodología de los investigadores de ciencias humanas³¹.

Su obra refleja una preocupación por esas pequeñas memorias que desaparecen cuando la vida llega a su fin. No sólo se basa en anécdotas e historias personales, sino que también utiliza todos esos objetos comunes que sin nuestra presencia pierden identidad³². Estos rasgos los podemos ver en sus series *Les Inventaires*, en las que publicaba, a modo de catálogo, signos de memoria representada en los objetos y pertenencias cotidianas de las personas a las que pertenecían.

³⁰ HERNÁNDEZ, J. M. En: *Boltanski EL CASO*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 7.

³¹ CORTÉS, J. M. En: *Christian Boltanski COMPRA-VENTA*, Consorci de museus de la Comunitat Valenciana, p. 39.

³² ROUSE, Y. "Palabras e imágenes", En: *Contar Historias*, Fundación El Monte p. 62.



Fig.3. Christian Boltanski. *L'inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes*, 1974.

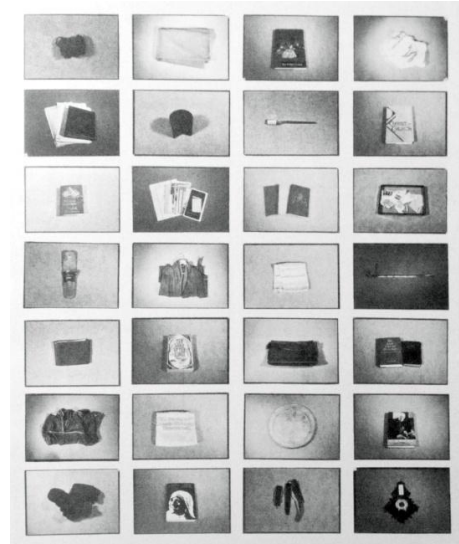


Fig.4. Christian Boltanski. *L'inventaire des objets ayant appartenu à un resident de Oxford*, 1973.

Otro ejemplo de trabajo a partir del objeto como representación indirecta, es la obra de Joachim Schmid, el cual muestra una mirada preocupada por la materialidad en la que se basa nuestra cultura. Su trabajo se compone de un archivo de imágenes, como objeto físico, encontradas, nunca generadas por él; “no más fotografías nuevas hasta que las ya existentes hayan sido reutilizadas”³³.

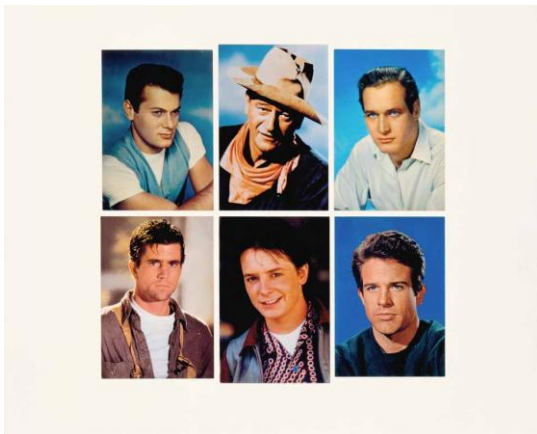


Fig.5. Joachim Schmid, *Archiv #604*, 1994. [Archiv 1986-1999].

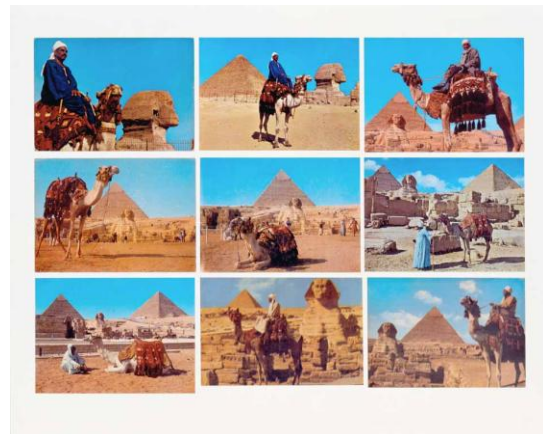


Fig.6. Joachim Schmid, *Archi #85*, 1989. [Archiv 1986-1999].

³³ Joachim Schmid, citado por WEBER, J. “Joachim Schmid and Photography: The accidental artist”, en: MACDONALD, G., WEBER, J. *Joachim Schmid: Photoworks 1982-2007*, p. 12.

En su proyecto *Archiv 1986-1999*, ha recopilado infinidad de imágenes y las ha ido agrupando por criterios de similitud. Se compone de un total de setecientos veintiséis paneles de idéntico formato, en el que cada uno de ellos se compone bajo una cuadrícula que varía según la cantidad de fotos.

En su otro proyecto *Bilder von der Straße*, la forma de trabajo consiste en recoger todas y cada una de las fotografías que se encuentra en la calle de cualquier lugar que visite o transite, generando una archivo de la desmemoria íntima de los habitantes del lugar:

Mientras que los museos coleccionan y conservan aquellas imágenes que, según el consenso de nuestra sociedad, son ejemplos importantes de nuestra cultura actual, y deberían ser conservadas para el futuro, yo me especializo en aquellas imágenes que son obviamente consideradas tan inapropiadas e irritantes para sus autores y dueños que piensan que no deben tener futuro ninguno; estas imágenes presentan la otra mitad de nuestra cultura³⁴.

Esa fijación hacia objetos abandonados por falta, nos recuerda de nuevo a la serie *Rastro sin rostro* que más adelante desarrollaremos en el apartado de producción, la cual retrata desde el objeto encontrado a aquellos que lo desecharon.



Fig.7. Joachim Schimid, No.217, Los Angeles, MARCH 1994. [*Bilder von der Straße*, 1982–2012].

³⁴ SCHMID, J. En: *VII Fotobienal – Vigo 96*, Condello de Vigo, p. 32.

1.2.2 La fotografía como archivo

La relación entre archivo y fotografía se da prácticamente a partir de que ésta se empieza a utilizar para labores administrativas, a finales del siglo XIX, como podemos ver en el archivo fotográfico usado para la identificación de criminales, iniciado por Alphonse Bertillon con sus fichas policiales. A la par podemos encontrar también una importante labor etnográfica de la mano de Eugène Atget, quien retrató la sociedad parisina a principios del siglo XX.

Fue de los primeros fotógrafos que orientaron su obra a mostrar la esencia y el carácter del entorno en el que vivía, creando un archivo dónde todos los componentes de la ciudad quedaban registrados; la arquitectura, sus gentes, sus callejones y los oficios de la época quedaron inmortalizados a través de una mirada crítica y cuestionadora. Atget pretendía coleccionar todo lo pintoresco y artístico que hubiera en París y mediante la fotografía generó un extenso catálogo, dónde las clasificaba por temas y fechas.



Fig.8. Eugène Atget. Rue Hautefeuille, distrito 6.º, 1898.



Fig.9. Eugène Atget, Rue de la parcheminerie, nº 12, distrito 5º, 1912.

Si nos centramos en su serie de imágenes *L'art dans le Vieux Paris* veremos zonas de la ciudad que aún no se habían visto afectadas por la renovación arquitectónica del Barón Haussman, en las cuales observamos una fotografía crítica en busca de encuadres escondidos, elementos que banalmente pasaban desapercibidos, locales y casas abandonadas en calles despobladas, que hicieron que Eugène Atget generara un curioso archivo lleno de misterios. Lo interesante de estos archivos es la fijación por lo escondido, por lo viejo, por lo marginal, que desprende una fuerte representación de los detalles en la memoria casi olvidados por la aplastante e imperante creación e innovación del nuevo mundo³⁵.

Siguiendo la tradición histórica de la fotografía documental, a mediados de siglo XX, nos encontramos a ese nuevo mundo registrado y catalogado por la fotografía de Bernd y Hilla Becher. De ellos ya se ha escrito mucho, pero es importante que los destaquemos debido a que éstos, aparte de tener un papel muy importante en la independización artística fotográfica, fueron el detonante de la Escuela de Düsseldorf, que marcó un importante rumbo en las visiones y maneras de pensar la fotografía. Ambos se conocieron en dicha escuela donde años más tarde ejercerían de profesores, formando a futuros fotógrafos como Andreas Gursky o Thomas Ruff, entre otros.

El matrimonio Becher fue capaz de crear un archivo de más de dieciséis mil imágenes, de depósitos, altos hornos, naves industriales o silos, manteniendo en todas ellas un mismo patrón estético y compositivo. En muchas de sus series podemos ver como las fotografías han sido tomadas hasta con 4 décadas de diferencia, pero consiguen que pase desapercibido al mantener esa estética sencilla, que a modo de letanía recoge la esencia del lugar de la manera más objetiva posible.

Entendiendo la fotografía objetiva como una metáfora de una fotografía conceptualmente universal, dado que por muy centrada y neutral que intente ser su fotografía desde una representación frontal y encuadres cuasi matemáticos, la altura, la distancia y la elección misma de esos objetos parten de una decisión totalmente subjetiva.

³⁵ GUASCH, A. M. *op. cit.*, p.28.

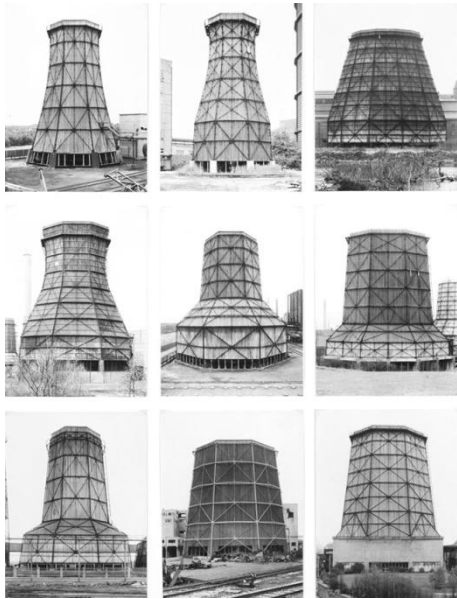


Fig.10. Bernd & Hilla Becher, Cooling towers wood steel, 1964-1998.



Fig.11. Bernd & Hilla Becher, Water towers, 1965-1985.

Más importante que los objetos fotografiados en sí, es la manera de componer, ver y disparar esas fotografías. Los Becher no plantean una imagen en el sentido convencional, sino que la fotografía sustituye al objeto. Su práctica de análisis del entorno y posterior registro es lo que denota de originalidad a su trabajo.

Una catalogación de estructuras creadas que nuestra sociedad industrial ha ido creando para la mejora de la vida humana, pero sin presencia evidente de ella, dejan al espectador con multitud de lecturas posibles; cada fotografía por sí sola inmortaliza un elemento en un instante determinado. Las series de esos elementos cuentan que lo fotografiado no es exclusivo y tiene un porqué en un determinado espacio-tiempo. Con ello consiguen que el conjunto de la series nos muestren esas obsesiones y fijaciones de los fotógrafos en un idioma visual universal.

Como veremos en la práctica artística personal incluida en este trabajo, tanto metodológica como estructuralmente, estos autores son un claro referente en la ejecución de nuestras obras; composición centrada, mismo punto de vista, la no presencia o la serialidad, son factores con una gran importancia en ambas formas de registrar los paisajes que nos rodean. Misma esencia pero distinto concepto, que

genera un registro de elementos repetidos en contextos específicos, ya bien sean grandes estructuras industriales o pequeñas banalidades objetuales.

Con ellos colaboró Edward Ruscha, que aunque su faceta más conocida es la de pintor, encajó bien las propuestas de la generación de fotógrafos alemanes de la Escuela de Düsseldorf, que trabajaban en proyectos de archivo basados en actos repetitivos. Ruscha acudió a Alemania a finales de los 50 para trabajar junto con los Becher, de los cuales absorbió algunas características de sus estilos, como la repetición en serie de elementos industriales. Pero para Ruscha no era importante que el encuadre fuera escrupulosamente idéntico, en parte le hubiera sido más complicado que a la pareja de alemanes, porque las series de Ruscha registraban elementos con características similares pero con formas y composiciones a veces un tanto diferentes³⁶.

Sus trabajos fotográficos los condensó en series de fotolibros. El primero que publicó fue *Twenty six Gasoline Stations*, donde muestra las fotografías que realizó a las gasolineras que encontró en el viaje desde Los Ángeles, su ciudad de residencia, hasta su

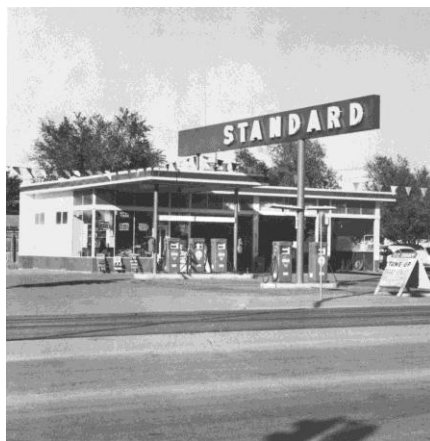


Fig.12. Ed Ruscha, *Standard, Amarillo, Texas* [*Twenty six Gasoline Stations*], 1963.

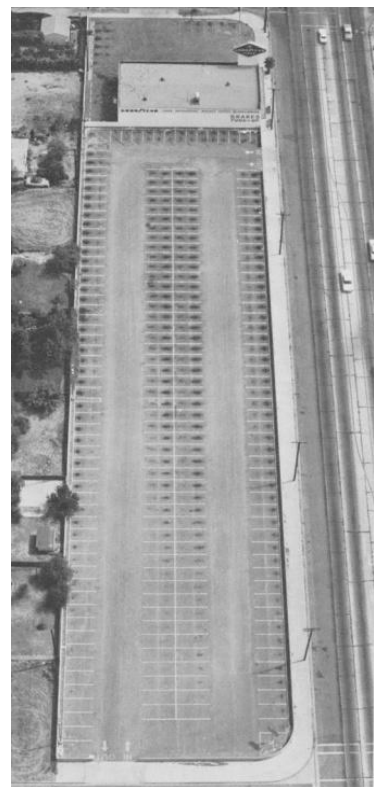


Fig.13. Ed Ruscha, *Good Year Tires, 6610 Laurel Canyon, North Hollywood*, [*Thirty four Parking Lots*], 1967.

³⁶ ROWELL, M. "Ed Ruscha, Photographer", en: *Ed Ruscha, Photographer*, Whitney Museum of American Art, p. 19.

lugar de nacimiento, Oklahoma. El libro se compone del título en la portada y en cada página una foto con la información al pie. No le interesaba mostrar la serie en su conjunto a modo de montaje expositivo, sino que le interesaba más una estética minimalista de secuencia visual repetitiva y serialidad³⁷.

Otro de sus fotolibros más notables en este aspecto fue *Thiry four Parking Lots*, para el cual se tuvo que tomar la molestia de encargar las fotografías a la empresa Art Alinis para que captaran vistas aéreas de las zonas de estacionamiento en áreas comerciales. En ellas, Ruscha captó desde los elementos que a pie de calle son difíciles de percibir, hasta las lecturas que los rastros de la actividad diaria deja en ellos como las marcas de las trayectorias de los vehículos o los restos de aceite, los cuales nos dejan intuir, a partir de su degradado e intensidad, los lugares más frecuentados.

El formato foto libro también fue utilizado por Jos Houweling para presentar algunas de sus piezas. En su obra, caracterizada por la atención al absurdo en la realidad cotidiana, podemos destacar *700 centenboek*, el cual fue publicado en 1975 para conmemorar el 700 aniversario de la ciudad de Ámsterdam.

Para ello, generó un gran número de imágenes que fue agrupando por temática y compuestas en forma de *collages*. Howeling quería generar un archivo basado en la imagen de Ámsterdam a través de la documentación de los paisajes ignorados de la ciudad. Registró todo tipo de elementos que, por su cierta repetición, surgían como característicos de la ciudad. Pintadas, bicicletas, alcantarillas, señales, heces, timbres, relojes, vehículos cubiertos con lonas... en resumen, cualquier objeto repetido con el que se topara era digno de estar en su archivo conmemorativo. Este tipo de mirada es la que intentamos ejercitar en nuestra práctica artística, como veremos en la parte de los proyectos localizados, en la que analizamos distintos entornos, como son las ciudades de Valencia y Lisboa, y el pueblo Salmantino de Abusejo.

³⁷ GUASCH, A. M. *op. cit.*, p. 119.



Fig.14. Jos Houweling, *Bromfietsen*, [700 centenboek] 1975.



Fig.15. Jos Houweling, *Kinderwagens*, [700 centenboek] 1975.

Al igual que Howeling, Michael Wolf utiliza la serie para hablar de manera subjetiva sobre un lugar, pero lo que les diferencia es que éste último desarrolla todo su trabajo fuera del país dónde nació. Su mirada, allá donde vaya, no deja de ser la de un extraño y curioso que invade las rutinas de los ciudadanos. La mayor parte de su carrera la ha pasado en Asia, lo que le ha llevado a trabajar a partir de historias narradas desde la saturación en todos los sentidos. Su serie *Architecture of density* resume el paisaje urbano al que se enfrentan los ciudadanos de Hong Kong cada día. Planos muy centrados generan un efecto óptico que desconcierta a la vez que responde a la situación de superpoblación que vive dicha ciudad en la actualidad. El formalismo y los encuadres de esta serie se hacen eco de las líneas de trabajo que surgieron de la Escuela de Düsseldorf.

Desde el comienzo, sus trabajos se caracterizan por no quedar encasillados en una única forma de plantear las series y en el juego constante entre lo macro y lo micro, una mirada que es capaz de registrar desde lo más general a lo cotidiano, sin perder ese discurso crítico que le caracteriza. Tanto en la serie *Architecture of density* como en *Lost laundry*, que captura las prendas perdidas en las fachadas urbanas, busca desde distintas perspectivas una misma lectura. Desde lo más puro, íntimo y fortuito, hasta lo más planificado.



Fig.16. Michael Wolf, *Architecture of density*, 2010.



Fig.17. Michael Wolf, *Lost laundry*, 2010.

Este tipo de autores nos enseñan que, por mucho que intentemos plantear una fotografía objetiva, habrá tantas miradas como personas puedan mirar. Miradas que investigan, descubren o se distraen en nuestras sociedades. Debemos ser conscientes de nuestra posición como espectadores de un mundo que reclama admiración, que se vende continuamente, que se prostituye por conseguir miradas. Miradas de deseo, repulsa o admiración, que reposan en la más subjetiva percepción.

Poder observar que no sólo aquello que reclama nuestra atención ha de considerarse como un pequeño acto de libertad. “No somos aquello que vemos, sino aquello que decidimos ver”³⁸, nos aconsejaba Marina Garcés, la cual analiza y estudia esas miradas que se fijan en el detalle y en lo banal, brindando la posibilidad de dotar de importancia a la suerte de encuentros fortuitos que cambian nuestra cotidianidad. Encuentros que salen fuera de la norma preestablecida por las grandes hegemonías visuales, que rodeadas de colores y neones, reclaman atención en busca siempre del mejor postor. Veremos cómo se diferencian este tipo de cosas de acuerdo con distintas formas de hábitats.

³⁸ GARCÉS, M. “Visión periférica. Ojos para un mundo común”, *Arquitecturas de la mirada*, Ana Buitrago (ed), p. 91.

1.3 Lo rural y lo urbano

Sobre las dicotomías entre rural y urbano se ha escrito mucho. En este apartado no queremos entrar a valorar que modelo es mejor o peor, sino que queremos desarrollar y exponer las prácticas y los modos de vida que encontramos en estos ámbitos y cómo los habitantes y/o paseantes de esos espacios generan, en su cotidianidad, la esencia del lugar.

1.3.1 De la ciudad rural al pueblo urbano

Partimos de la evidente y más que justificada relación, por un lado, entre los términos *ciudad-urbano*, y por otro, *rural-pueblo*. Pero no debemos caer en los tópicos, por lo que nos adentraremos a desenredar estas conexiones.

Como plantea Artemio Baigorri, podemos decir que la categorización de los espacios rurales y los espacios urbanos depende exclusivamente de delimitaciones arbitrarias, a veces basadas en el tamaño de los municipios, o en el peso de la población activa agraria³⁹. Esto, sumado a las políticas de gestión de espacios y las prácticas cotidianas de sus habitantes, conforman un espectro de cualidades a las que parece imposible definir en términos herméticamente cerrados, sino que debemos estar siempre a la espera de matices para intentar plasmar una definición lo más personalizada posible, intentando así huir de las generalidades y estereotipos que términos como ciudad y pueblo contienen.

Institucionalmente, queda claro que deben existir unos parámetros en los cuales asentar unas bases para clasificar e identificar los diferentes núcleos de población. Por ejemplo, el Instituto Nacional de Estadística ordena por zonas urbanas, zonas intermedias y zonas rurales para censar y cuantificar a la población únicamente

³⁹ BAIGORRI, A. *De lo rural a lo urbano*, s.p.

teniendo en cuenta el tamaño demográfico. Pero resulta complicado, casi imposible, el fijar o manejar algún tipo de variable que establezca una guía que permita situar bases de clasificación. “La atribución de un mayor o menor grado de ruralidad/urbanidad se hace de un modo más intuitivo que científico. [...] Sólo el análisis de las formas de agrupación e interrelación social en el espacio puede ayudarnos a matizar esa gradación”⁴⁰.

Lo urbano hace referencia a lo relativo o perteneciente a la ciudad, pero no necesariamente. Lo urbano va más allá, es una manera de gestionar un espacio, es un cúmulo de prácticas que vienen justificadas por el número de habitantes de la población. Las ciudades pueden ser administradas y planificadas, lo urbano no. Precisamente lo urbano es aquello que no puede ser planificado, es “la máquina social por excelencia”⁴¹, apuntaba Manuel Delgado en su ensayo *Sociedades Movedizas*. En lo urbano reside la esencia del lugar. Tanto las prácticas cotidianas como las políticas de gestión urbana son causas directas del escenario urbano en cada ciudad. “La vida urbana deja cada vez más de hacer reaparecer lo que el proyecto urbanístico excluía. El lenguaje del poder “se urbaniza”, pero la ciudad está a merced de los movimientos contradictorios que se compensan y combinan fuera del poder panóptico”⁴².

No podemos plantear una separación epistemológica entre lo rural y lo urbano, porque las bases de uno empiezan donde acaban las del otro. Si partimos de que la urbanización es un proceso inseparable de la revolución industrial y el capitalismo, aquellas zonas o lugares donde las formas de vida, de relación, de creación e intercambio no sean únicamente de tipo capitalista, podríamos hablar de cultura rural. “Desde que la sociedad industrial se definió como un proceso civilizatorio, uno de cuyos elementos fundamentales fue la urbanización, lo rural nunca se ha definido, quedando como residuo de lo-que-aún-no-es-urbano”⁴³. De alguna manera, lo rural estribaría en los resquicios que permanecen, fuera del camino del “proceso

⁴⁰ Ibíd.

⁴¹ DELGADO, M. *Sociedades movedizas: Pasos hacia una antropología de las calles*, p. 18.

⁴² DE CERTEAU, M. *op. cit.*, p. 107.

⁴³ Ibíd.

civilizatorio”, que quedaría en el interior de lo que denominamos urbe global⁴⁴. Henri Lefebvre, intentando definir las características pertenecientes al ámbito rural, se pregunta: ¿Qué es la comunidad del pueblo? En busca de la respuesta, analiza a la *comunidad rural* y a la *comunidad del pueblo* dentro de un mismo concepto y explica que, aunque esté relacionada con el desarrollo de las fuerzas productivas, ésta, ni es una de ellas ni un modo de producción al uso⁴⁵:

¿El campo?: ya no es más –nada más– que “los alrededores” de la ciudad, su horizonte, su límite. ¿Y las gentes de la aldea? Desde su punto de vista ya no trabajan para los señores terratenientes. Ahora producen para la ciudad, para el mercado urbano. Y si bien saben que los negociantes de trigo o madera los explotan, no obstante, encuentran en el mercado el camino de la libertad⁴⁶.

Pero como decíamos, tampoco lo rural precisa de un pueblo, aldea o campo para existir. En las zonas metropolitanas hay localidades definidas como rurales que son dormitorios de la metrópoli. Incluso en los centros de las ciudades, en los barrios con fuerte identidad de vecindad, se mantienen todavía aspectos y prácticas rurales que, por sus formas de vida locales, se han mantenido a lo largo del tiempo. “La dicotomía no nos sirve, por lo que tendríamos que hablar de gradaciones que irán desde lo más rural, o menos urbanizado, a lo más urbano o menos rural”⁴⁷.

Para mayor detalle, debemos prestar atención a esas zonas intermedias entre pueblos y ciudades; por un lado están las grandes extensiones de tierra, las cuales nos pueden guiar a la hora de clasificar un lugar, ya sean éstas cultivables o urbanizables. Por otro, encontramos construcciones tanto de ámbito industrial como residencial, como son los suburbios, zonas rururbanas o las agrocidades.

En las zonas periféricas de las medianas y grandes ciudades nos encontramos los suburbios. No existe un denominador común para calificar a estos entornos, dado que cada suburbio está compuesto, cultural y urbanísticamente, de cualidades distintas. Éstas tendrán su raíz en los contextos geográficos, económicos y políticos que tengan a

⁴⁴ BAIGORRI, A. *op. cit.*

⁴⁵ LEFEBVRE, H. *De lo rural a lo urbano*, p. 26.

⁴⁶ LEFEBVRE, H. *La revolución urbana*, p. 18.

⁴⁷ BAIGORRI, A. *op. cit.*

su alrededor. No será igual un suburbio que lidie con una zona industrial o que esté rodeado por una zona boscosa, o que disponga de tren de cercanías o no. Estos aspectos influirán tanto en los cuidados y las relaciones del usuario respecto al espacio público como entre ellos, porque aunque se presente como tejido urbano, en la mayoría de los casos las prácticas llevadas a cabo por los usuarios son de carácter rural. Un espacio dónde poco a poco todos se van conociendo, sus habitantes son “trabajadores, vecinos y amigos pero no ciudadanos”⁴⁸. Debido muchas veces al vacío que genera la despreocupación de la jurisdicción, a la que pertenezca dicho suburbio, en relación a las competencias arquitectónicas y urbanísticas, permiten que surjan todo tipo de chapuzas, parcheados y remedios generados por esa necesidad de autogestión del espacio. “Los suburbios, que son microcosmos de una globalización cultural en curso, son también laboratorios para la invención, simultáneamente, de fundamentalismo brutales y de hábiles reajustes”⁴⁹.

Las zonas rururbanas están asentadas en territorio rural pero las prácticas que se dan en ellas tienen como base principal la acción urbana o industrial. Son espacios no urbanos donde se construyen, entre campos de cultivo, líneas de alta tensión, instalaciones deportivas, campos fotovoltaicos, estaciones depuradoras de agua, autopistas y un largo etcétera. “Las presiones del área urbana inmediata y los embates económicos derivados del orden global son los principales aspectos que definen estas circunstancias que, en ocasiones, obligan a los residentes a cambiar sus prácticas cotidianas y por consiguiente, sus modos de vida y en casos extremos, a vender sus propiedades”⁵⁰.

Encontramos también en estas zonas intermedias las agrocidades, que son núcleos de población que desempeñan actividades principalmente rurales ligadas a la ganadería y el cultivo, pero que por su tamaño podría considerarse como ciudades. La diferencia entre este tipo de territorios y los puramente urbanos, radica en que las tierras que rodean a estas zonas, ya sean cultivables o no, han perdido la función de

⁴⁸ HATZFELD, M. *La cultura de los suburbios: una energía positiva*, p. 127.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 95.

⁵⁰ SERENO, C. A., SANTARELLI, S. A. “El rurubano: un espacio de vulnerabilidad y riesgo”, p. 150.

producir materias primas. Han entrado en juego nuevos factores económicos, de forma que en último término el agricultor, aunque siga siendo el que más superficie gestiona y administra, se convierte en un agente más en la competencia por el uso y el control de dicho suelo⁵¹.

1.3.2 El habitar

La distinción entre los ámbitos rural y urbano, campo y ciudad, en las épocas anteriores a la Revolución Industrial, era más evidente y marcada. La visión de hoy día de estos conceptos dista mucho de la de antaño. Desde las nuevas formas de distribución de la energía, a raíz de dicha revolución, y el posterior desarrollo de los medios de transporte, se ha producido un aumento de la desaparición de las antiguas servidumbres de localización de la actividad económica. La homogeneización en pautas y formas de comportamiento derivados de la elevación del nivel de vida y la acción generalizada de los medios de comunicación de masas, ha contribuido a que en muchas zonas industrializadas, las antiguas diferencias entre campo y ciudad queden anuladas, planteando una confusa y problemática distinción⁵².

Vemos por tanto que el aumento de la velocidad en todos los ámbitos, va ligado al concepto de urbanidad; cuanto más rápido más urbano. El flujo y la mejora de las telecomunicaciones van en busca de una mayor competitividad. Con la aparición de la televisión, el teléfono e internet, nos encontramos sumergidos en plena revolución informática, la cual está creando desde el espíritu capitalista una sociedad informacional, que ha sustituido a la sociedad industrial y que disminuye aun más las diferencias entre los ámbitos rurales y urbanos. Las actitudes, los valores y las estructuras de producción se ven cada vez más universalizadas, lo que nos lleva de camino hacia la urbe global.

⁵¹ BAIGORRI, A. *La urbanización del mundo campesino*, p. 151.

⁵² CAPEL, H. "La definición de lo urbano", p. 265.

La gestión de los espacios es uno de los elementos importantes a tener en cuenta al plantear diferencias entre un entorno urbano y uno rural. En los entornos rurales esa gestión está de la mano de los vecinos, los cuales practican una gestión más delicada y personal, sin importar que el resultado quede con una estética industrial y donde prima la utilidad de las cosas. En cambio esas gestiones en los espacios urbanos son realizadas en su mayoría por operarios públicos, los cuales realizan tareas que son un trabajo para ellos, donde el cuidado y el trato hacia el entorno no suele ir más allá de sus obligaciones.

En lo rural, lo privado se extiende al contexto de lo público. No hay límites bien definidos, porque no hacen falta. La acera del vecino es la acera del vecino, incluso el tramo de calle que ocupa su casa también podemos considerarlo como suyo, es su espacio aunque nuestro también por estar en la calle, si está sucia es su culpa, sin embargo si la acera del edificio de nuestra casa en el urbe está sucia, no es culpa nuestra sino de los servicios de limpieza municipales que no han hecho todavía su trabajo.

El que una acera esté sucia implica que alguien o algo la ha ensuciado. En un entorno rural, todas las aceras “son de alguien” son de algún vecino, y por ende surge, por parte de los demás vecinos, un respeto hacia ese espacio público/privado. Sin embargo en ese mismo espacio de un contexto urbano, el respeto varía porque los practicantes del espacio varían. Ya no todos son vecinos, ni todos son del barrio. Unos pasarán todos los días, otros una vez a la semana y otros quizá sólo una vez en la vida.

Tanto la gestión como las prácticas cotidianas o arbitrarias, son valoradas y analizadas bajo una serie de pautas de pensamiento y reglas de comportamiento prescritas en un grupo o comunidad como lo son las normas sociales. Estas pautas responden tanto a la cultura de los individuos como a la gestión del espacio público. La calle se presenta como una institución social. “En su seno se desarrollan formas propias de aprendizaje y sociabilidad”⁵³.

⁵³ DELGADO, M. *op. cit.*, p. 128.

Como hemos visto en la pautas que señalaba Baigorri al principio de este punto, al no haber parámetros universales para establecer una definición exacta de estos términos, nos sumergiremos en la consideración del espacio como un tipo de práctica desde el cual desarrollaremos nuestro análisis, atendiendo a los distintos tipos de prácticas dentro de una cierta cotidianidad entre los habitantes de un lugar tanto con su entorno como con los demás seres con los que convive. Dejaremos el desarrollo de estas consideraciones para el apartado de la producción artística. En concreto en el punto **2.2 Clasificación**, en el que nos adentraremos a establecer las diferencias entre ámbitos rurales y urbanos, para la posterior clasificación de las series pertenecientes al apartado de producción.

1.4 Pensar lo cotidiano

Las prácticas de la vida diaria van conformando poco a poco nuestro paso por el mundo. Éstas son causa de un modo de pensar y ejecutar que, aunque siempre están expuestas al azar trágico/cómico del comúnmente llamado destino, generan la base de nuestra personalidad y nuestras formas de relación con los demás objetos o seres. Las formas de vida son una acumulación de características y maneras de hacer particular lo que las lleva a poder aislarlas, analizarlas y compararlas con otras formas. Éstas mantienen su esencia en la repetición de actos, de lugar o de tiempo, las cuales sean por las causas que sean, generan una cotidianidad.

Lo cotidiano, por tanto, es lo que ocurre con frecuencia, lo habitual, lo diario. Lo que es normal que pase porque no se sale de lo común, no se sale de la cotidianidad. Como dice Humberto Giannini, “lo cotidiano es lo que pasa todos los días”⁵⁴, que por su repetición en el tiempo y el espacio, se llega a convertir en una rutina que genera una sensación de normalidad quedando reducido perceptivamente a “lo que pasa cuando no pasa nada”⁵⁵.

En lo cotidiano estamos la mayor parte del tiempo. Sea cual sea el tipo de sociedad en la que nos encontremos habrá una vida cotidiana, pero es evidente que ni en contenido ni la estructura serán iguales para cada individuo⁵⁶. Sólo habrá cierto grado de cotidianidad universal resumido en acciones biológicas como la alimentación y el dormir. No tendrán por tanto la misma percepción de lo cotidiano las personas que van a trabajar andando o las que tienen que rodear la ciudad en coche para ello, las que van en bicicleta o las que van en metro. Las que tienen que ir a buscar agua a 2 kilómetros que las que abren el grifo del agua caliente. Las que trabajan en su campo de remolachas a las que lo hacen en su oficina en el rascacielos. “*Existen tantas vidas*

⁵⁴ GIANNINI, H. *La “reflexión” cotidiana*, p. 28.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 29.

⁵⁶ HELLER, A. *Sociología de la vida cotidiana*, p. 19.

*cotidianas como lugares, personas y maneras de vivir*⁵⁷. Las caras, con las que se cruzan cotidianamente, a veces son las mismas, otras no, pero parecidas. Lo que si serán lo mismo son los escenarios, las calles, las esquinas, las marquesinas; el atrezo de nuestra cotidianidad al que no prestamos tanta atención hasta que muta; hasta que los cubos puestos por las goteras en el metro obstaculizan tu paso o la calle se corta por obras o te olvidas el móvil en casa. La monotonía intervenida por un cierto azar. Aunque toda ilusión de azar, en este caso, surge de un cambio premeditado indirecto. Ya bien sea planificado institucionalmente desde el urbanismo o provocado por las relaciones de roce y desgaste entre los habitantes y su entorno.

Pensar la cotidianidad es ser capaz de pensar aquello que tenemos frente a nuestros ojos día a día pero de otra manera. Para ello deberemos de ser críticos en todo momento con aquello que nos llama la atención pero más con aquello que no nos la llama. La vida cotidiana se asienta en una cierta habilidad adquirida por la costumbre llamada *rutina*. La rutina no requiere de reflexión ni de decisión: desayunar, vestirse o coger el metro, son hábitos ejercidos con cierta repetición de forma más o menos automática que en el fondo terminan siendo labores diarias en las que poco a poco dejamos de pensar, desaparecen de la atención y del raciocinio crítico⁵⁸.

Como ya hemos dicho, en lo cotidiano lo normal es que no pase nada, que la ejecución de nuestra *ruta*⁵⁹ diaria no se vea alterada por nada. Estar en la ruta conlleva acatar y seguir desde las normas de circulación hasta las leyes normativas de la convivencia humana, como la Constitución política del Estado. La rutina por tanto está ligada a una trama que asegura la norma de la legalidad de las cosas⁶⁰.

Por otro lado, este estar en lo cotidiano y su continuo estado repetitivo condiciona directamente nuestra percepción del entorno, provocando que prácticamente todo aquello que se repita pase a un segundo plano o desaparezca. La repetición de los

⁵⁷ LEFEBVRE, H. *Critique de la vie quotidienne. Vol. II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, p. 26. "Il y a autant de vies quotidiennes que des lieux, des personnes et des façons de vivre"

⁵⁸ BERNARDO, H. *¿Por qué es necesario cuestionar la cotidianidad?*, s.p.

⁵⁹ Entendiendo la ruta como "el camino construido sobre un entramado de normas, externas e interiorizadas, visibles o invisibles, que aseguran la llegada normal y regular a nuestro destino". GIANNINI, H. *op. cit.*, p. 42.

⁶⁰ *Ibíd.*

escenarios y sus objetos, como el mobiliario urbano, conlleva al hartazgo visual provocando un desinterés unánime por lo que está alrededor de nuestra cotidianidad. En este aspecto podemos destacar la figura del artista Brad Downey el cual juega a rescatar esos matices y escenarios, conjugándolos y modificándolos para generar un discurso crítico desde la banalidad de nuestras relaciones con el espacio público.



Fig.18. Brad Downey, *Broken Bike Lane*, Berlin, Alemania, [Public work], 2009.



Fig.19. Brad Downey, *Misunderstood Lovers (Square)*, Horsens, Dinamarca, [Public work], 2013.

1.4.1 La práctica como táctica

Como ya hemos visto, la vida cotidiana surge de la repetición de una serie de prácticas en un determinado contexto. De Certeau plantea la existencia de una diferencia entre prácticas tácticas y prácticas estratégicas. Denomina la *estrategia* como practica de los poderes políticos, económicos y científicos, los cuales ejercen y asientan unas maneras de hacer únicas, dentro un territorio. Por el contrario, llama *táctica* a esas prácticas que dotan de creatividad al individuo para subvertir las impuestas formas de hacer del urbanismo, la publicidad o los medios



Fig.20. Richard Wentworth, *Making Do and Getting By*, 1973-2007.

de comunicación⁶¹. “Estas tácticas manifiestan también hasta qué punto la inteligencia es indisociable de los combates y los placeres cotidianos que articula, mientras que las estrategias ocultan bajo cálculos objetivos su relación con el poder que las sostiene, amparado por medio del lugar propio o por la institución”⁶².

Las tácticas por tanto son los modos de hacer del débil para hacer frente a las estrategias del fuerte:

Muchas de estas prácticas cotidianas (hablar, leer, circular, hacer las compras o cocinar, etcétera) son de tipo táctico. Y también, más generalmente, una gran parte de estas "maneras de hacer": éxitos del "débil" contra el más "fuerte" (los poderosos, la enfermedad, la violencia de las cosas o de un orden, etcétera), buenas pasadas, artes de poner en práctica jugarretas, astucias de "cazadores", movilidades maniobreras, simulaciones polimorfas, hallazgos jubilosos, poéticos y guerreros⁶³.

Tenemos por tanto a unas prácticas cotidianas que se apropian del sentido propio de las cosas y de las maneras de frecuentar un lugar, dentro de lenguaje del poder urbanizado⁶⁴. Consciente o inconscientemente el usuario busca prácticas alegales que le permiten adueñarse del espacio que ejercita, aunque para ello tenga que transgredir los límites establecidos. Vallas, setos, aceras y pasos de peatones señalan los caminos posibles a seguir para ejercer un orden común. Pero estos elementos no siempre corresponden con las necesidades del usuario, el cual interpreta y regenera los itinerarios a su antojo. Acortar el trayecto campo a través cruzando los jardines y pisando el césped de los diseños del urbanista que no reparó en las trayectorias urbanas a la hora de realizar la propuesta, es un acto de posesión y de creación del espacio por parte del usuario. En este aspecto, las obras de Ismael Teira o Wolf von Kries son un claro ejemplo de cómo esas necesidades se convierten en acción por parte del usuario. “La vida urbana deja siempre remontar aquello que el proyecto

⁶¹ DE CERTEAU, M. *op. cit.*, p. L.

⁶² *Ibíd.*, p. LI.

⁶³ *Ibíd.*, p. L.

⁶⁴ DE ESTEFANI, P. *Prácticas cotidianas: Algunos instrumentos para un estudio acerca de las últimas transformaciones de la vida urbana*, s.p.

urbanístico de ella excluía. El lenguaje del poder se urbaniza, pero la ciudad se ve entregada a movimientos contradictorios que se compensan y se combinan fuera del poder panóptico”⁶⁵.



Fig. 21. Ismael Teira, *Compostela: Caminos del deseo*, 2011.



Fig. 22. Wolf von Kries, *Short Cuts*, 2003.

El espacio urbano ya no es un campo de operaciones programadas y controladas por las fuerzas políticas, sino que proliferan en ella las combinaciones de poderes sin identidad legible imposibles de manejar⁶⁶. El usuario es dueño creador del espacio en tanto que lo practica. El urbanista nunca tiene del todo garantizadas la lealtad y la sumisión al espacio urbanizado. “Campo de fuerza, universo de tensiones y distorsiones, el espacio urbano es un confín que se estructura por las agitaciones que en él se registran”⁶⁷. Muchas veces, ese uso de los espacios como no fueron programados es producido por apropiaciones que ignoran o quieren ignorar los planes que orientaron el diseño formal y operativo de ese territorio y algunas de ellas resultan en conflictos entre segmentos sociales o con la autoridad derivada de ellos. Estas prácticas generan el espacio “Las cosas del diario vivir no suceden “en” la ciudad, las cosas que suceden “son” la ciudad, constituyen su urbanidad”⁶⁸.

⁶⁵ DE CERTEAU, M. *op. cit.*, p. 107.

⁶⁶ *Ibíd.*

⁶⁷ DELGADO, M. *op. cit.*, p. 16.

⁶⁸ DE ESTEFANI, P. *op. cit.*



Fig. 23. Martin Parr, *The last resort*, 1984.



Fig. 24. Michael Wolf, *The box men of Shinjuku Station*, 2011.

Manuel Delgado propone que estas prácticas surgen de la recreación y del intento de imitación de los transeúntes en el infante que alguna vez fue, cuando las emociones y el amor por las esquinas y los portales era mucho más intensos de lo que lo son ahora: “Al espacio *vivido y percibido* del niño –y el transeúnte que sin darse cuenta le imitase opone, el espacio *concebido* del diseñador de ciudades, del político y del promotor inmobiliario. El primero es un espacio productor y producido el segundo es o si quiera ser un espacio productivo”⁶⁹.

En el grueso de nuestro día a día siempre estaremos sujetos a cualquier cambio o imprevisto azarosos, pero para crear esta ciudad de la que hablamos es importante desviarse y en el mejor de los casos perderse. La calle como espacio abierto plantea la posibilidad de tomar, aunque sea en la rutina, otros caminos. El desvío es necesario. Conlleva la posibilidad de que pueda ocurrir un cambio en la ruta en virtud de un reencuentro o una aventura con el pasado⁷⁰.

En este punto, De Certeau plantea una curiosa relación entre el caminar y la lectura: “El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación es a la lengua o a los enunciados”⁷¹. Del mismo modo que el locutor se apropia y asume la lengua, el peatón

⁶⁹ DELGADO, M. *op. cit.*, p. 267.

⁷⁰ GIANNINI, A. *op. cit.*, p. 44.

⁷¹ DE CERTEAU, M. *op. cit.*, p. 110.

se apropia del sistema topográfico. El andar puede quedar por tanto definido como espacio de enunciación.

El orden espacial topográfico conlleva la existencia de posibilidades y prohibiciones que el caminante utiliza pero también altera a su gusto, encontrando atajos desviaciones o improvisaciones del andar transformando en otra cosa cada significativo espacial. Estos terrenos que construyen así la identidad material de espacio urbano deben ser considerados como zonas para una cultura activa e inestable en constante movimiento por los relatos y las prácticas de los usuarios.

1.4.2. La huella como práctica

Estas conductas podríamos tratarlas haciendo entrevistas, viviendo con los habitantes y anotando cada movimiento que realizan para después redactar a modo de etnógrafo las formas de vida de los usuarios del entorno a analizar. Pero ya que hablábamos al principio del papel que podría desempeñar la paleontología en el ámbito contemporáneo, es aquí donde ha de acometer su función, centrando su mirada en los diálogos registrados en el hábitat para leer los relatos que quedaron impresos en suelo, en la piedra, en el hormigón y en el asfalto por los modos y las formas de vida allí practicados. Lo cotidiano, basado en la repetición, produce un roce constante que provoca marcas y huellas que en forma de registro sustituyen a la acción que lo provocó, “La huella sustituye a la práctica”⁷².

Las continuas transformaciones de estos entornos producen variaciones importantes en los modos de vida y hábitos de uso del espacio, los cuales van generando, a modo de palimpsesto, las características particulares de la geografía local. Para un trabajador de un Parking lo cotidiano es que pasen por su lugar de trabajo infinidad de vehículos todos los días. Pero puede que para cada ocupante del vehículo no sea así. Es evidente que cada elemento con el que nos encontramos es respuesta material de un cúmulo de acciones y sucesos. La viga de hierro pintada de azul que soporta la marquesina de

⁷² *Ibíd.*, p. 109.

autobús, es respuesta material de la minería que extrajo el hierro, de la fundición que le dio forma, del camionero que lo transportó, del albañil que la montó y del pintor que la pintó. Un cúmulo de sucesos que quedan representados en la materialidad del objeto. El objeto, en este caso, sustituye a la práctica.

Si tenemos que destacar un autor que juegue entre estos diálogos este es Gabriel Orozco, el cual nos sumerge en esos mares de huellas, rastros y prácticas a través de sus registros e instalaciones, creadas a partir de una mirada lúdica e irónica, transformando los objetos y lugares cotidianos en simples elementos de representación. Su pieza *Acera rota* o *Waiting chairs* resumen perfectamente la esencia de su trabajo: erosión y tiempo representados desde la más absoluta nimiedad de lo que podría ser cualquier rincón de nuestra cotidianidad.



Fig.25. Gabriel Orozco, *Acera rota*, 1992.



Fig.26. Gabriel Orozco, *Waiting chairs*, 1998.



Fig.27. Gabriel Orozco, *Chicotes*, 2010.

Orozco se interesa por la huella que en los objetos el tiempo va dejando por causa de su uso o roce, o incluso cómo estos propios objetos nos hablan de esas premisas al situarse en un determinado lugar, como podemos deducir en “Chicotes”. El título de esta pieza se refiere a la palabra que se usa en la cultura popular mexicana para referirse a los fragmentos de neumáticos que, tras un reventón, quedan abandonados en las carreteras.

Hemos de retomar la figura de Zoe Leonard para recordar esa mirada de respeto y trascendencia que es otorgada a la huella, la cual proviene de un necesario acercamiento, que literalmente expresa con su visión periférica abarcando todas las dimensiones del espacio. Nos obliga a bajar la mirada en su serie de constelaciones de chicles impresas en las aceras, a elevarla para divisar las bolsas atrapadas en las ramas

desnudas de los árboles o a mantenerla al frente para intentar descubrir las ventanas tapiadas y pintadas que casi de manera imperceptible hablan de los cambios de la ciudad. Retrata los aspectos curiosos y repetitivos de la ciudad cual naturaleza muerta, en fotos que recontextualizan las cosas en los márgenes ya hechos, estética pero también culturalmente”⁷³.



Fig.28. Zoe Leonard, Bubblegum nº6, 2000-2003.



Fig.29. Zoe Leonard, Untitled (tree bags), 2000 (detalle).



Fig.30. Zoe Leonard, Red Wall, 2001-2003.

Esta forma de gestión de los rastros o desechos, como prueba de un acto o acción, es una de las bases principales que también dan forma nuestro proyecto. *Banderes olvidadas, Paraguas obsoletos* son ejemplos, que veremos a continuación, los cuales evidencian este tipo de gestiones y relaciones.

Para concluir este apartado, nos parece importante recordar cómo todos estos tipos de registros ofrecen una lectura detallada del quehacer humano en forma de instalaciones que comúnmente residen en la banalidad de nuestro entorno, fuera del alcance de nuestra percepción selectiva. Según el sociólogo Joseph Thomas Klapper, esta percepción “está parcial o totalmente determinada por lo que las personas

⁷³ BURTON, J. “Nueva York, Junto a sí misma”, en: COOKE, L., CRIMP, D. *Manhattan, uso mixto*, p. 203.

desean percibir, lo que han percibido habitualmente o la recompensa física o social que esperan obtener de su percepción”⁷⁴.

En la ciudad, todo tiene un porqué, todo tiene una utilidad y es usado y observado de manera funcional. Los elementos e imágenes que no cumplan unos mínimos requisitos, serán desechados de la percepción selectiva del observador. Pasarán a ser un desecho visual, elementos banales e insignificantes que no sirven para ser vendidos ni comprados, solo para ser observados y quizá reflexionados, que sugieren detenerse a pensar en ellos.

A través de esta consideración, nos adentraremos en la segunda parte en la que ha sido desarrollada una práctica artística basada en cada una de las premisas desarrolladas en la parte teórica. Una vez llegados a este punto y antes de pasar a la práctica, creemos importante, dado que han sido muchos conceptos desarrollados, intentar plantear en tres líneas en qué consiste dicha práctica: Una investigación sobre las marcas dejadas por las prácticas cotidianas de los distintos hábitats humanos clasificados entre entornos rurales y urbanos a partir de un archivo generado a modo de paleontología etnográfica.

⁷⁴ KLAPPER, J. *Efectos de las comunicaciones de masas*, p. 21.

2. Segunda parte: Producción artística

“<Mira, ahí antes había...>, pero ya no se ve. Los adverbios de lugar indican las identidades invisibles de lo visible: de hecho, la propia definición de lugar está compuesta de esa serie de desplazamientos y efectos entre los fragmentados estratos que lo forman y que actúan en esas capas móviles”.

Michael de Certeau

2.1 Descripción técnica

En este apartado presentaremos la producción realizada y elegida para este proyecto. En una primera parte expondremos las bases metodológicas llevadas a cabo y en la segunda, la clasificación elegida para las series que conforman el archivo.

Este proyecto, como ya hemos dicho al principio, es el resultado de una obsesión por descubrir otras lecturas entre las banalidades de nuestro entorno. Banal en tanto que existe una fijación en elementos de poca importancia y sin transcendencia, más allá de su propia existencia, que forman parte de nuestro cotidiano. En forma de instalaciones anónimas, muestran pequeñas intervenciones, generadas a veces por usos comunes y otras de manera individual en el espacio físico público. No preocupan los coches, ni las farolas, ni los árboles, ni los viandantes, sino sus efectos que indirectamente se registran en su entorno.

Los encuentros documentados en este proyecto, surgen al descubrir una cierta repetición de estas situaciones, enmarcadas en un mismo espacio/tiempo con igual formato y esencia. Esto se condensa en series de fotografías que ofrecen una visión general del contexto, contando en su conjunto lo que no cuenta la imagen por sí sola.

Series que hablan de un lugar, una forma de vivir, una forma de ignorar y una manera de actuar en un determinado espacio. La composición centrada, el mismo punto de vista y la no presencia humana, son claves comunes en todas las series que dota de unidad a cada una y al conjunto de las mismas.

La metodología del proyecto se basa en un trabajo de campo centrado en la visión periférica y crítica respecto al entorno a analizar, intentando plasmar el espacio irregular y caótico de los entornos urbano y rural, en una ordenación lineal de un archivo bien estructurado y maquetado.

El registro de estas instalaciones busca el cuestionamiento constante de nuestra relación con el entorno que habitamos, mostrando los efectos vernáculos resultantes de las prácticas de habitabilidad que quedaron plasmadas en forma de restos en el lugar del suceso, como un registro o archivo histórico de lo allí acontecido, instalaciones que generan la necesidad de autocompletar el contexto y los pasos ocurridos hasta llegar a la causa, como ya hemos analizado que sucede con los trabajos de Gabriel Orozco o Zoe Leonard.

Muchas de las instalaciones registradas son pequeñas porciones de *terrenos baldíos* que en una determinada porción de tiempo plasman y recogen la esencia de los componentes involucrados en su pasado/presente. Estas instalaciones son resultado de una serie de condiciones geográficas y físicas, dentro de un marco espacio-tiempo sociocultural. Pequeñas zonas, a veces efímeras, en las que el tejido habitado se va recreando.

La obra es la instalación o el objeto encontrado. Siempre que se pueda por tanto, se procederá a la recogida del mismo. Lo que nos permite una posterior catalogación y exhibición física a la hora de exponerlos. En el caso de la instalación, la fotografía u otros métodos será el medio de apropiación y sustitución. Para este proyecto hemos decidido incluir solamente los objetos recogidos y las fotografías para una mayor coherencia y concreción de conceptos.

El registro fotográfico es simple y lo más objetivo posible, partiendo siempre de un encuadre frontal y manteniendo el mismo punto de vista en cada serie. Todas las obras que hemos seleccionado para este proyecto son series que han sido concebidas como obra en todo su conjunto y no como piezas individuales.

El registro de estas instalaciones en serie se centra en la búsqueda de composiciones generadas en un determinado entorno, que son efecto de causas concretas con una cierta repetición. Todas las imágenes en serie, por muy estáticas que parezcan o se presenten, siempre lo harán con una intención cuestionadora de lo que representan.

La serie tiene un papel muy importante, que es el de cerciorar que una instalación no es producto de una casualidad individual, sino un cúmulo de situaciones resultado de unas prácticas de habitabilidad en común que definen indirectamente la esencia del lugar, como evidenciaba el trabajo de Jos Howeling. Estas series actúan como banales *souvenirs* que, como tales, contienen las características específicas histórico/espacio/temporales de cada lugar. El *souvenir* o recuerdo, socialmente aceptado, debe contener unas mínimas características del lugar donde se adquirió. Debe ser evidente que el objeto proviene del destino de donde se dice haber traído y por lo tanto poder sentir el aura de aquel lugar en tus manos.

Retomando a "*la huella sustituye a la práctica*" de De Certeau, podemos dar una vuelta más de tuerca y decir que la huella sustituye al sujeto que la realiza. En este contexto, la huella no necesariamente ha de ser una persona en concreto, sino que representa a la forma de vida de los habitantes que en ese marco espacio-temporal han ejercido una acción que de una manera u otra quedó registrada en el lugar ocurrido. Si aparecieran personas realizando cualquiera de las acciones registradas, estaríamos identificando y poniéndole cara a una posible esencia que no nos interesa que sea caracterizada, porque es la forma de vida del conjunto la que provoca esas intervenciones. Se trata por lo tanto de hablar de la presencia desde *la sin presencia*, sin necesidad de mostrar lo evidente.

La terminología utilizada para nombrar las series es básica y directa, cual catalogación científica. El nombre corresponde literalmente al objeto registrado y a la forma en que

se encuentra, no pretende ser más que la descripción objetual de la acción resultante. El título de cada serie está en los idiomas oficiales del lugar donde se encuentra, respetando y remarcando la identidad histórica de cada espacio. Algunas de las series necesitan de un contexto previo, de ahí que haya una pequeña introducción que ayude al espectador a contextualizar la instalación. La cantidad de imágenes de cada serie, corresponde de manera indirecta a la afluencia con que éstas se encuentran. Este hecho nos ha permitido poder ofrecerle un cierto dinamismo al conjunto del trabajo, huyendo de la letanía que ya de por sí caracteriza a este tipo de trabajos de archivo.

La catalogación de estas series se está llevando a cabo en formato web, que lleva el título del presente proyecto. Ésta funciona como lugar de almacenamiento y clasificación de encuentros, diferenciando las series en dos grupos principales: *rural* y *urbano*. Esta distinción no tiene mayor pretensión que ayudar a contextualizar y comprender el porqué de cada serie. Podemos acceder a la web a través de este enlace: <http://paleontologiacontemporanea.esy.es/>

A continuación presentamos las obras realizadas en dos grandes apartados:

Por un lado identificaremos instalaciones que con carácter general podemos encontrar en la mayoría de localidades, separando estos en *Rural* o *Urbano* y por otro tenemos *Proyectos Localizados* que han sido elaborados a partir del trabajo de campo en municipios concretos.

2.2 Clasificación

La gestión y ordenación de los apartados para clasificar las series ha ido evolucionando a lo largo del proyecto.

Las primeras series son del año 2012, en las cuales no era consciente de querer generar un proyecto que involucrara a tantos factores, si no que se trataba de una simple y curiosa documentación. A medida que la cantidad de series iba creciendo, me fui dando cuenta en la existencia entre coincidencias formales respecto al origen de la acción que provocaba la instalación de los elementos registrados. Lo que en un primer momento me llevó a clasificar las series se en *directas* e *indirectas*. Las directas correspondían a series de instalaciones generadas con un fin en particular, lo que resultaba en una instalación producto de una acción directa de creación⁷⁵. En cambio las indirectas surgían como resultado de otra acción, siendo desechos de acciones no directas⁷⁶. Esta forma de agrupación era bastante ambigua, lo que nos hacía buscar más canales de relación entre las series, lo que nos fue llevando a la conclusión de que todas las instalaciones directas estaban inscritas en zonas rurales y las indirectas en ámbitos urbanos. La relación entre las series comenzaba a cobrar sentido y los rastros encontrados por las formas de vida de los habitantes, empezaban a desvelar una clara y estrecha relación que dependía directamente del entorno en el que vivían.

Si analizamos los tipos de acciones respecto a la gestión del espacio común, en los entornos rurales, las cuales son realizadas por los vecinos, queda plasmado en cada esquina el resultado de una gestión personal y comprometida con el espacio; ya sea con la parte semipública que corresponde a cada vecino como es la “acera de cada uno” o con las aceras y calles de los demás. Es común que en estas zonas, a las calles se las conozca con el nombre del vecino o vecina que vive en ella, lo que denota una concepción del espacio más consciente y respetuosa con quien vive en ella. Las marcas

⁷⁵ *Piedras para puerta*, p. 61.

⁷⁶ *Alcorques*, p. 71.

y huellas que encontraremos por tanto en estos espacios corresponderán a acciones con una causa directa para la cual fue concebida. En cambio las zonas urbanas al ser un espacio más amplio, son gestionadas por los servicios públicos y practicadas tanto por personas que residen como por personas que no residen en la zona, lo que conlleva un trato y una vinculación distinta hacia el entorno. Las huellas resultantes de estos tipos de prácticas suelen ser de carácter más *indirecto*. En la mayoría de los casos son pequeños resquicios de acciones que no han sido resueltas del todo⁷⁷ o pequeñas apropiaciones del espacio público⁷⁸. Algunas de éstas son ilegales, pero por su leve entorpecimiento del espacio, quedan en un margen alegal. Son instalaciones indirectas fruto de una acción intencionada, rastros de formas de relación entre individuos y entorno, entre habitantes y hábitat. Un hábitat que forja su personalidad día tras días, cambio tras cambio, instalación tras instalación.

En algunas zonas la aparición del turismo masivo, que invade nuestras capitales y cascos históricos, lleva a relaciones espaciales entre individuos que habitan un lugar durante años junto con otros que pasarán por ahí una sola vez en la vida, con la cámara o cerveza en mano.

⁷⁷ *Banderes olvidades*, p. 91.

⁷⁸ *Candados*, p. 73.

2.2.1 Rural

Las diferencias respecto a la gestión de espacios parten directamente del tamaño del distrito habitado, de su población y de la concentración de ésta. Las prácticas de tipo rural mayormente las encontramos en zonas campesinas, pueblos, localidades pequeñas y áreas suburbanas. En las ciudades, aunque con menor frecuencia, también encontramos estas prácticas: desde nuestro propio edificio o las manzanas periféricas hasta esas zonas que fueron antiguos poblados, hoy barrios, que por extensión de la ciudad han quedado rodeados de urbanidad pero siguen sin perder esa afinidad con el entorno. El sentido de propiedad del espacio hace que las instalaciones que encontramos en los entornos rurales estén fuertemente cargadas de esencia personal. La vida social se recrea en un conjunto de espacios que construyen y aportan identidad tanto a los lugares como a las personas que los habitan, quizá a veces por falta de recursos o simplemente porque les apetece hacerlo así, porque tienen el material o tienen el tiempo para hacerlo. Instalaciones como *Puertas para huertas* es una clara representación de ese quehacer rural.

Puertas para huertas





Puertas para huertas
2012
Fotografía

Botellas con agua

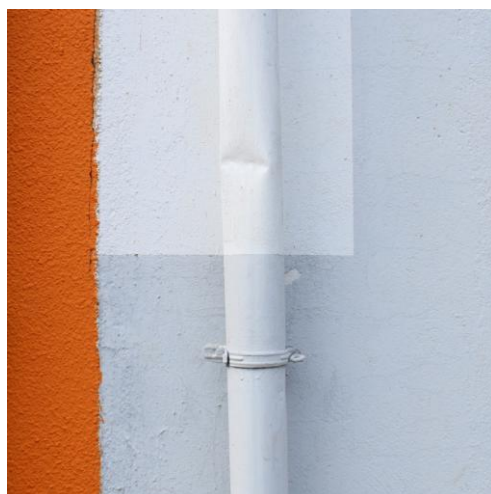
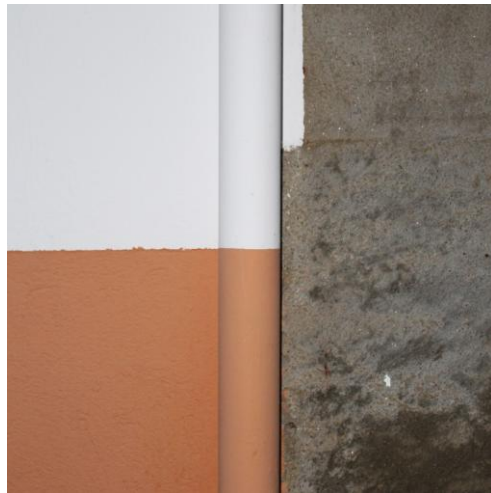
La creencia popular de que las botellas con agua espantan a perros para evitar así su orín, no está científicamente demostrado pero parece ser que funciona, por lo que podemos ver estas instalaciones en cualquier pueblo o ciudad.

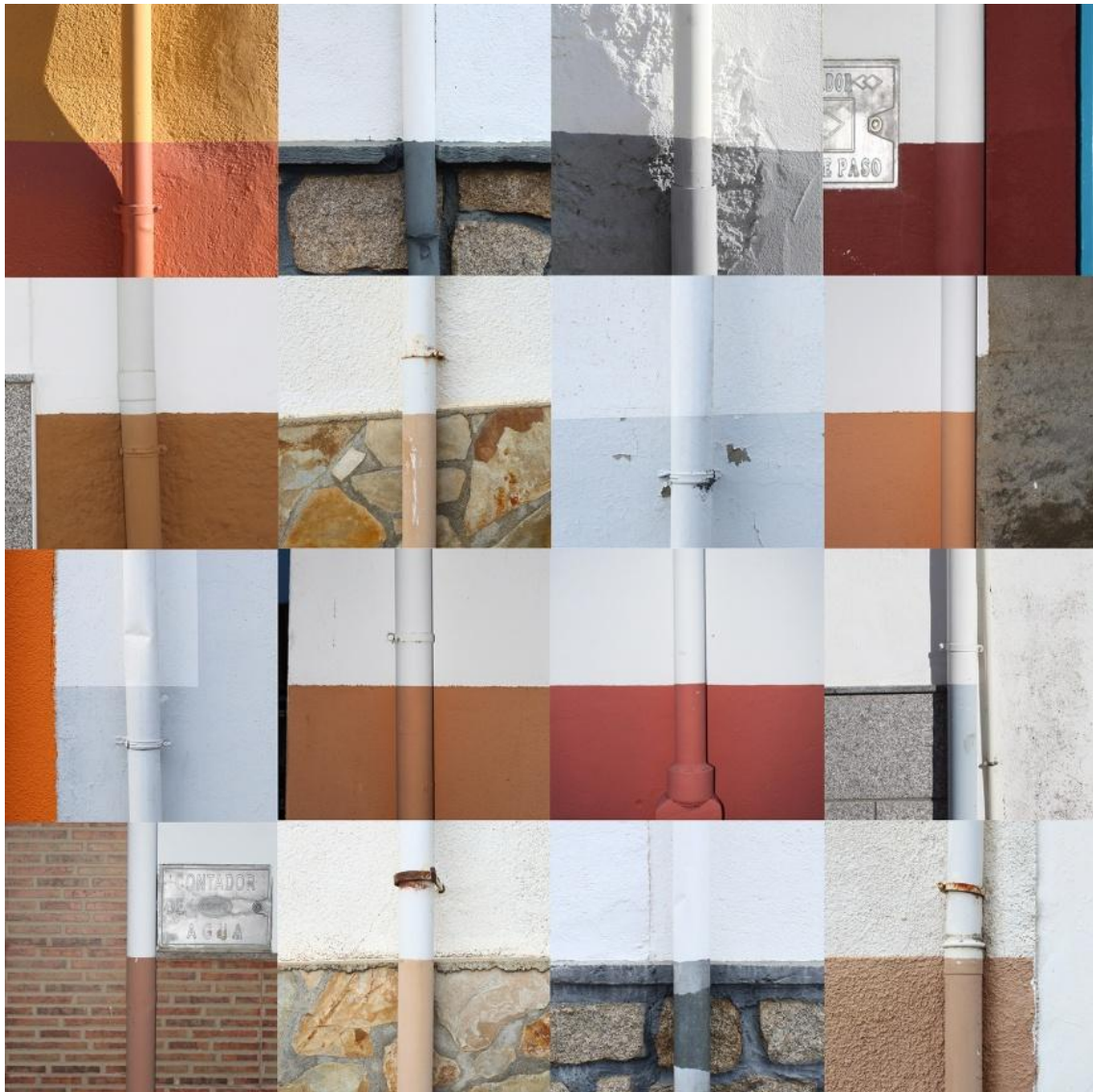




Botellas con agua
2013-2014
Fotografía

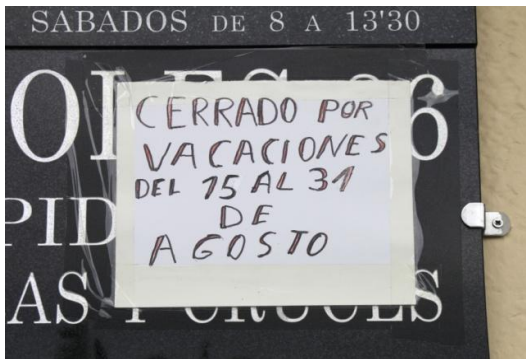
Canalones





*Canalones
2012-2013
Fotografía*

Agosto





Agosto
2015
Fotografía

2.2.2 Urbano

“Alrededor del viandante sólo está el tiempo y sus despojos, metáforas que ya no significan nada, pero quedan ahí, evocando para siempre su sentido olvidado”.

Manuel Delgado

Es evidente que la etapa más avanzada del desarrollo industrial capitalista y su consecuente sociedad de consumo han sido el hilo conductor de la evolución del modo de construir y habitar las ciudades; ciudades de consumo, creadas para satisfacer necesidades impuestas por la continua transformación global.

Para un buen rendimiento de esta sociedad es necesario que existan ciertos elementos que intenten llamar nuestra atención y guiarnos por el “buen camino”. Esto implica que caminar por un determinado entorno suponga un ejercicio de tránsito donde infinidad de imágenes necesitan de nuestra atención para seguir latentes. Carteles, escaparates, señales... ocupan la mayor parte de la vía y con ello la “libre percepción selectiva” de cada participante en el juego de la urbe.

En esta parte veremos el trabajo desarrollado en entornos urbanos que en la mayoría de los casos se encuentran dentro de una ciudad. Tácticas, prácticas y sucesos que hablan de un territorio amplio y masificado de población que provocan instalaciones indirectas a la causa que las llevó a existir. Incidentes, sucesos e imprevistos que nos mostrarán la fragilidad de la superficie urbana⁷⁹.

El anonimato de la ciudad⁸⁰, es uno de los factores importantes a tener en cuenta en los contextos urbanos, porque vemos que muchos de los usuarios aprovechan esa

⁷⁹ DELGADO, *op. cit.*, p. 79.

⁸⁰ Este anonimato que mencionamos nos vincula inevitablemente con los “espacios del anonimato” de Marc Augé. Pero a diferencia de Augé nosotros no sólo nos referimos a esa representación del anonimato como no lugares sino que identificamos el sentimiento de éste desde la aglomeración y

condición para practicar el espacio a su antojo, desprovistos de esa personalidad que caracterizaba al ámbito rural. Si en tu pueblo dejas basura o permites que tu perro haga sus necesidades en cualquier esquina, lo estás haciendo en la puerta de tu vecino. Por lo tanto, deberás tener presente que el anonimato en la zona rural no existe, siempre eres “hijo de” o “sobrino de”. El ciudadano disfruta de un anonimato que se contrapone drásticamente a la pérdida de intimidad que también surge en estos espacios. Vivir en la ciudad consiste en vivir cerca, en viviendas inmediatas, lo que lleva a perder la noción de intimidad.

sobre agrupación de individuos en un determinado espacio, lo que nos lleva a plantear casi la ciudad como un no lugar, en sentido metafórico, referido a que no es lugar de nadie y lo es de todos a la vez. El “no lugar” es un lugar sin identidad y la identidad se diluye en el anonimato entre la población, al igual que vas al aeropuerto para salir de él, a la calle vas para volver de ella.

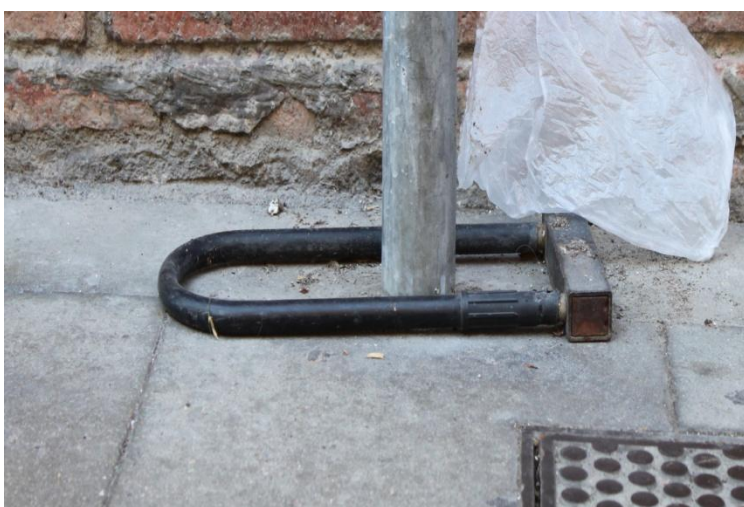
Alcorques

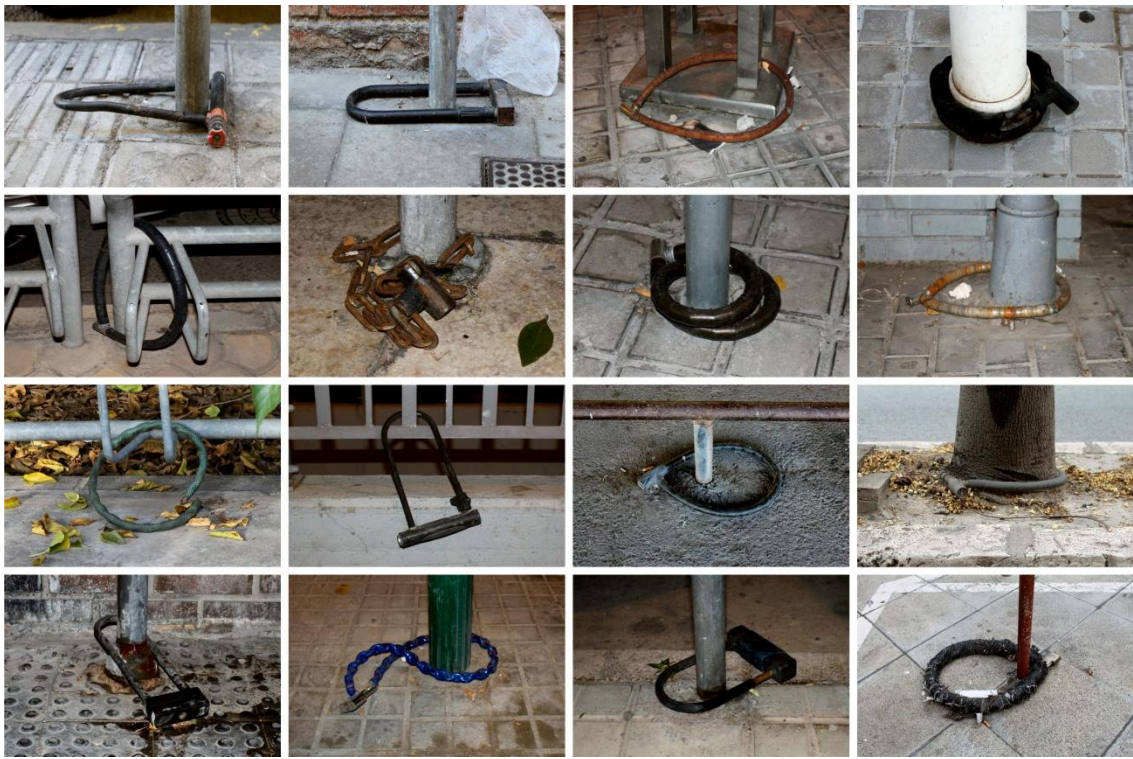




Alcorques
2013-2014
Fotografía

Candados





*Candados
2014
Fotografía*

Podio

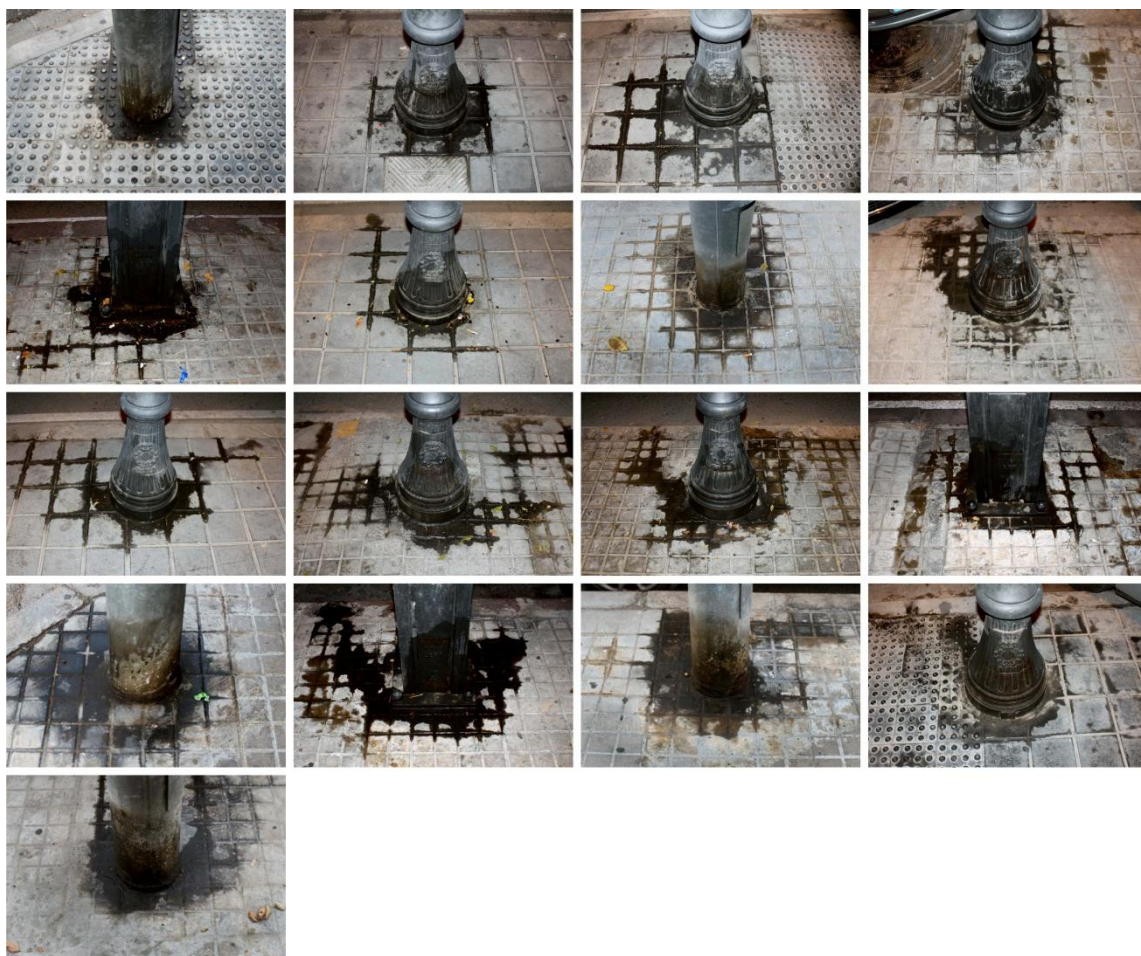




Podio
2014-2016
Fotografia

Farolas marcadas





Farolas marcadas
2014
Fotografía

Paraguas obsoletos





Paraguas obsoletos
2014
Fotografía

2.3 Proyectos localizados

2.3.1 Abusejo

Duración de estancia: Periodos vacacionales (pueblo natal)

El municipio de Abusejo se encuentra en la comarca de Campo de Yeltes (Tierra de Ciudad Rodrigo), en la provincia de Salamanca. Actualmente cuenta con 220 habitantes y con una extensión de unos 23 km² lo que comprende a unos 9 habitantes por km². La altitud respecto al nivel del mar es de 845 m.

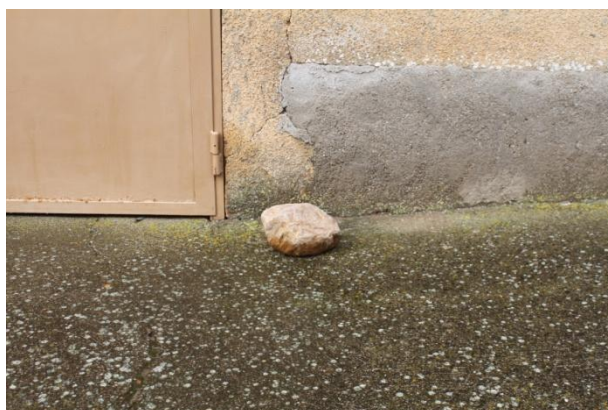
Las instalaciones que encontramos en este pueblo no sólo corresponden al mismo, sino que representa una forma de tratar el espacio rural en gran parte del resto de la comarca a la que pertenece, con las que comparte costumbres, tradiciones y condiciones geográficas.

El hecho de trabajar este municipio surge del vínculo afectivo personal que desde la infancia he desarrollado hacia él. Cada calle, esquina, rincón o descampado han sido corridos y recorridos en cada verano que allí pasaba. A medida que pasa el tiempo los entornos son prácticamente iguales, pero uno mismo no. Lo que antes era una parte de decorado de las aventuras ahora son oraciones compuestas en la lectura del análisis costumbrista de la zona. En esencia no deja de ser una “reinfantilización”⁸¹ del espacio basado en un juego de miradas.

⁸¹ DELGADO, *op. cit.*, p. 266.

Piedras para puertas

La mayoría de las casas del pueblo tienen portones de chapa a modo de blindaje. Es común que para que esta no se mueva y cierre de golpe por el viento, se coloque una piedra para su retención.





Piedras para puertas
2013-2014
Fotografía

Poyos

La creación de estos elementos desvela características muy profundas en relación a la gestión privada e íntima del espacio público. La presencia de poyos indica la acción de “tomar la fresca”, la cual ha sido comparada muchas veces para hacer frente a las diferencias entre la práctica de un pueblo y de la ciudad, en relación a la gestión del espacio, del tiempo libre y las relaciones personales.





Poyos
2013-2014
Fotografía

Rocas en cimientos

La construcción del tejido rural va tomando forma poco a poco, en su camino se va topando con inconvenientes que a veces son aprovechados como beneficio en vez de perjuicio.





Rocas en cimientos
2014
Fotografía

2.3.2 Valencia

Estancia: 4 años

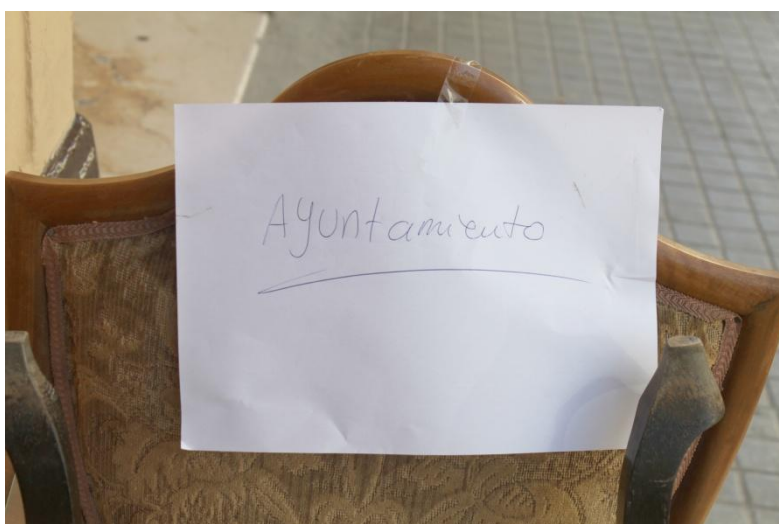
La ciudad de Valencia se encuentra a orillas del Mar Mediterráneo. Actualmente se compone de una población que ronda los 786.000 habitantes y cuenta con una extensión de unos 134 km² lo que unos suponen 5865 habitantes por km². Se caracteriza por ser una superficie bastante llana, conocida por sus grandes extensiones de tierras de cultivo, las cuales generan una actividad agrícola muy importante en la comarca, generando hibridaciones puntuales entre zonas urbanas y rurales.

Muchos de los habitantes de la ciudad tienen un fuerte arraigo a las fiestas y tradiciones de su localidad. Lo cual se deja notar en la celebración de sus eventos y los restos que estos ocasionan por los rincones de la ciudad. Otras instalaciones con las que nos encontramos en esta ciudad tienen relación con otras ciudades de condiciones geográficas y climáticas similares como puede ser *Taronges esclafades*.

El hecho de desarrollar parte del proyecto en esta localidad se debe a los cuatro años que he pasado en ella para completar mi formación académica. Fue el lugar detonante que empezó a dar forma al proyecto, en parte por el carácter y la identidad valenciana, y por otra, debido al contraste que existe entre el municipio de mi procedencia, situado en la zona oeste interior de la península, con esta ciudad de la costa levantina.

Ayuntamiento

“El usuario del servicio depositará en la vía pública frente a su portal y en el horario que se le indique los muebles y enseres que deban ser retirados”⁸².



⁸² Ordenanza Municipal de Limpieza Urbana, p. 16.



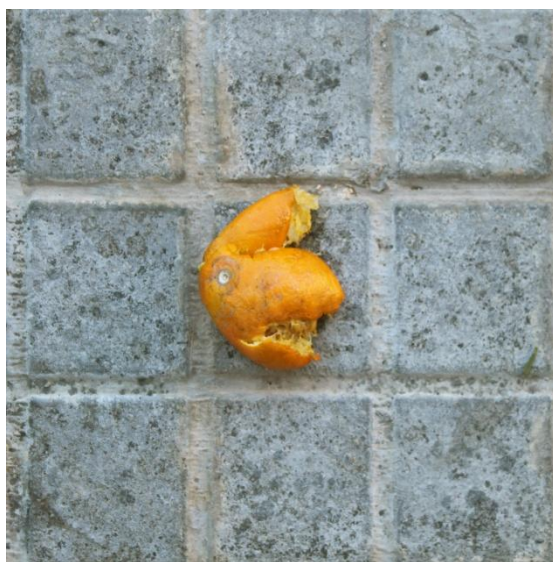
Ayuntamiento
2015
Fotografía

Banderas olvidadas



Banderas olvidadas
2013-2015
Fotografía

Taronges esclafades





Taronges esclafades
2014
Fotografia

Les Falles

Piezas encontradas entre las 01:00h y las 04:00h en la noche de *La Cremà*. Que se celebra cada 19 de marzo en la ciudad de Valencia como cierre a la fiesta de Las Fallas.



Les Falles'13
2013
Instalación
50x20x10cm



Les Falles'15
2015
Instalación
70x60x5cm

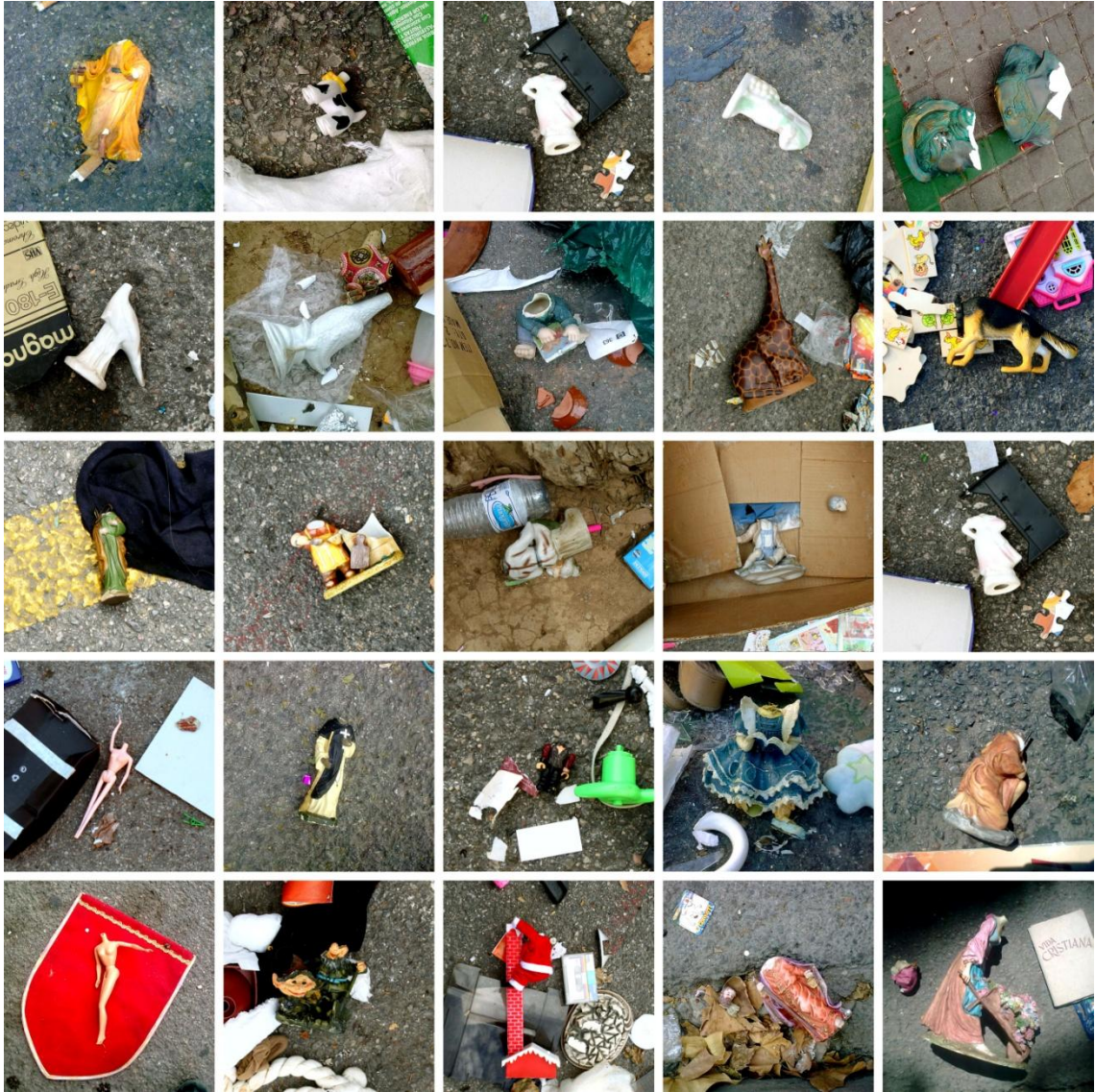


Les Falles'14
2014
Instalación
60x70x60cm

Rastro sin rostro

Cada domingo, en el rastro de Valencia, los comerciantes se deshacen de los elementos que no han podido vender o no quieren guardar. La mayoría intentan deteriorarlos para así despojarlos de utilidad, porque ya es común que después de este acto, acudan otras personas que se dedican a recoger lo poco de valor que allí queda. Cada una de las figuras de esta serie se ha recogido, de entre la multitud de elementos, tal cual se encontraron. Figuras sin rostro que carecen de identidad y han sido doblemente rechazadas. Un despojo de un despojo que resume desde la sin presencia lo que cada domingo ocurre en la ciudad de Valencia.





*Rastro sin rostros. Origen
2013-2016
Fotografía*

Después de la documentación *in situ* del momento del encuentro, las figuras son recogidas para su posterior catalogación y futura exposición.

Actualmente la serie sigue abierta y actualmente se compone de 194 piezas de las cuales mostramos un aparte.







A la hora de ser expuestas, las piezas son presentadas en soportes blancos y asépticos haciendo alusión al formato museístico, descontextualizando por completo el ambiente de dónde vienen.





Rastro sin rostros
2013-2016
120x300cm

2.3.3 Lisboa

Estancia: 6 meses de beca Erasmus

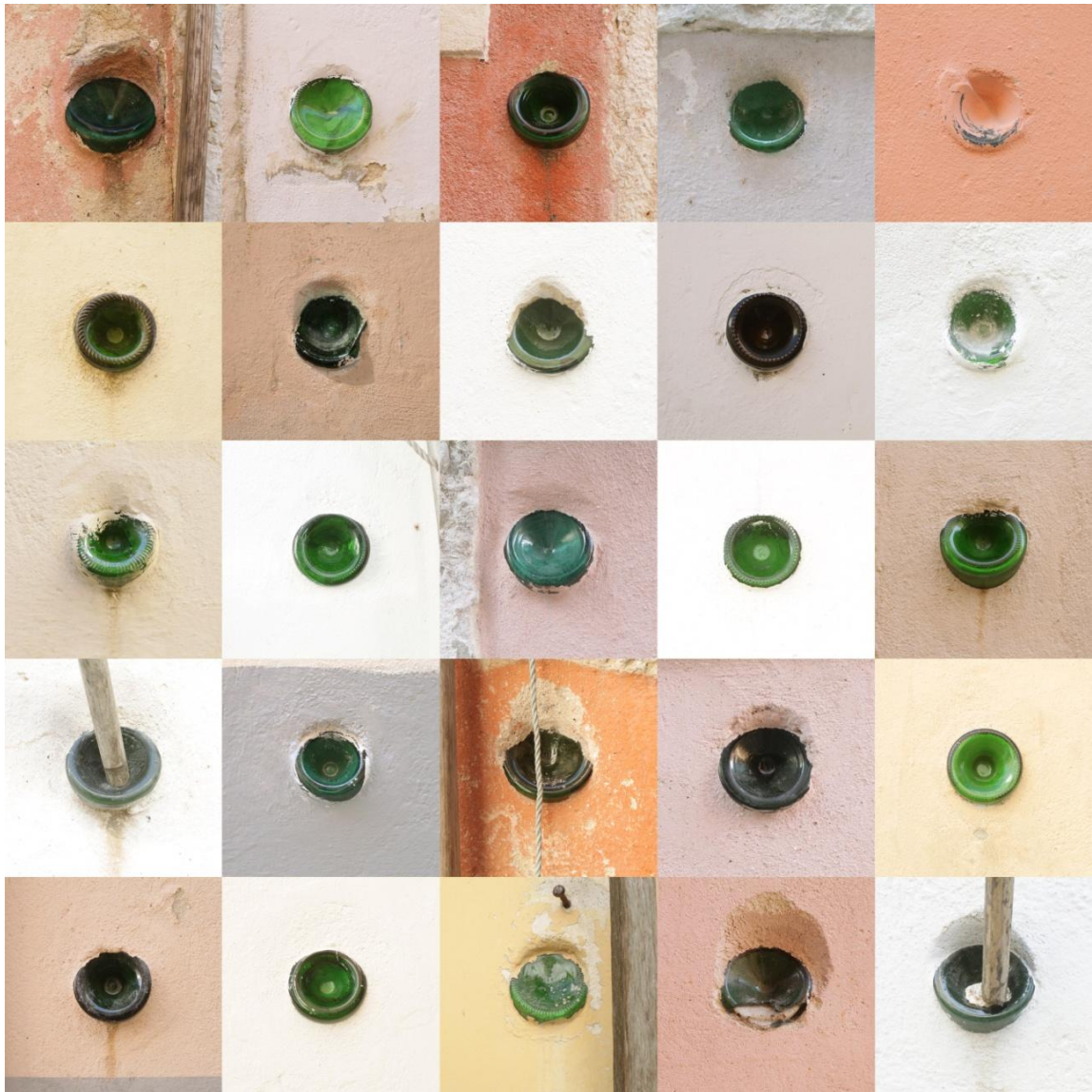
Lisboa, presume ser una de las ciudades más antiguas de Europa que lidia como puede con la geografía, la historia, la tradición y la masificación turística. Condiciones que forjan la personalidad de los lugareños y del lugar. Se encuentra al nivel del mar y su población actual es de unos 547.000 habitantes asentados en una superficie de unos 100 km² lo que suponen 5.470 habitantes por km². La ciudad se asienta sobre una geografía abrupta plagada de colinas y calle estrechas, lo cual repercute directamente en las prácticas más cotidianas, desde la gestión de las basuras hasta la construcción del tipo de calzada.

Haber podido ampliar este proyecto en la ciudad de Lisboa, ha aportado un planteamiento distinto a todos los analizados anteriormente. En otras ciudades trabajadas las zonas rurales y las urbanas estaban claramente diferenciadas y los distintos tipos de prácticas correspondían directamente al contexto urbanístico en el que se encontraban. En el ámbito luso, lo que nos hemos encontrado es una ciudad practicada y gestionada de forma rural y urbana en todos sus distritos. Generando un entorno en el que ambas formas de vida se reducen en una en única. Lo que resulta en instalaciones provenientes de ambas prácticas en un mismo espacio común. Como queda reflejado las series *Outros usos da calçada* y *Reservado*. Podríamos hablar de Lisboa como una mega aldea del siglo XXI.

Base de garrafa

En los alrededores del *Castelo de São Jorge*, debido a las dimensiones de las casas y las calles, los vecinos utilizan una forma peculiar de tender la ropa en la calle, la cual necesita de puntos de apoyo en la pared para anclar un asta que sujeta las cuerdas. Este punto lo crea independientemente cada vecino en su pared, pero a lo largo de los años parece que se ha implantado una estética común para este acto.





Base de garrafa
2015
Fotografía

Calçada esquecida

A mediados del siglo XIX surgió en Lisboa un estilo de empedrado que a lo largo del tiempo se extendió por todo el país y por sus colonias siendo una marca de identidad muy importante de la cultura lusa. Este tipo de empedrado es tan masificado, que el desgaste y la falta de manutención provocan que las piedras abandonen su posición quedando a la deriva en la ciudad.





Calçada esquecida
2015-2016
Fotografia

Outros usos da calçada

Las piedras olvidadas que acabamos de ver, son ya una parte del ecosistema lisboeta. Estas son utilizadas por los vecinos cual materia prima surgida de la tierra, utilizándose para todo tipo de usos y remedios fortuitos adecuándose a las necesidades de cada vecino.





Outros usos da calçada
2015-2016
Fotografia

Reservado

No en todas las ciudades es sencilla la autogestión del espacio público, siempre pendiente de permisos al ayuntamiento o similar. Pero en esta ciudad debido a las dimensiones de las calles provocan que los aparcamientos sean algo muy apreciado. Por ello existe una práctica ilegal la cual consiste en reservar el aparcamiento bien sea por la proximidad de un evento puntual o para el día a día.





Reservado
2015-2016
Fotografía

Planos de cor

Las pintadas y grafitis son una práctica bastante común en los barrios más céntricos, lo que genera diálogos pictóricos, al pintar y repintar las pintadas en las fachadas. Esta gestión la llevan a cabo tanto los vecinos como el ayuntamiento para presentar una Lisboa estéticamente limpia y menos “fea”, parcheando con planos de pintura a modo de remedio casero.





Planos de cor
2015-2016
Fotografía

A modo de conclusión

Llegados a esta parte, retomaremos nuestro punto de partida para comparar el desarrollo de la investigación respecto a los objetivos planteados y trataremos de sacar algunas conclusiones.

Al principio de nuestra investigación nos propusimos abordar, entre otros, dos objetivos principales: 1- Tratar de encontrar elementos que nos ayudaran a establecer vínculos entre práctica artística y las ciencias de la paleontología y la antropología condensadas a través de la creación de distintas formas de archivos. 2- Desvelar los distintos tipos de prácticas y tácticas utilizadas por los practicantes de las ciudades y los pueblos y analizar como éstas definen los ámbitos rurales y urbanos que se dan en cada uno de ellos.

Del primer objetivo extraemos las siguientes consideraciones:

a) La coherencia del título del proyecto con el mismo, ha estado en duda durante todo el proceso de desarrollo, la cual finalmente ha sido una elección positiva que ha permitido que el proyecto no se estanque en una única forma de trabajar. La utilización de este término no pretendía responder a categorizaciones científicas pero sí hemos creído oportuna la utilización de éste porque era el que más cerca se encontraba de la esencia de nuestra práctica. Porque como recordamos, la paleontología estudia a todos los seres en su conjunto, de ahí que nos interese tanto la presencia de este concepto y no sólo las ciencias que estudian sólo a una especie porque, aunque hayamos visto que los hábitats trabajados son específicamente humanos, las relaciones de éstos no sólo se basan entre ellos mismos, sino que también con otros seres, de ahí que el proyecto deba atender a todos los factores implicados en la creación de entornos con lo que no tiene sentido acotar el proyecto a un solo tipo de ser vivo. Por tanto el concepto de *paleontología contemporánea* nos ha servido como justificante inicial para desvelar cuál es el sentido más primario de la práctica artística efectuada que es la de tratar nuestra contemporaneidad a modo de paleontólogo.

b) Hemos comprobado como la relación de conceptos científicos, como la antropología y la etnografía, con las prácticas artísticas ha sido evidenciada por teóricos que nos han planteado cuestiones a cerca de los límites entre los campos de estudio de ambos tipos de investigación, lo cual nos ha llevado al análisis de algunos conceptos teóricos y estrategias metodológicas tomadas de las prácticas de archivo en el ámbito artístico.

c) Estas prácticas de archivo nos han ofrecido una visión transversal que va desde las relaciones respecto al poder hasta la más pura autogestión de los relatos a partir de prácticas como el anarchivo. Desde esta perspectiva nos hemos apoyado en la visión de algunos artistas que nos han ayudado a acercarnos a estas nociones desde las prácticas archivísticas etnográficas y fotográficas.

Del segundo objetivo podemos concluir lo siguiente:

a) Hemos intentado descubrir las diferencias y similitudes entre las prácticas rurales y urbanas y las posibles dicotomías entre los conceptos ciudad/urbano pueblo/rural.

No hemos conseguido una separación objetiva entre los términos, pero si nos ha ayudado un poco más a comprender el porqué de cada práctica en los distintos entornos. Estas prácticas que tienen que ver con los modos de gestionar un espacio y como éstas quedan reflejadas en cada una de las series presentadas en la parte producción.

b) La interpretación de los tipos de prácticas y tácticas cotidianas surgidas en los distintos hábitats abordados, nos ha ofrecido las pautas para descifrar la narratividad creada a partir de los registros plasmados en el entorno, desde una apropiación del sentido mismo de las cosas y las maneras de frecuentar un espacio.

c) Estos planteamientos teóricos hemos podido contrastarlos en nuestra práctica artística, la cual ha tenido siempre como referente todas aquellas instalaciones que desde la repetición nos muestran las formas de cotidianidad en forma de instalaciones autogestionadas u olvidadas, poniendo en evidencia la relación entre las prácticas directas como práctica rural y las indirectas como urbanas. Esto, llevado a la praxis, ha sido mostrado a través de tres proyectos localizados: Abusejo, Valencia, Lisboa; donde

hemos podido ver como esas prácticas son ejercidas, sin que respondan a un contexto determinado.

d) La gestión y ordenación de los archivos, ha quedado representada en una plataforma web, la cual nos invita a recorrer los rincones explorados durante todas las fases del proyecto.

Respecto a la visión global del proyecto, es evidente que intentar condensar, en un Trabajo Final de Máster, todas las motivaciones que llevan a la creación de la parte práctica, obliga al descarte del desarrollo de algunas partes. Debido a la extensión que un trabajo de estas características ha de tener, queda la sensación que los temas analizados han sido presentados como una introducción a cada una de las problemáticas en las que se basa el proyecto, incluso hemos tenido que dejar fuera conceptos que forman parte de la base conceptual y práctica de la investigación, algunos de los cuales, hemos dejado caer a lo largo de los capítulos, como la sociedad de consumo, la obsolescencia programada, la desobediencia tecnológica, los estudios culturales, los estudios sobre la percepción, la arqueología o el *Big Data* entre otros.

No obstante, esta coyuntura sólo genera que la puerta quede abierta a futuras investigaciones en las cuales seguiremos buscando formas de establecer correlaciones con el entorno a través de una mirada diversa en relación a lo cotidiano, apreciando aspectos de éste que normalmente pasan completamente desapercibidos. Esto nos marcará una guía de ruta que será trazada en relación a los terrenos con los que nos encontremos, que irán dando forma tanto a la estructura de almacenamiento como a los ámbitos de investigación.

Bibliografía

Libros y catálogos

ATKINSON, P., HAMMERSLEY, M. *Etnografía: Métodos de investigación*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1994.

AUGE, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato: Una antropología de la Sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2000.

CLIFFORD, J. *Dilemas de la cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2001.

CONCELLO DE VIGO, *VII Fotobienal – Vigo 96*, Vigo, Artes Gráficas Vicus, 1996. (Catálogo de exposición).

CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA. *Christian Boltanski Compraventa: l'Almodí, 15 VII/ 6 IX 1998*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998. (Catálogo de exposición).

DE CERTEAU, M. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.

DELGADO, M. *Sociedades movedizas: Pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona, Anagrama, 2007.

FOSTER, H. *El retorno a lo real: La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

FOUCAULT, M. *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

GARCÉS, M. "Visión periférica: Ojos para un mundo común", *Arquitecturas de la mirada*, Ana Buitrago (ed), Barcelona, Mercat de les Flors, 2009.

GARCÍA, M. *El campo y la ciudad (Sociedad rural y cambio social)*, Madrid, Ministerio de agricultura, pesca y alimentación, 1996.

GIANNINI, H. *La "reflexión" cotidiana*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1987.

GUASH, A. M. *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.

HATZFELD, M. *La cultura de los suburbios: una energía positiva*, Barcelona, Laertes, 2007.

HELLER, A. *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Edicions 62, 1987.

KLAPPER, J. *Efectos de las comunicaciones de masas*, Madrid, Aguilar, 1974.

LARRAURI, M. *Anarqueología: Teoría de la Verdad en Michael Foucault*, Valencia, Ediciones Episteme, 1999.

LEFEBVRE, H. *Critique de la vie quotidienne. Vol. II. Fundements d'une sociologie de la quotidienneté*, París, L'Arche Editeur, 1961.

- *La revolución urbana*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

- *De lo rural a lo urbano*, Barcelona, Edicions 62, 1978.

MACDONALD, G., WEBER, J. *Joachim Schimid: Photoworks 1982-2007*, Göttingen, Steidl, 2007.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Manhattan, uso mixto: Fotografía y otras prácticas artísticas desde 1970 al presente*. Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2010. (Catálogo de exposición).

- *Christian Boltanski EL CASO*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1988. (Catálogo de exposición).

- *Zoe Leonard-Fotografías*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Göttingen: Steidl, 2008. (Catálogo de exposición).

ROUSE, Y. *Contar Historias*, Sevilla, Fundación El Monte, 2000. (Catálogo de exposición).

SCOTT, J. *Introducción a la paleontología*, Madrid, Paraninfo, 1975.

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART. *Ed Ruscha, Photographer*, Whitney Museum of American Art, New York, 2006. (Catálogo de exposición).

Artículos de publicación en serie

BAIGORRI, A. "La urbanización del mundo campesino". En: *Documentación social*, Madrid: Cáritas Española, 1983, nº 52, pp. 143-158, ISSN 0417-8106. [Consulta: 19/5/2016]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2730601>

CAPEL, H. "La definición de lo urbano". En: *Estudios Geográficos*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975, nº138-139, pp. 265-301, ISSN: 0014-1496. [Consulta: 23/6/2016]. Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sv-33.htm>

CID, R. "Arqueología Contemporánea: Las fosas comunes de Gualachos y Pino del valle (Granada)". En: *@rqueología y Territorio*, Granada: Universidad de Granada, 2013, nº10,

pp. 161-182, ISSN 1698-5664. [Consulta: 7/5/2016]. Disponible en: <http://www.ugr.es/~arqueologyterritorio/PDF10/12-Cid.pdf>

DE ESTEFANI, P. “Prácticas cotidianas: Algunos instrumentos para un estudio acerca de las últimas transformaciones de la vida urbana”. En: *Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje*, Centro de estudios arquitectónicos, urbanísticos y del paisaje, Santiago de Chile: Universidad Central de Chile, 2006, vol. 3, nº 9, ISSN 0717-9758. [Consulta: 31/5/2016]. Disponible en: http://www.ucentral.cl/du&p/9_practicas_cotianas.htm

ESTALELLA, A. “La apertura del archivo etnográfico”. En: *Anales del Museo Nacional de Antropología*, Madrid: Secretaría General Técnica, 2014, nº 16, pp. 10-27, ISSN: 2340-3519. [Consulta: 7/6/2016] Disponible en: https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=14741C

FOSTER, H. “An archival impulse”. En: *October Magazine*, Massachusetts: MIT Press, 2004, nº 110, Fall 2004, pp. 3-22, ISSN 0162-2870. [Consulta: 9/6/2016]. Disponible en: <https://issuu.com/kouros/docs/archive>

KOSUTH, J. “The artist as anthropologist”. En: *THE FOX*, Nueva York: Art & Language Foundation. Inc., 1975, vol. I, pp. 18-30.

LARRAURI, M. “La anarqueología de Michel Foucault”. En: *Revista de Occidente*, Madrid: Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, 1989, nº 95, pp. 110-130, ISSN 0034-8635. [Consulta: 22/6/2016]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=21518>

MARCUS, G. “El o los fines de la etnografía: del desorden de lo experimental al desorden de lo barroco”. En: *Revista de Antropología Social*, Madrid: Ediciones complutense, 2008, vol. 17, pp. 27-48, ISSN 1131-558X. [Consulta: 11/6/2016]. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/view/RASO0808110027A/8944>

PINOCHET, C. “Arte y antropología en torno a los acentos y omisiones de una adscripción disciplinar”. En: *Revista Sans Solei. Estudios de la imagen*, Buenos Aires: Centro de estudios de la imagen Sans Solei, 2013, vol. 5, nº 1, pp. 74-81, ISSN 2014-1874. [Consulta: 26/5/2016]. Disponible en: <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2013/03/Art-pinochet.pdf>

SERENO, C. A., SANTARELLI, S. A. “El rurubano: un espacio de vulnerabilidad y riesgo. Estudio cualitativo en la ciudad de Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires, Argentina”. En: *Cuadernos de Geografía. Revista Colombiana de Geografía*, Bogotá: Universidad nacional de Colombia, 2012, vol. 21, nº 2, pp. 149-165, ISSN 2256-5442. [Consulta: 26/5/2016]. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/2818/281823592011.pdf>

STOLER, A. "Archivos coloniales y el arte de gobernar". En: *Revista Colombiana de Antropología*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2010, vol. 46, nº 2, julio-diciembre, pp. 465-496, ISSN: 0486-6525. [Consulta: 8/6/2016]. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/1050/105020003009.pdf>

Recursos en línea

BAIGORRI, A. "De lo rural a lo urbano", *V Congreso español de sociología*, Grupo 5, Sociología rural, Sesión 1ª La sociología rural en un contexto de incertidumbre, Granada, 1995. [Consulta: 21/4/ 2016] Disponible en: <http://www.eweb.unex.es/eweb/sociolog/BAIGORRI/papers/rurbano.pdf>

BERNARDO, H. *¿Por qué es necesario cuestionar la cotidianidad?*, 2011. [Consulta: 28/5/2016]. Disponible en: <http://www.horaciobernardo.com/#!cuestionar-la-cotidianidad/cl22m>

GRIGORIADOU, E. *El archivo y las tipologías fotográficas: De la nueva objetividad a las generaciones de fotógrafos en Alemania: 1920-2009*, [tesis doctoral], Barcelona, Universidad de Barcelona, 2010. [Consulta: 6/2/2016] Disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35618>

HISPANO, A., PÉREZ-HITA, F. *Soy Cámara #12. Mal d'arxiu Mal de archivo*, El programa del CCCB, Barcelona, CCCB, 2011-30-8, 28:30min, [Consulta: 13/5/2016]. Disponible en: <http://www.cccb.org/ca/video-soy-cmara-el-programa-del-ccb-12-programa-39493-no-está-claro>.

KRIES, W. [Consulta: 12/2/2016]. Disponible en: <http://www.wolfvonkries.de/>

ORDENANZA MUNICIPAL. Ordenanza Municipal de Limpieza Urbana, Valencia, Ajuntament de València, 2009. [Consulta: 6/5/2016]. Disponible en: [http://valenciaemprende.es/twav/ordenanzas.nsf/vCategorias/1E784E22DDA3875DC1256F94002F50E6/\\$file/O_limpieza%20urbana09.pdf?openElement&lang=1&nivel=1_3](http://valenciaemprende.es/twav/ordenanzas.nsf/vCategorias/1E784E22DDA3875DC1256F94002F50E6/$file/O_limpieza%20urbana09.pdf?openElement&lang=1&nivel=1_3)

SCHIMD, J. [Consulta: 15/11/2015]. Disponible en: <https://schmid.wordpress.com/>

TEIRA, I. *El deseo de atravesar el paisaje*, [Trabajo final de Máster], Valencia, Universitat Politècnica de València, 2012. [Consulta: 13/4/2016]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/27517>

WOLF, M. [Consulta: 15/6/2016]. Disponible en: <http://photomichaelwolf.com/>

Índice de figuras

Fig. 1. MARK DION: <http://www.mataderomadrid.org/ficha/1886/arqueologica.html>
[Consulta: 15/10/2015]

Fig. 2. MARK DION: <http://www.goodwatergallery.com/GW01-06/GW/Artists/Dion/Dion-flotsamjetsam.htm> [Consulta: 10/6/2016]

Fig. 3 y 4. CHRISTIAN BOLTANSKI: GUASCH, A. M. *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011, p. 91.

Fig. 5 y 6. JOACHIM SCHMID: <https://schmid.wordpress.com/works/1986-1999-archiv/>
[Consulta: 15/11/2015]

Fig. 7. JOACHIM SCHMID: <https://schmid.wordpress.com/works/1982-bilder-von-der-strase/> [Consulta: 15/11/2015]

Fig. 8 y 9. EUGENE ATGET: http://www.carnavalet.paris.fr/es/expositions/eugene-atget-paris_es [Consulta: 12/2/2015]

Fig. 10. BERND & HILLA BECHER: FUNDACIÓN TELEFÓNICA. Bernd & Hilla Becher: *Tipologías*, Madrid, Fundación Telefónica, 2005, p. 25 del apartado de índice de ilustraciones.

Fig. 11. BERND & HILLA BECHER: FUNDACIÓN TELEFÓNICA. Bernd & Hilla Becher: *Tipologías*, Madrid, Fundación Telefónica, 2005, p. 7 del apartado de índice de ilustraciones.

Fig. 12. ED RUSCHA: <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/427.2008.a-vv/>
[Consulta: 11/6/2016]

Fig. 13. ED RUSCHA: <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/430.2008.a-ii/>
[Consulta: 20/6/2016]

Fig. 14 y 15. JOS HOUWELING:
http://bintphotobooks.blogspot.com.es/2013_06_01_archive.html [Consulta: 20/6/2016]

Fig. 16: MICHAEL WOLF: <http://photomichaelwolf.com/#architecture-of-density-2/1>
[Consulta: 22/2/2015]

Fig. 17: MICHAEL WOLF: <http://photomichaelwolf.com/#lost-laundry/1> [Consulta: 20/6/2015]

Fig. 18. BRAD DOWNEY: <http://www.braddowney.com/archive/2009/brokenbikelane>
[Consulta: 15/6/2016]

Fig. 19. BRAD DOWNEY: <http://www.braddowney.com/work/2013/misunderstood2>
[Consulta: 15/6/2016]

Fig. 20. RICHARD WENTOWORTH:
<http://visualarts.britishcouncil.org/collection/portfolios/making-do-and-getting-by/object/new-york-wentworth-1978-making-do-and-getting-by-p5492/view/portfolio/initial/a/page/1> [Consulta: 2/4/2016]

Fig. 21. ISMAEL TEIRA: <http://www.ismaelteira.com/> [Consulta: 31/5/2016]

Fig. 22. WOLF VON KRIES: <http://www.wolfvonkries.de/Short%20Cuts> [Consulta: 12/2/2016]

Fig. 23. MARTIN PARR: <http://www.martinparr.com/books/> [Consulta: 15/11/2015]

Fig. 24. MICHAEL WOLF: <http://photomichaelwolf.com/#the-box-men-of-shinjuku-station/1> [Consulta: 1/6/2016]

Fig. 25. GABRIEL OROZCO: <http://www.artnet.com/artists/gabriel-orozco/past-auction-results/13> [Consulta: 15/11/2015]

Fig. 26. GABRIEL OROZCO: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/282769>
[Consulta: 15/11/2015]

Fig. 27. GABRIEL OROZCO: <http://www.faurshou-art-resources.com/> [Consulta: 8/12/2015]

Fig. 28. ZOE LEONARD: <http://www.hauserwirth.com/artists/71/zoe-leonard/images-clips/37/> [Consulta: 13/6/2016]

Fig. 29. ZOE LEONARD: <http://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/19523>
[Consulta: 20/6/2016]

Fig. 30. ZOE LEONARD: <http://www.hauserwirth.com/artists/71/zoe-leonard/images-clips/38/> [Consulta: 20/6/2016]

