

**TFM**

---

**CIUDAD HERIDA:  
APROXIMACIÓN AL CONFLICTO URBANO DESDE  
LA PRÁCTICA ARTÍSTICA**

*Tipología 4*

**Presentado por Carles Llonch Molina  
Tutora: Mijo Miquel**

**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA /  
FACULTAT DE BELLES ARTS**

**València, Julio de 2020**



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**



**MASTER EN  
PRODUCCION ARTISTICA**  
Universitat Politècnica de València

Dime, casa que estás entre el Sund y el peral:  
el viejo lema <<La verdad es concreta>>  
que el fugitivo, en tiempos, encerró en tus muros,  
¿sobrevive a los bombardeos?

*Bertolt Brecht,  
Poesías escritas durante el exilio  
(1933-1947)*

## RESUMEN

Este trabajo presenta tres proyectos audiovisuales y fotográficos que abordan diferentes conflictos urbanos a los cuales nos aproximamos a partir de los rastros y las huellas que estos dejan en la piel de la ciudad. El primero aborda los primeros bombardeos a la ciudad de Lleida en el marco de la Guerra Civil, el segundo los disturbios que se dieron también en Lleida tras conocerse la sentencia del juicio al "Procés" y el tercero el derivado del Plan Especial de Protección y Reforma Interior del Cabanyal. Paralelamente, se ha llevado a cabo una investigación con el fin de detectar y desarrollar los conceptos clave que subyacen a estos proyectos .

**Palabras clave:** fotografía, conflicto social, ciudad, memoria, espacio público

## RESUM

Aquest treball presenta tres projectes audiovisuals i fotogràfics que tracten diferents conflictes urbans , als quals ens aproximem a partir dels rastres i les petjades que deixen a la pell de la ciutat. El primer tracta sobre els primers bombardejos a la ciutat de Lleida en el marc de la Guerra Civil, el segon sobre els disturbis que es donaren també a Lleida després de conèixer-se la sentència del judici al "Procés" i el tercer el derivat del Pla Especial de Protecció i Reforma Interior del Cabanyal. Paral·lelament, s'ha desenvolupat una investigació amb la finalitat de detectar i desenvolupar els conceptes clau que subjauen a aquests projectes.

**Paraules clau:** fotografia, conflicte social, ciutat, memòria, espai públic

## ABSTRACT

This work presents three audiovisual and photographic projects developed during the course that address different urban conflicts to which we approach from their traces they leave on the skin of the city. The first one is the first bombing of the city of Lleida during the Civil War, the second one are the riots that also occurred in Lleida after the "Procés" Trial sentence was known, and the third one is the social conflict derived from the Cabanyal's Plan Especial de Protección y Reforma Interior. At the same time, an investigation has been carried out in order to detect and develop the key concepts that underlie these projects.

**Keywords:** photography, social conflict, city, memory, public space

<b>1</b>	Introducción . . . . .	.5
<b>2</b>	Justificación . . . . .	.7
<b>3</b>	Objetivos . . . . .	.9
<b>4</b>	Metodología. . . . .	.10
	4.1 <i>La práctica artística</i>	10
	4.2 <i>Segundo nivel de investigación</i>	12
<b>5</b>	Antecedentes. . . . .	.15
<b>6</b>	Marco conceptual . . . . .	.20
	6.1 <i>La piel de la ciudad</i>	20
	6.2 <i>El conflicto urbano</i>	22
	6.3 <i>Espacio público e ideología</i>	25
	6.4 <i>Memoria y espacio público</i>	27
<b>7</b>	Marco referencial: el documento en la crisis de la visualidad . . . . .	.31
<b>8</b>	Producción . . . . .	.39
	8.1 <i>Lleida 03/11</i>	39
	8.2 <i>Proyecto Post ignis</i>	49
	8.3 <i>Cabanyal Views</i>	65
<b>9</b>	Conclusiones. . . . .	.73
<b>10</b>	Bibliografía . . . . .	.75
<b>11</b>	Índice de imágenes . . . . .	.81

# 1.INTRODUCCIÓN

Ciudad herida: aproximación al conflicto urbano desde la práctica artística, es un trabajo que recoge tres proyectos artísticos que parten de la fotografía entendida en un sentido amplio. Dichos proyectos abordan diversos conflictos urbanos a partir de las huellas que estos dejan en la ciudad.

Este trabajo se enmarca en la tipología 4 de las que se proponen en el Máster de Producción Artística de la Universitat Politècnica de València, el cual se ha cursado en especialidad de Arte Público y Pensamiento Contemporáneo. Según esta tipología, recogemos en este escrito el desarrollo teórico-práctico que da lugar a los tres proyectos antes citados.

El trabajo se estructura en ocho bloques. En el primero plantearemos las motivaciones personales que nos mueven a la realización del mismo en relación a nuestras expectativas profesionalizadoras sobre el máster.

En el segundo, estableceremos los objetivos generales y específicos que guían su estructura. Volveremos a revisar estos y su grado de consecución en el apartado de conclusiones.

En el tercero, describiremos y justificaremos los métodos utilizados en relación a dos niveles de investigación. Por un lado, el de la práctica artística propiamente dicha y, por otro, el del escrito teórico que analiza esa práctica.

En un cuarto bloque, nos proponemos establecer una cronología que ayude a contextualizar los proyectos que se estudian en el marco de nuestra práctica anterior. Para ello relacionaremos conceptos claves con hitos vitales.

Seguidamente, abordaremos el marco teórico de Ciudad Herida, introducido por una breve reflexión sobre las ambivalencias que amenazan al arte crítico. Intentaremos justificar la relación entre ideología y conceptos como conflicto social, espacio público y memoria.

En el sexto bloque estudiaremos el marco referencial centrándonos en proyectos concretos de artistas que a partir de una práctica fotográfica de voluntad documental, entendida en un sentido amplio, despliegan diversas estrategias para abordar conflictos desde la crisis de la visualidad.

En el séptimo bloque presentamos las memorias críticas de los proyectos desarrollados. Haremos una breve contextualización temporal y espacial de los conflictos que abordan, describiremos los procesos desarrollados y extraeremos conclusiones parciales de cada uno.

Para finalizar, expondremos nuestras conclusiones a partir de los objetivos marcados en un principio. Reflexionaremos sobre lo aprendido a lo largo de la investigación y la práctica artística así como sobre las posibilidades que estas han abierto.

## 2.JUSTIFICACIÓN

Las motivaciones que nos han movido realizar este trabajo son varias. En un sentido pragmático, estarían relacionadas con las que nos indujeron a realizar el Máster de Producción Artística.

Desde que terminamos el grado en 2015, hemos tenido la suerte de poder trabajar en cuestiones relacionadas tangencialmente con aptitudes que derivan del ámbito artístico. Primero trabajando como escultor en la construcción modelando cemento y después en el sector audiovisual como atrezzista y constructor de escenografías. Paralelamente, hemos continuado con nuestra práctica artística, presentándonos a convocatorias y participando en varias exposiciones colectivas así como en una residencia fotográfica.

Con el tiempo nos dimos cuenta de que nuestra obra se había estancado. Por una parte, estaba tomando derivas que topaban con carencias teóricas que nos motivaban e intentábamos subsanar de manera autodidacta pero muchas veces de forma insuficiente debido a la falta de tiempo. A nivel formal, nuestra práctica había derivado hacia el campo de la fotografía, un ámbito con el que teníamos una relación amateur. Eso suponía que muchos de nuestros proyectos no pasaran de una fase de preproducción y que, cuando los materializábamos, notásemos algún tipo de carencia derivada de la falta de conocimientos o previsión técnica.

Por ello, decidimos invertir nuestros ahorros en cursar el Máster, para así poder dedicar un curso entero a nuestra obra, a revisar lo que habíamos hecho y dotarnos de herramientas para profundizar formal y teóricamente en cuestiones que nos interesaban. En este contexto es en el que situamos este Trabajo Final de Máster, en el de aportar profundidad, experimentación y profesionalización a un corpus incipiente de obras relacionadas con la fotografía y el conflicto urbano.

En cuanto a nuestra obra, las motivaciones para esta investigación podrían sintetizarse en la búsqueda de la ampliación de los horizontes teórico-prácticos de nuestro proyecto artístico entendido como una continuidad de prácticas y producciones dilatadas en el tiempo. Debemos entender el carácter de laboratorio del mismo, el cual justifica que algunos proyectos queden aún abiertos a falta de una producción material concreta.

A un nivel más profundo, nos gusta pensar que nuestras prácticas artísticas deberían troncar no ya como producto contra-cultural sino como una pequeña aportación a algo mayor. Nos interesa en ese sentido el proyecto de humanidades en transición que Marina Garcés propone como herramienta para la recuperación de una nueva actitud ilustrada (2017).

La tarea de las humanidades en transición es la búsqueda del sentido de la experiencia humana desde el punto de vista de su dignidad (Garcés, 2019), lo cual requiere de ellas actitudes transformadoras e insumisas. Esta búsqueda de sentido dibuja un horizonte amplio de prácticas y discursos que requieren de una implicación que excede al mero compromiso, que requiere no de una “distancia correcta” sino de una “proximidad correcta” . Es así como se puede plantear la interrupción del sentido del mundo. “La realidad incuestionable del capitalismo como sistema y como forma de vida y la complejidad de un sistema de interdependencias que se nos presenta cada vez más inconmensurable, incontrolable, ingobernable”(Garcés, 2017, p.74).

Así descrito, aportar un grano de arena a una interrupción colectiva del sentido del mundo podría ser uno de los motores que empujan nuestra práctica. Eso sí, desde nuestras innumerables limitaciones y no como una meta, sino más bien como un horizonte que nos mueve a seguir creando.



### **3.OBJETIVOS**

Los objetivos que este proyecto se plantea son:

#### **OBJETIVO GENERAL**

-Desarrollar tres propuestas artísticas inéditas que se aproximan a diversos conflictos urbanos desde la práctica fotográfica y una investigación que ayude a ahondar algunos de los anclajes conceptuales de las mismas

#### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

-Estudiar nuestra metodología de trabajo con el fin de poder profesionalizar nuestra práctica.

-Estudiar los vínculos entre las propuestas actuales y proyectos anteriores.

-Contextualizar nuestra práctica a partir de referentes artísticos.

-Ampliar nuestros recursos plásticos a través de la exploración de soportes y técnicas relacionadas con la fotografía.

-Desarrollar un proyecto fotográfico desde su preproducción hasta su materialización.

## 4.METODOLOGÍAS

El trabajo que aquí se presenta se adscribe a la modalidad 4. Este tipo de investigación no se agota en el conocimiento generado por las diferentes obras en sí mismas, sino que implica la reflexión crítica sobre diferentes elementos de la práctica artística, como el proceso creativo o las influencias teóricas y prácticas. Para el artista, un elemento fundamental para pensar el mundo es su propia obra, si bien a través de intereses específicos del campo a su vez interdependientes de su propia personalidad. (López y San Cristóbal, 2014).

Este es un aspecto de las investigaciones teorico-prácticas en el campo de las artes que las aleja de la investigación científica, pues la dualidad artista-investigador diluye en muchos casos la distancia entre el sujeto y el objeto de estudio.

Metodológicamente hablando, podemos hablar de dos niveles de investigación los cuales pueden diferenciarse por los métodos que resultan de este juego entre el objeto y el sujeto de estudio. En un primer nivel encontramos la investigación propia de la práctica artística *per se*. Aquí, como artista, se aborda una cuestión externa mediante una producción concreta. Este flujo de estudio y creación tiene un sentido de aparente progreso evolutivo, en el cual las experiencias y aprendizajes de cada proyecto generan las siguientes. En un segundo nivel, ese flujo de investigación artística es el objeto de estudio. De esta forma, a partir de un conjunto de obras, se puede desentrañar los métodos utilizados en la práctica así como las ideas clave o intereses que subyacen a la misma.

Dicho esto, y en el marco del escrito de investigación que aquí se desarrolla, vamos a intentar describir los procesos metodológicos de ambos niveles.

### 4.1 LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

A este nivel el proceso se asemeja a las estructuras clásicas de creación en las que se diferencian tres momentos con características singulares: la concepción de la obra o el proyecto, el boceto y la ejecución. (Esteve de Quesada, 2002). Sin embargo, hemos observado que podemos afinar una descripción más detallada del proceso en nuestras prácticas variando esta rejilla de análisis general.

En primer lugar encontramos un elemento activador previo, el cual puede tener múltiples orígenes. Generalmente suele ser una observación hecha en la calle de forma azarosa, a partir de la que inducimos un fenómeno mayor que nos interesa. También puede ser una lectura o un proyecto anterior al cual se quiere hacer un apunte o ampliación.

Lo que activa este elemento es el ciclo que hemos denominado de preproducción. En este interactúan la observación/registro, la creación de un archivo y la investigación docu-

mental específica. Según este esquema el registro, la intuición perceptiva y la investigación documental se superponen y alternan, de modo que en esta amalgama se constituyen los elementos que se verán explícita o implícitamente reflejados en la propuesta formal final.

Cuando hablamos de observación en la calle nos referimos específicamente a la observación externa directa como método de investigación cualitativa, en tanto que no está mediada por instrumentos, se centra en las percepciones subjetivas del investigador que a su vez se encuentra inmerso en el elemento que estudia (la calle o el espacio urbano en nuestro caso). Por ello, el paseo tiene una presencia importante como método de observación.

Este proceso va siempre acompañado de un registro fotográfico/ videográfico, el cual a medida que el proyecto avanza se vuelve más sistemático e incluso requiere de construcción de mapas y rutas apoyados por la investigación específica. Es así como se conforma el archivo de material de campo del proyecto, que a veces se ve reflejado también en la materialización final.

Cada proyecto necesita de un proceso de documentación específica que varía según la naturaleza y necesidades. Sobre un sustrato de ensayo o literatura especializada, se apoyan búsquedas en prensa o fondos documentales. Las lecturas principales trascienden al mero proyecto y pasan a formar parte del discurso de investigación-creación ya que a su vez influyen en la prefiguración de nuevos proyectos.

Posteriormente, y no en todos los casos, se activa el proceso de producción propiamente dicho. Se suelen realizar bocetos y maquetas digitales en 2D y 3D en las que se exploran las posibilidades de materialización. En algunos casos se sabe de antemano, durante la etapa de preproducción, cómo va a verse objetivado el proyecto. Nos hemos dado cuenta a partir del presente trabajo que muchas veces necesitamos dejar reposar el archivo para decidir la forma concreta en que va a tomar forma.

Seguidamente, algunos bocetos se materializan. Estas piezas, sin embargo, no necesariamente son definitivas. La razón es que durante todo el ciclo de producción hay un reflujo autocrítico que nos lleva a revisar tanto las investigaciones específicas del proyecto como

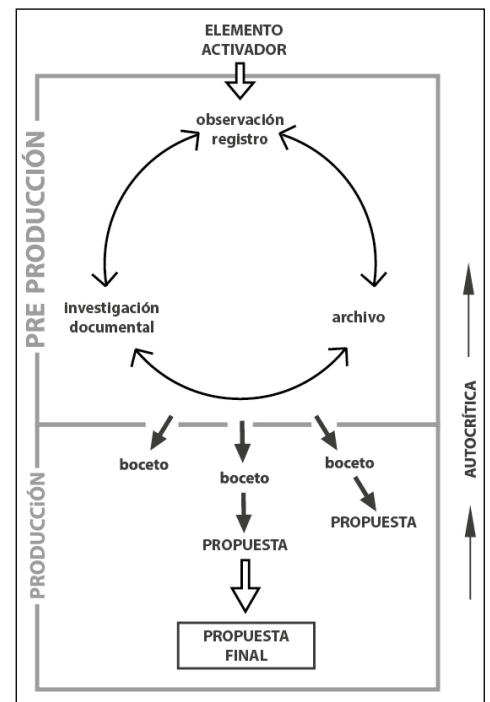


Figura 1. Primer nivel de investigación: la práctica artística.

otros anteriores e incluso de otros artistas. A partir de estas revisiones se realizan nuevos bocetos y propuestas expositivas hasta que surge la propuesta final. Esta se registra debidamente, pero tampoco está libre de ser revisada y modificada en un futuro.

## 4.2 SEGUNDO NIVEL DE INVESTIGACIÓN

Se podría entender que la práctica artística se integra en las tareas de investigación con la puesta en marcha del bucle práctica-reflexión, es decir, hacer y reflexionar sobre lo que se ha hecho y lo que se puede hacer para modelar esa práctica que, después de llevarse a cabo, debe quedar sujeta a otro proceso de reflexión. (López y San Cristóbal, 2014) Este bucle genera en realidad en nuestro caso el flujo que supone la concatenación de un proyecto con otro.

Este texto se encontraría al nivel de observar las prácticas en su conjunto (o al menos, una muestra de estas) para poder extraer las claves conceptuales de esa investigación creativa en la que además de pensamiento se generan obras. La manera en que se articula el trabajo escrito y la práctica creativa puede entenderse a un nivel que necesita de estrategias de escritura específicas.

Estas serían las que permiten articular un escrito de investigación que funcione como una especie de andamiaje intelectual y creativo de la producción artística futura. En este se daría cuenta de la reflexión continua sobre sus distintas fases y además aporta materiales, experiencias y pensamientos, pero no como una verbalización anexa a lo creado, sino como una parte sustancial del proceso creativo.

Sin embargo nos encontramos con el problema de definir los métodos de estudio de este flujo de investigación, dada la anteriormente señalada falta de distancia entre el sujeto y el objeto de estudio. Para ello algunos autores y autoras consideran útil fijarse en el campo de la autoetnografía antropológica y las herramientas que despliega, entendiendo este ámbito como una serie de estrategias de investigación que buscan describir y analizar de forma sistemática la experiencia personal del investigador para intentar comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa (López y San Cristóbal, 2014)

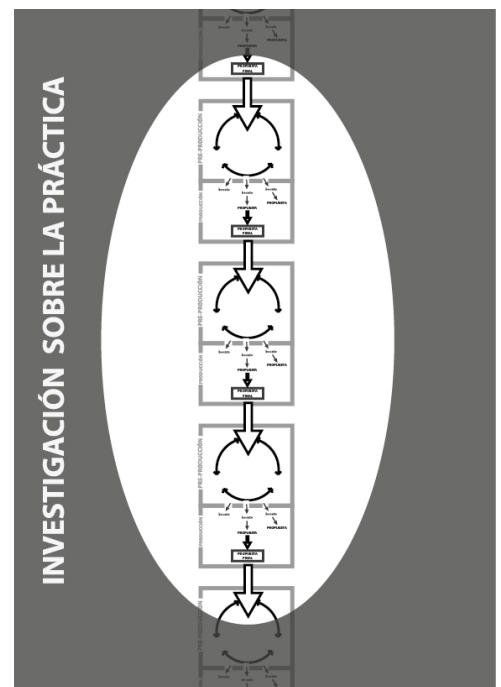


Figura 2. Segundo nivel de investigación.

Lo que ofrece la autoetnografía es la posibilidad de incluir como material documental del estudio las obras creadas por la persona investigadora-creadora. Así se integran en la escritura académica elementos tanto del pensamiento como de la expresión personal artística. No solamente eso, sino que estas estrategias son las que precisamente permiten analizar y evaluar el propio trabajo, algo que previamente ya se hacía pero sin plasmarlo en una escritura sistematizada.

Considerando pues el despliegue de esta autoetnografía analítica como marco de reflexión a partir del cual extraer conocimiento sobre nuestra producción artística, pasaremos a describir qué estrategias concretas vamos a utilizar.

### ***Reconstruir la memoria personal: la cronología***

La función de construir esta memoria personal sería la de tomar consciencia del propio recorrido artístico a partir de la observación de las memorias críticas y descripciones de los proyectos. Se trataría también de saber en el momento creativo e intelectual en el que estábamos y los intereses que nos movían. Así podemos establecer una cronología en la que se relacionan hechos personales con la práctica artística. Aunque esta no sea de carácter autorreferencial, podemos observar a partir de esa línea cronológica cómo hitos en nuestra vida modificaron en el pasado nuestras prácticas.

### ***Autovisualización***

La autovisualización es la técnica que usa imágenes, gráficos, diagramas o esquemas para conceptualizar algunos aspectos de la práctica personal con los cuales se desea trabajar. Mediante estos esquemas hemos investigado para extraer palabras clave e ideas que se han explorado más tarde en el apartado destinado al marco conceptual, así como para comprender nuestro método creativo.

### ***Auto-observación y autorreflexión.***

Estas dos operaciones se complementan y son parte del ciclo-flujo de la práctica artística del que hablábamos antes. Para ser lo más sistemáticos posibles, se debería organizar el trabajo en tres ámbitos: elegir aquello que se observa, definir las estrategias de observación y las de registro. En nuestro caso, la selección de proyectos y aspectos a observar viene marcada por los objetivos del trabajo, y el registro de la tarea forma en realidad parte de la misma práctica. (López y San Cristóbal, 2014)

La autorreflexión sería el modo de pensar sobre uno mismo que implica introspección, análisis y evaluación de lo que hacemos después de haberlo hecho. Requiere de la distancia de la que hablábamos antes, y en nuestro caso, dejar pasar un tiempo suficiente. Se trata

de reflexionar sobre ella de manera retrospectiva.

Esta herramienta de la autorreflexión es la que permite también establecer asociaciones entre las prácticas artísticas propias y las de otros autores. De estas lecturas entre obras pueden surgir analogías y paralelismos que alimenten a su vez el ciclo creativo. En el apartado de referentes se recogen precisamente algunos de los resultados de estos procesos comparativos que en definitiva buscan también crear una genealogía y situar las prácticas en un marco cultural más amplio.

## 5. ANTECEDENTES

En este ejercicio cronológico de autorreflexión nos remontaremos a junio de 2015, cuando desarrollamos un proyecto en el marco de nuestro Trabajo Final de Grado. En el mismo, se llevaron a cabo una serie de intervenciones basadas en la idea de acupuntura urbana del arquitecto y urbanista brasileño Jaime Lerner. En estas practicamos una serie de restauraciones de desperfectos en las fachadas del barrio de Benimaclet (en el que habitamos) que se realizaron también como una especie de curación simbólica que, entre otras cosas, permitía incrementar la sensación de pertenencia al barrio.



Figura 3. De la serie Acupuntura Urbana #1. Intervención en la calle Poeta Carles Salvador, 2015.



Figura 4. De la serie Acupuntura Urbana #1. Intervención en la calle Emili Baró, 2015.

Debemos decir que este trabajo estaba alimentado por el interés en aunar dos motivaciones personales. Por un lado la arquitectura, la escultura y la restauración, ya que había estudiado con anterioridad para ser auxiliar en restauración arquitectónica y piedra. Por otro lado, el interés en el arte público desde una perspectiva que vamos a denominar “constructiva”.

Así, de la aplicación libre del concepto de acupuntura urbana nació la idea de que todo aquello que se transita y se ve en la ciudad puede entenderse como una piel, lo que nos hizo ampliar las miras de la arquitectura al espacio de la ciudad. También, mediante la idea de la curación, extrapolamos el concepto de herida en esa piel.

En enero de 2016 nos mudamos a los Emiratos Árabes Unidos para trabajar como artistas de tematización en la construcción. Las vivencias que tuvimos durante dos años en aquel país influyeron enormemente nuestra obra tanto a nivel formal como conceptual.

La atracción por el paisaje del desierto y por los contrastes y contradicciones del país hizo surgir en nosotros la necesidad de documentarlo todo. Debido a que teníamos un buen sueldo, fuimos capaces de comprarnos nuestra primera cámara fotográfica así como un teléfono con buena cámara. La dureza del trabajo entre semana (modelando cemento

en exteriores), el clima y la fascinación por el entorno hicieron que me dedicara los dos años a la fotografía y que dejara casi por completo las intervenciones.

El contexto del país (excesos sobre el paisaje, la situación de los trabajadores migrantes, la ciudad ultraliberal y distópica...) despertó en nosotros la necesidad de activar prácticas artísticas que incitaran a la reflexión y que se sustentaran en cuestiones sociopolíticas. De esta etapa destacamos el proyecto *Looking for Dissent* (buscando la disidencia) el cual no pasó de la etapa de preproducción. Si bien otras obras de las que hicimos en esa época han tenido más recorrido nos hemos dado cuenta a raíz del trabajo de autoreflexión que esta supuso un antes y un después conceptual en el que se enraízan las obras venideras.



Figura 5. Looking for dissent, 2017. Retratos de los jeques de Dubai bajo un puente.



Figura 6. Looking for dissent, 2017. Pintada ante una refinera.

Una de las cosas que más nos sorprendieron de Dubai fue la omnipresencia de retratos de la familia dirigente que había por todas partes. El culto al líder es algo muy extendido en el mundo árabe pero que genera rechazo a la sensibilidad occidental, así que resulta extraño toparse con la mirada de los jeques tanto en fachadas de rascacielos como en las paredes de los comercios más humildes. Las únicas expresiones gráficas en la calle eran la publicidad y esos retratos del poder, lo cual hacían más llamativa si cabe la completa limpieza de las paredes, pues comparados con los de las ciudades europeas, los muros en los Emiratos Árabes resultan mudos.

La total ausencia de grafitis nos sorprendió igual o más que la omnipresencia de los retratos reales, pues nos guste o no son una parte importante del paisaje urbano al que estamos acostumbrados. Como se ha descrito en el apartado de metodología, todo este proceso de observación conllevaba la documentación gráfica de estos elementos. Por un lado se fotografiaron los retratos y la publicidad y, por otro, los muros blancos en los que esperábamos ver pintadas pero no las encontrábamos: puntos de la ciudad que por su localización o visibilidad eran buenos lugares para hacer una pintada. En este proceso se fueron encontrando con cuentagotas pintadas escondidas las cuales pasaron a formar parte del archivo.



Estas observaciones que se hicieron en el marco del proyecto, nos revelaron que en esa piel de la ciudad sobre la que veníamos trabajando también se dan comunicaciones en un plano político. Esta deriva conceptual supuso un desplazamiento en nuestra mirada sobre la ciudad. Si bien los trabajos que habíamos hecho anteriormente defendían o partían de una visión del espacio urbano en tanto que lugar de encuentro y de cuidados, se empezó a mirar al mismo desde la perspectiva de la construcción ideológica y a abordarlo también como escenario del conflicto. Leyendo la piel de la ciudad se hace posible la inducción de un discurso artístico cuya finalidad es estudiar sutiles maneras de confrontación en la misma.

Así, cuando regresamos de Emiratos en 2018 surgieron proyectos como *Patrioflèxia* (2018) en los que nos aproximábamos a la idea de conflicto en un sentido etimológicamente amplio de confrontación retórica o entre paisajes de la ciudad. Paralelamente a estos proyectos, se fue creando como parte de nuestra observación, un archivo que catalogaba diferentes rastros y huellas, a veces sin más interés que su configuración formal.



Figura 7. Patrioflexia, 2018. Frame del vídeo.



Figura 8. Patrioflexia, 2018. Instalación (proyector, trípode, bandera del Estado Español plegada). Medidas variables.

Ese archivo nos permitió participar en la residencia *Co-net* de la Universitat Jaume I de Castelló en Mayo de 2019. Durante la duración de esta nos dedicamos a seguir incrementando el archivo basándonos en la idea de acumulación de rastros y signos de conflicto en un sentido amplio que incluía la idea de azar. A lo largo de los días, se fue prefigurando la reproducción de un proyecto titulado *Circunval·lar el paisatge*, que ponía en relación esas marcas con un contenido simbólico: el conflicto entre los paisajes urbanos y la huerta circundante.

Este trabajo tampoco se llegó a producir y quedó en archivo, pero podemos considerarlo importante por varios motivos. Por un lado supuso un antecedente directo del proceso de trabajo que estamos utilizando actualmente. Por otro, desplazó la centralidad del discurso de la idea de piel de la ciudad hacia el espacio. Con esto, queremos decir que se dejó de apreciar la ciudad como una escenografía en la que se colocan objetos y empezó a considerarse más bien como un contenedor de las relaciones sociales.



Figura 9 y 10. Circunval·lar el paisatge, 2019.

Ese verano, de visita en Lleida, se descubrieron unas marcas de metralla en las vallas de hierro colado que conforman el perímetro del edificio del Banco de España. Éstas habían sido infligidas en el transcurso del sitio a la ciudad durante la Guerra Civil. Eso nos hizo reflexionar sobre el hecho de que las heridas en la piel de la ciudad pueden tener un fuerte carácter memorial y simbólico: hay heridas que se presentan, en ocasiones, como cicatrices curadas, pero sobre las cuales aún consideramos que hay algo que decir.

Activamos la preproducción de un proyecto dedicado a rastrear estas huellas y nos encontramos con que algunas de estas habían sido tapadas en algún momento del pasado durante procesos de restauración, lo cual nos llevó al plantearnos si todas las heridas en la piel de la ciudad debían ser “curadas”. Estas marcas nos remitían a la idea de cicatriz, así como a la manera en que se gestionaba la memoria de ese conflicto armado en nuestras ciudades. También a una percepción del espacio desde el conflicto y la memoria, dibujando así una triada de elementos conceptuales que serán el marco de los trabajos futuros.

Paralelamente, a partir de una lectura crítica de la primera *Acupuntura Urbana* de 2015 y con el mismo conjunto de elementos conceptuales y plásticos, se llevaron a cabo diferentes continuaciones del proyecto en 2019. En estas, ya se hace un intento de aunar elementos fotográficos e intervención en el espacio público. Así también, se intenta en estas subyugar las contradicciones inherentes al arte público sobre la imposición de signos y significados al espacio urbano.

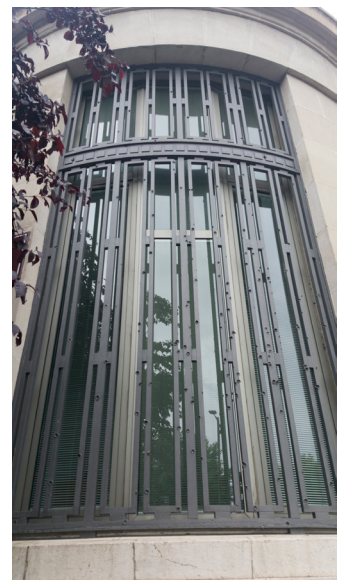


Figura 11. Un de las rejas del actual Banco de España de Lleida con visibles impactos de metralla.



Figuras 12 y 13. De la serie Acupuntura Urbana #3. Intervención de restauración anónima en la calle Emili Baró, 2019.

De la observación de esas cicatrices en el entramado urbano (concretamente las que dejaron grandes plazas y calles donde las bombas de la guerra habían destruido edificios) surgió *Lleida 03/11*, el primero de los proyectos que vamos a presentar. A partir de este, hemos observado que surge el interés por las potencialidades de nuestros trabajos como herramientas de memoria y significación del espacio, en este caso a través del recuerdo de un capítulo de la Guerra Civil en la ciudad de Lleida: la matanza indiscriminada de civiles en los bombardeos del 3 de Noviembre de 1937.

A la aparición de la memoria como elemento conceptual se suma la idea de conflicto social urbano en *Post Ignis*. Se había consumado pues un desplazamiento conceptual que, si bien surgía de un campo semántico y retórico conocido (piel, herida, cicatriz), aludía a conflictos históricos y sociales concretos en el espacio y no tanto a cuestiones generales y poéticas. A este desplazamiento le acompaña un desplazamiento formal: la intención de volver al espacio urbano para intervenirlo.

Desgraciadamente, el contexto de emergencia sanitaria nos impidió materializar nuestras intervenciones. No obstante, ese impedimento dio lugar a la tercera obra que presentamos, el dossier *Cabanyal Views*, el cual entronca con las prácticas anteriores en lo conceptual y lo formal.

## 6. MARCO CONCEPTUAL

En la anterior cronología, hemos intentado construir un relato en el que se relacionaban ciertos hitos vitales con los giros en nuestra práctica. En estos giros hemos querido leer la incorporación de conceptos clave, los cuales proponemos desarrollar a continuación. Antes de eso, sin embargo, nos gustaría apuntar brevemente unas consideraciones de carácter general.

Como hemos podido observar, nuestras prácticas han ido desarrollando un interés por cuestiones que se han ido imbricando en una crítica al sistema político y económico actual. Si bien no podemos decir que se practique estrictamente un arte de denuncia, somos conscientes que en nuestras prácticas aparece lo político como tema, desde la distancia. Este "como tema" nos ha ido generando cierta incomodidad a lo largo de la investigación que, confesamos, sigue ahí. Nosotros creemos que la cultura no debe ser simplemente un producto más a vender, un instrumento como dice Marina Garcés (2013) "que ofrece una experiencia despolitizada de la libertad y de la participación" (p.78).

Sin embargo, somos conscientes que por muy crítico que sea el discurso, nuestro arte no deja de materializarse en un objeto asociado a una tradición, con lo cual corre el riesgo de convertirse en un producto más, una opción a elegir en el menú del consumo cultural. Pero esta amenaza de cooptación no se cierne solamente sobre las obras concebidas para un circuito, por así decirlo, tradicional. Aquel arte público y contextual de fuerte carácter político, que toma formas de arte militante, corre según algunos autores el riesgo de tornarse en mera protesta retórica que busca la atención de los medios y servir así de dispositivo de desactivación del activismo político real (Delgado, 2013).

Con esto no pretendemos dibujar un escenario en el que no vale el esfuerzo hacer nada, sino plantear que si tiramos hacia adelante con prácticas y discursos críticos, la amenaza de cooptación nos aboca a cierto ejercicio de autocrítica constante. No consideramos que como artistas debamos someternos a un modelo de pureza ideológica extrema, pues las condiciones materiales se imponen en nuestra precaria actividad y estamos insertados (queramos o no) en un mundo que nos obliga a conseguir dinero para subsistir. No obstante, eso no quita que intentemos actuar con la mayor honestidad posible, asumiendo que siempre caeremos en ciertas contradicciones.

### 6.1 LA PIEL DE LA CIUDAD

La piel es el mayor órgano y el más complejo del cuerpo. Nos protege de los agentes externos así como también regula la temperatura del cuerpo, las defensas inmunológicas y el control del flujo de la sangre. Realiza las funciones sensoriales y elimina las secreciones. Por otra parte, la piel tiene un impacto importante en

el comportamiento y en la autoimagen de las personas, ya que está vinculada a la apariencia. Adquiere diferentes texturas, colores, vellosidades y porosidades según el lugar en el que se encuentre. Se decora y se tatúa, es más o menos flexible y gruesa según se requiera. Se adapta, envejece y muestra las arrugas, huellas, cicatrices y marcas del tiempo de la experiencia vivida. (Alvarenga, 2013, 9-10)

La idea de la piel de la ciudad es una herramienta conceptual que nos permite desde una perspectiva de lo poético y lo metafórico definir el objeto de nuestra práctica artística. La idea de aplicarla a nuestra obra surge a raíz del concepto de acupuntura urbana de Jaime Lerner (Lerner, 2005) y la teoría de las cinco pieles del pintor austríaco Hundertwasser. Según este, las personas se relacionaban con el universo mediante un sistema de cinco pieles que le rodeaban como las capas de una cebolla. Estas eran la propia piel, la ropa, el hogar, el entorno social e identitario y por último el entorno global que incluía la naturaleza y la humanidad (Restany 1997). Posteriormente, descubrimos que esta idea había sido ya utilizada en otros ámbitos, pero sobretodo en el de la arquitectura y el urbanismo.

Desde un punto de vista funcional, esta idea define por un lado una superficie que abarca todo lo que las personas pueden ver o tocar en la calle. En ella se almacenan objetos, grafitis, pintadas, placas conmemorativas así como también conecta espacios íntimos con espacios públicos. Si bien la podemos entender como un elemento autónomo, a su vez está vinculado a su contexto: lo físico, lo económico, lo social y lo cultural dejan su marca en ella (Gavira, 2015).

Desde una perspectiva metafórica, permite pensar en la ciudad como un ente sensible a la interacción de los seres humanos entre ellos y con su estructura. Trabajar a partir de esta idea nos permite sugerir que una experiencia diferente de lo urbano es posible. Por ejemplo, el hecho de que esta superficie sea un continuo zafarnos de las cuestiones que tienen que ver con la propiedad y los usos compartidos del espacio. Pensar así nos legitima, discursiva que no legalmente, a actuar sobre los mismos.

A nivel simbólico, está poblada por una red compleja de signos que se superponen en el tiempo, como en un palimpsesto. En la antigüedad, debido principalmente a la escasez de soportes adecuados para la escritura, se solían reutilizar los pergaminos borrando aquello que se había escrito anteriormente. Las técnicas de borrado solían ser rudas (rascando con piedras o herramientas afiladas) y poco efectivas, pues las huellas de los textos anteriores solían ser visibles. Estos pergaminos, pues, contenían al menos dos escritos superpuestos (Prósperi, 2019). Esta idea del palimpsesto se ha utilizado en diferentes campos (arte, arquitectura...) pues designa un fenómeno común en el ámbito de lo humano: la superposición de huellas de personas de diferentes épocas en un mismo espacio.

Los elementos que encontramos en dicha piel se pueden organizar en base a la facilidad

de su comprensión por el gran público. Algunos de estos elementos no necesitan un ejercicio de descifrado complejo, puesto que remiten a códigos conocidos por todos. La palabra y la imagen se mezclan en la propaganda política, señales de circulación o la publicidad. Los monumentos y placas conmemorativas se dirigen a todo el mundo pero no necesariamente son reconocidos como signos más allá del hito urbano. Otros, como el grafiti, responden a las lógicas y códigos de una subcultura que puede resultar difíciles de comprender para quien esté fuera de ellos.

Por otra parte, están aquellos elementos que se resisten a la evidencia. Como diría Santiago Alba Rico (2015), la ciudad es un cruce o amontonamiento o intercambio poético de rastros. Como en el palimpsesto, los signos visibles y descifrables se superponen a los que a simple vista no significan nada.

A partir de esta idea, utilizamos metáforas como la de herida, cicatriz o tatuaje para describir las marcas que alteran la percepción de normalidad, de continuidad y que visualizan la anomalía sin ser un signo que es fácilmente descifrable. Se trata de una apreciación subjetiva de la que hacemos nuestro objeto de interés y a partir de la cual activamos un relato en el que sustentamos nuestra práctica artística.

En 1930, Ernst Bloch publicó un libro titulado *Huellas*, compuesto por una serie de aforismos, cuentos y anécdotas diversas. A partir de estos, el autor apunta a algo que parece que se asoma tras lo más anodino, tras la realidad de nuestro día a día, creado una metanarración que acumula estos rastros de vida. Adorno, al respecto de este libro, dijo algo de lo que nos gusta apropiarnos: que el pensamiento que rastrea los rastros es narrativo (Ribas, 2009).

## 6.2 EL CONFLICTO URBANO

Si volvemos a la configuración del título de este trabajo, nos veremos forzados a acotar el sentido que el término conflicto urbano es usado en el mismo. Por una parte, entendemos que lo urbano es aquello que sucede en la ciudad, es obra de las personas que habitan la ciudad (Lefebvre 1978). Así acotaríamos el conflicto que nos interesa a aquel que se desarrolla como consecuencia a las prácticas sociales en la ciudad, es decir, como conflicto social urbano.

Teniendo en cuenta los actores y sus causas, el conflicto social urbano podría clasificarse, según el investigador Sergi Valera (2008), de la siguiente forma :

- Como derivado de los usos y actividades más o menos incompatibles en el espacio público por parte de diferentes grupos de usuarios.

- Como derivado de la gestión del espacio público, privatización social de espacio, demarcación territorial y control.

- Como derivado de la desigualdad social, que marca distintos grados del derecho al espacio público.

Si consultamos al diccionario de la RAE, nos damos cuenta de la amplitud del término conflicto: tanto sirve para referirse a un enfrentamiento armado como sinónimo de materia de discusión. Vemos que según la clasificación anterior, una guerra o una revolución no podrían considerarse un conflicto social urbano, pues exceden el marco de conflictividad que presupone la misma: el espacio público. Vislumbramos ya que la idea de conflicto social que se maneja conlleva una serie de aprioris que a continuación nos proponemos desvelar.

Para empezar, necesitaríamos concretar un marco de análisis a partir de las principales teorías que sobre el conflicto social se han abordado desde las ciencias sociales, principalmente desde la sociología. Simplificando mucho estas teorías, se pueden clasificar a partir de la idea de orden social que lo articula. Desde esa perspectiva podrían reducirse a dos: las teorías consensualistas y las conflictivistas.

Para las primeras, la organización de cualquier sistema social tiende a autocompensarse entre los agentes y las fuerzas que articulan sus estructura y su funcionamiento. Los conflictos sociales serían considerados situaciones anómalas, fruto de una alteración en el discurso normal de la vida social. Para las segundas, la sociedad encierra dentro de sí una serie de contradicciones y objetivos colectivos contrapuestos que provocan una confrontación de intereses. El conflicto sería pues inherente a cualquier dinámica social, un imperativo estructural y un motor del cambio social (Lorenzo, 2001).

Desde estas escuelas se han dibujado los contornos de posiciones enfrentadas en la concepción de la acción política en el marco del sistema democrático. Unas pondrían el acento en los rasgos asociativos de esta acción y las otras en los disociativos. Dos de los pensamientos más influyentes en este debate han sido el de Chantal Mouffe y el de Jürgen Habermas.

Sus posiciones son muchas veces retratadas como los dos polos extremos de una escala de enfoques democráticos contemporáneos que, no obstante, se apoyarían la una en la otra teniendo en cuenta que en el marco de un sistema democrático “la idea de conflicto sólo adquiere sentido en referencia a un cierto orden consensual a partir del cual el desajuste, la contingencia y el antagonismo adquieren significación” (González, 2014, p.2).

Si aplicamos estas posturas a la realidad, vemos que ambas tienen un lugar en la sociedad de las democracias capitalistas occidentales. El conflicto social, de hecho, se puede ver

como la puerta hacia el consenso, como un mecanismo de evolución social. Un parlamento, por ejemplo, sería un mecanismo de gestión del conflicto político a la vez que de búsqueda de consensos. Visto desde esa perspectiva hablaríamos de conflicto social como un ajuste sistémico, como un cambio “dentro del sistema y no un cambio del sistema”. (Alfaro y Cruz, 2010, p.64) Por lo tanto, ninguna teoría del conflicto social conllevaría la idea de transformación social en un sentido radical, como por ejemplo lo haría una revolución.

El pensamiento revolucionario en general y concretamente el marxista, en este sentido, ha sido en ocasiones considerado como una teoría conflictivista. No obstante según lo apuntado anteriormente, la lectura que del conflicto social propone el marxismo no busca remodelar, acotar o mejorar el sistema capitalista, sino cambiarlo por completo. Dicho de otra forma, el marxismo entiende el conflicto social como una cuestión estructural de un sistema a derribar y superar, no como derivado de la “desigualdad social”, de la “gestión del espacio público” o de los “usos y actividades más o menos incompatibles” que se hace de dicho espacio (parafraseando las definiciones que citábamos anteriormente) . Tampoco cabría para el marxismo clásico la idea de consenso, si no es en la de transformación total (Alfaro y Cruz, 2010, p.64).

Estas definiciones nos presentan algunas incomodidades a la hora de adquirir un posicionamiento ante el conflicto. La diversidad de formas de definir y entenderlo y nuestro interés en abordarlo desde un punto de vista no unitario ni maniqueo, es la razón por la que en el título aparece el término “aproximación”. Resumiendo, podemos entender el conflicto social desde tres perspectivas:

-Como anomalía de un orden social que tiende a la autoregulación, a la armonía y al consenso, si bien este ayuda a que evolucione.

-Como condición natural irreductible de un orden social que puede y debe desarrollar herramientas para gestionarlo pero que a su vez acepta un mínimo consenso ya que si no fuera así, ese sistema no existiría (González, 2014, p.14).

-Como consecuencia de un orden social disfuncional y que por lo tanto, debe ser transformado.

En términos generales, podemos reducirlas a una visión que entiende el conflicto social como una herramienta de construcción (ya sea de una sociedad nueva o de mejora de las condiciones de vida en una sociedad imperfecta) y otra que lo entiende como una anomalía. Las acepciones, podemos decir, revolucionarias o reformistas del conflicto social pensamos que dibujan una interesante tensión de la cual participamos.

Con ello no afirmamos que se deba huir de ningún tipo de consenso social. Hay que



tener en cuenta que realmente el consenso forma parte de nuestra cultura y que la colaboración ha definido la especie humana tal y como es. Nuestras vidas se basan en consensos que permiten la realidad social misma.

Sin embargo, eso no debe en ningún caso cerrar las posibilidades que abre el conflicto. En nuestra obra, planteamos que el conflicto social tiene un papel fundamental en la articulación de discursos de resistencia y construcción de alternativas al orden social, si bien somos conscientes de las dificultades que encontramos en nuestro tiempo póstumo, por utilizar los términos de Marina Garcés (2017), para articular universales constituyentes como los que plantea el marxismo.

No obstante, esta posición de crítica radical ha hecho que pongamos el foco sobre conceptos aparentemente inocuos como el de espacio público o memoria. A través de cómo se aborda en los discursos políticos y mediáticos la conflictividad social así como en las mismas ciencias sociales (como hemos visto en la clasificación mencionada al principio) se asume en cierta medida que ese consenso previo irreductible no puede ni debe ser cuestionado. Precisamente, este hecho es el que marca las coordenadas de las prácticas que nos proponemos, las cuales adquieren por ello en gran medida una lógica contradiscursiva.

Por otro lado, sería injusto reducir la concepción consensualista a una especie de colaboracionismo con el sistema, pues entendemos que la aspiración a la superación del conflicto no es de por sí una cuestión ideológica ni responde a una voluntad maligna. Desde una perspectiva de los cuidados (que nosotros hemos abordado también en nuestra serie *Acupuntura Urbana*, por ejemplo), la cuestión del consenso adquiere una perspectiva realmente transformadora y que no debemos olvidar. No obstante, si pensamos en un contexto de tiempo de prórroga, de crisis económica y ecológica global, es difícil plantearse un antagonismo transformador de estructuras socio-políticas desde esa perspectiva.

### 6.3 ESPACIO PÚBLICO E IDEOLOGÍA

En este ejercicio de amortiguación o mediación consensualista, una herramienta para articular (y desarticular) el conflicto social en lo urbano sería la idea de espacio público, un concepto que surge en el ámbito del pensamiento filosófico y que se ha ido perfilando como una construcción histórica compleja y en disputa que cuenta con diversos planos (urbanístico, cultural, simbólico, legal y político). El espacio público se produciría a través de prácticas sociales, políticas y culturales a partir de las cuales se expresa la fractura o la cohesión social (Kuri, 2017).

Según el antropólogo Manuel Delgado, se trataría de una idea en la que lo topográfico es investido de moralidad (2015), en la que se superponen dos acepciones: la de la idea de lugar de libre acceso por un lado y, por otro, la de ámbito en el que se desarrolla una

determinada forma de vínculo social y de relación de poder, la de “el espacio filosófico republicano recuperado por el ciudadanía tanto de derechas como de izquierdas como escenario de epifanía de valores abstractos de la democracia burguesa” (Delgado, 2013, p. 1).

Este autor cree que desde los discursos políticos e institucionales así como desde los medios de comunicación generalistas y gran parte de las ciencias sociales, el espacio público se nos muestra como esfera de coexistencia pacífica y armoniosa, donde los individuos se ponen de acuerdo y las diferencias se ven superadas. Se crearía así un relato ficticio de un espacio de mediación en que los antagonismos han sido superados, en el cual el conflicto no sería un elemento conformador de lo social, sino una anomalía indeseada. Por eso el autor cree “este lugar al que llamamos espacio público es así extensión material de lo que en realidad es ideología, en el sentido marxista clásico, es decir, enmascaramiento o fetichización de las relaciones sociales reales” (Delgado, 2015, p.39).

Con la difusión de este término ético-político, las clases dominantes conseguirían que los gobiernos a su servicio obtengan el consentimiento de los gobernados, evitando la necesidad de coacción explícita. Se trataría del despliegue de lo que Foucault denominó el estado pastoral del poder (Foucault, 1990), es decir, el que se ejerce sobre un conjunto de elementos dispersos por parte de un jefe que se preocupa por disipar hostilidades y hacer prevalecer la unidad sobre el conflicto. Este poder es al mismo tiempo masificador e individuante y mientras que forma un cuerpo colectivo “al mismo tiempo moldea la individualidad de cada uno de sus miembros” (Deleuze, 1999).

En la obra de Foucault existe toda una genealogía acerca de las relaciones de control y gestión del miedo derivadas de los intentos de dominación desde clases dominantes hacia la masa inculta. A partir de la Revolución Francesa, se intentó domesticar a las masas debido sobre todo a que la burguesía temía por su hegemonía como clase dominante. A la luz de las nuevas corrientes y proyectos políticos antagonistas por parte sobretodo del proletariado, se crearon toda una serie de estructuras legales y discursos públicos con la finalidad de criminalizar a la plebe “a la que se cree a la vez criminal y sediciosa” creando el mito de la clase “bárbara, inmoral y fuera de la ley” (Foucault, 2002, p. 255). En el siglo XIX surge el análisis de la primera sociología de masas que le atribuye a ésta una condición patológica y la describe como pulsión primitiva, bestial o incluso diabólica (Delgado,1999).

Por contra, proliferaría la figura del ciudadano como habitante ideal del espacio público. A través de esta construcción identitaria, se articulan los relatos acerca de la buena convivencia que permiten la introducción del concepto de incivismo como herramienta de descalificación y desactivación sutil, no solamente de las formas de ocupar o interactuar con el espacio que se consideran inapropiadas sino también de las relacionadas con expresiones políticas.

En el contexto actual, siguen vigentes lógicas de aquel poder pastoral que Foucault asociaba a la antigua Grecia en las del Estado-nación moderno, por ejemplo la criminalización de las masas en base a criterios político-éticos. En este estado moderno, las movilizaciones ciudadanas no deben ser más que un conjunto de individuos unidos por sentimientos de condena o aprobación moral, los cuales asumen que dentro de sus deberes como ciudadanos se encuentra el de la mejora de sus derechos (Delgado, 2015). Esa movilización jamás debe pasar ciertas líneas rojas como por ejemplo atacar la propiedad privada, pues eso se entiende como forzar el marco de convivencia y automáticamente las desacredita ante la comunidad.

De ahí que, por poner un ejemplo al que volveremos, tras los disturbios de Lleida la condena a los mismos fuera casi unánime en todo el espectro político desde las fuerzas independentistas hasta el PP. Los que no condenaron fueron aquellos que, desde posturas radicales o revolucionarias, ven el conflicto social abierto como una posibilidad de transformación social radical.

#### **6.4 MEMORIA Y ESPACIO PÚBLICO**

El filósofo y sociólogo marxista Henri Lefebvre, observó que el espacio participa en la producción económica, así como a la vez tiene un papel a la hora de producir relaciones sociales.

En tanto que producto, mediante interacción o retroacción, el espacio interviene en la producción misma: organización del trabajo productivo, transportes, flujos de materias primas y de energías, redes de distribución de los productos, etc. A su manera productiva y productora, el espacio entra en las relaciones de producción y en las fuerzas productivas (mejor o peor organizadas). Su concepto no puede, pues, aislarse y quedar estático. Se dialectiza: producto-productor, soporte de relaciones económicas y sociales.(Lefebvre, 2013, p.56)

Como el espacio, la memoria puede entenderse como una construcción social estrechamente vinculada a la forma en que los agentes sociales en interacción se apropian del mismo. Las relaciones entre lo uno y lo otro son estrechas, sobre todo debido a que el espacio es en realidad el principal soporte material y simbólico de los procesos constitutivos de la memoria colectiva (Kuri, 2017). La memoria, junto a la historia, serían las modalidades con las que un grupo social se relaciona con el pasado y con el tiempo.

En este sentido, el sociólogo Maurice Halbwach apuntó que en realidad, toda memoria es colectiva. Si bien esta afirmación ha sido acotada posteriormente, pone énfasis en el carácter inacabado, vivo y en constante mutación de la memoria. Según este autor, la memoria individual sería en realidad inexistente en tanto que no puede ser independiente del

marco social y cultural en el que se desarrolla (Halbwachs, 2004). Es por eso que la memoria colectiva sería una memoria social.

A partir de este punto de vista podemos entender la importancia de que la memoria tenga un valor constituyente: a través de ella establecemos puentes entre el pasado y el presente así como también con el futuro, a partir de los cuales articulamos en cierta medida la realidad. En tanto que se relaciona íntimamente con el lenguaje y la construcción de relatos, la forma en que se gestiona la memoria colectiva sirve tanto para significar y fijar la legitimidad del poder estatal como para articular la resistencia, antagonismo y dignidad de los grupos subalternos, los oprimidos. Hacerse propias la memoria y el olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos y las personas que han dominado y dominan las sociedades históricas (Mateos, 2007).

El espacio es el receptáculo de esas memorias. No nos referimos solamente a los objetos que sustentan y apoyan el relato histórico (placas conmemorativas, monumentos...), sino también al espacio como escenario de los rituales de conmemoración en que se implican los cuerpos de los sujetos (manifestaciones, protestas, procesiones...). Así, la discriminación entre aquello que se recuerda y aquello que no en la ciudad tiene una dimensión ideológica bien clara, pues ahí se da la batalla entre dos tipos de memoria: la oficial y aquella que podríamos llamar popular (Achugar, 2004).

Desde una perspectiva de orden social conflictivista (aceptando que debe de existir un consenso mínimo en lo que en la ciudad se memorializa) podemos pensar en el espacio público como el escenario de la confrontación entre diversas visiones del pasado, como espacio de conflicto social en el que se visualizan pugnas ideológicas por la memoria. Dicho de otra forma, si aceptamos que haya una gestión institucional y administrativa de esa memoria, estamos aceptando también los términos y el marco legal-administrativo en que esa batalla se da. Desde esa perspectiva, podemos aceptar que hay algunos elementos comunes entre el espacio público y la memoria. Como apunta Kuri (2017):

- ambos llevan como sello definitorio la heterogeneidad social, cultural y política,
- uno y otro son objeto de disputa,
- cuentan con un claro revestimiento simbólico amén de estar configurados cultural e históricamente,
- los dos son arena de lucha política y social en aras de edificar hegemonía y legitimidad, ambos sostienen un nexo estrecho con la identidad.

En este sentido, el monumento es la principal forma en que la memoria oficial se hace

objeto en el espacio público. En última instancia, el monumento puede ser considerado como celebración “de poder tener el poder de monumentalizar” (Achugar, 2004, p. 135), pues recordar algo es a su vez una forma de silenciar a los otros, los que no tienen ese poder, los que han perdido. Como dice Marc Augé (1998): “recordar u olvidar es hacer una labor de jardinero, seleccionar, podar” (p.23).

No obstante, si aceptamos un marco institucional de gestión del conflicto social como es una democracia capitalista, se abren las posibilidades a que distintas tendencias políticas se signifiquen a través del monumento en el espacio público.

La Ley de Memoria Histórica de 2007, a partir de la idea de que los ciudadanos tienen derecho a que los símbolos públicos sean para el encuentro y no el enfrentamiento, la ofensa o el agravio (LEY 52/2007, 2007), dotó de herramientas legales para la desaparición de la esfera pública de la simbología que exaltara el alzamiento o el franquismo. En el Estado español, la gestión institucional de la memoria ha centrado acalorados debates políticos y sociales que en los últimos años han dado un protagonismo especial al espacio público. La restitución de la memoria de los vencidos de la Guerra Civil y los represaliados durante el franquismo era una cuenta pendiente desde que en la Transición se decidiera (o se impusiera) el olvido.

Monumentos desmontados, estatuas y placas retiradas, nombres de calles y plazas cambiados han sido algunos de las actuaciones derivadas de esta ley. La memoria es un espacio de lucha ideológica en el que diversas memorias colectivas están en pugna por la hegemonía del discurso y su representación en el espacio público. Contra cualquier significación vertical (de arriba a abajo), se dan los ataques iconoclastas desde las posturas que precisamente no aceptan el marco de convivencia. Así la reacción a la Ley de Memoria Histórica también se materializa en el espacio público con los ataques sistemáticos a monumentos y placas conmemorativas por parte de elementos de la extrema derecha (Torrús, 2019).

Pero esa batalla en ocasiones se reduce o aísla en el ámbito político y administrativo del Estado Español, corriendo el riesgo de reducir a símbolo político lo que debería ser parte activa de la memoria colectiva. En ese sentido, Luccy Leppard (2001) reflexiona sobre la amnesia social y las actitudes antihistóricas que caracterizan a nuestra sociedad. Según ella, estas se deben en gran medida a la pérdida del lugar en tanto que espacio de significación antropológica, con contenido humano. En el concepto de lugar se encuentra cierta identificación y sentimiento de pertenencia, en el sentido de que hay “algo de hogar dentro de él” (Leppard, 2001, p.54). La cultura sería lo que define un lugar y lo que significa para la gente, por lo que considera que el arte tiene la capacidad de ser una herramienta poderosa en la tarea de restablecer los vínculos sociales con el espacio.

El arte sería capaz de reactivar la memoria colectiva a partir de las experiencias indivi-

duales. Lo hace gracias a que, tal como veíamos en Halbwach, de hecho toda memoria es en realidad colectiva. En este sentido Leppard defiende las potencialidades de arte público, en tanto que sucede *in situ*, si bien ataca a las prácticas institucionales ya que suelen legitimar el discurso del poder. Para Leppard, las estrategias a seguir son múltiples, pero hace hincapié en aquellas prácticas en el arte que activan la conciencia de un lugar “marcándolo sutilmente” (Leppard, 2001, p.71). Paseos a pie, signos, folletos servirían para ayudar en la recuperación de la memoria de un espacio cuya historia aporta a la construcción de memorias contradiscursivas.

A este marco dibujado por Lippard es hacia el que nos gustaría desplazar nuestras prácticas, si bien nos encontramos con ciertas contradicciones intrínsecas en tanto que nuestros proyectos tratan estas cuestiones como un tema, desde la distancia. Para Lippard es esencial que el arte público tenga en cuenta los procesos culturales de significación del espacio, incluyendo las personas que habitan ese espacio. Así el público es un factor clave que no puede ni debe ser ignorado pues en realidad formaría parte de la obra no como espectador pasivo sino como elemento coproductor de la misma.

## 7. MARCO REFERENCIAL: EL DOCUMENTO EN LA CRISIS DE LA VISUALIDAD.

Una de las múltiples vías que el arte contemporáneo ha repensado, a raíz del siglo XX, es su relación con el documento. Este nuevo paradigma se daría sobre todo con la voluntad de articular relatos que se opongan a aquellos oficiales. Es un proceso que ha desplazado tanto a algunos artistas hacia el campo documental como a los fotoperiodistas hacia el ámbito artístico.

Los reporteros gráficos han comprendido que el espacio del arte es hoy uno de los últimos en que se respetan (...) los criterios formales del productor de imágenes, y que el museo constituye quizás el último lugar en que se garantiza la integridad de presentación de la información que entregan. Recíprocamente, muchos artistas tratan, más allá de un mercado cultural en que se los admira o se los compra sin escucharlos, de llegar a una verdad en el contenido concreto de las imágenes que son libres de exponer. Tanto el artista como el fotógrafo pretenden asumir, entonces, una verdadera contra-información. (Didi-Huberman, 2008, p.63)

Paradójicamente, este hecho se da en una era en que se profesa escepticismo hacia la imagen por parte del espectador. No hablamos de una leve sospecha superficial, sino de la misma pérdida del noema *esto-ha-sido* (Barthes, 1990) que se le suponía a la fotografía. Se trataría de una desconfianza profunda, una pérdida de la verdad de lo visible que describe bien Hernández-Navarro (2009) como la crisis de la episteme escópica misma de nuestro tiempo, del ojo de nuestra época. Eso se materializaría, de forma simplificada, en la toma de conciencia de que hay cosas que no podemos ver a la vez de que aquello que vemos no es de fiar.

Por eso mismo, preguntarse por la relación entre fotografía y verdad sería hacer trampa. Además esa pregunta pasa por alto el hecho de que tras todo arte existe un relato, o al menos una estrategia. La cuestión sería más bien preocuparnos por la verosimilitud del relato que queremos trasladar y si este nos sirve como propuesta contra-informativa. Joan Fontcuberta se ha empeñado en demostrarnos la posibilidad de falsear pruebas hasta un nivel realmente verosímil para establecer un meta-relato acerca de esas relaciones entre documento, verdad y verosimilitud (Fontcuberta, 2018).

Se trataría, pues, de preguntarse qué estrategias son posibles desde esta crisis y qué distancia dejamos a las personas que reciben las obras para que extraigan su propia lectura. Dicho de otra manera, cómo narramos la historia aun a sabiendas de que puede que se ponga en entredicho.

No podemos negar que existe una tensión entre los hechos que se quiere narrar, la

ideología del artista y la mediación con el que recibe la obra. En este espacio no existe una relación con la verdad (la realidad), sino con la verosimilitud (lo que el espectador percibe). Del espacio que acotan estos polos surgirán las estrategias a seguir, la formalización de las obras y la puesta en la sala.

Por otra parte, lo que Jacques Rancière (2008) nos recuerda, a propósito de las exposiciones de Alfredo Jaar, es que la estrategia del arte político no consiste en reducir el número de imágenes para denunciar su exceso mediático, sino oponerlas a otro modo de reducción, otro modo de ver qué es lo que se tiene en cuenta. Ataca la idea general de que hay demasiadas imágenes, pues piensa que esa reflexión se hace sobretodo desde las esferas de poder precisamente para ocultar que hay algo que se esconde.

Con el fin de armarnos para la lucha, los entendidos en asuntos sociales y los artistas comprometidos deben, por eso mismo, enseñarnos a leer las imágenes, a descubrir el juego de la máquina que las produce y se disimula tras ellas, Las imágenes nos ciegan, se dice hoy. No es que disimulen la verdad, sino que la banalizan. (Rancière, 2008, p.69)

En este sentido se dibuja la línea de acción de los trabajos personales que aquí defendemos, un acercamiento desde la escasez visual a la visualización u ocultación de las problemáticas socio-políticas en el espacio urbano. A continuación se ofrecen algunas piezas concretas de artistas que nos han servido como referentes. Desde la producción audiovisual y con voluntad en cierta medida documental, han desplegado estrategias para abordar cuestiones tangenciales a las que tratamos en nuestros proyectos.

### ***El Proyecto Ruanda de Alfredo Jaar: el teatro de las imágenes.***

Alfredo Jaar se mueve a Ruanda tras la perpetración en 1994 del genocidio de los hutus contra los tutsis. Allí realiza un gran número de fotografías (unas 3000) de los lugares del horror (fosas comunes, campos de refugiados, escenarios de masacres, entre otros) . A su regreso realizará diferentes obras que versan sobre la problemática de la representación del horror en las que con diferentes medios intentará involucrar imagen y texto, rehuyendo de lo exhibitivo para “frustrar nuestros hábitos voyeuristas” (Rancière, 2008). Buscará reducir lo visible, si bien no eliminarlo.

En *Real Pictures* (1995) , por ejemplo, encierra sesenta de esas imágenes en sesenta cajas iguales en la tapa de las cuales se puede leer lo que aparece en la misma. En *Untitled (Newsweek)* muestra las portadas de la revista *Newsweek* durante los meses que duró la masacre, para evidenciar la ausencia de presencia de la misma en la prensa. En *The eyes of Gutete Emerita* se centra en una sola historia para visibilizar la masacre. Una única imagen, la de los ojos de de una superviviente y testigo del horror, se reproduce un millón de veces (una por cada muerto).





Figura 14. Real Pictures, 1995. Alfredo Jaar.



Figura 15. Untitled (Newsweek), 1994. Alfredo Jaar.



Figura 16. The eyes of Gutete Emerita, 1994. Alfredo Jaar.

### ***The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems de Martha Rosler: el escenario habla por sí solo.***

En esta serie de 1974, paradigmática de la fotografía contemporánea, Martha Rosler deconstruye la idea de documental. Nos presenta una serie de imágenes en las que vemos escaparates y escenarios vacíos, todos ellos acompañados por un texto. Se trata de lugares de Bowery, una calle de Manhattan que por aquel entonces era el escenario de las desventuras de personas con problemas de alcoholismo y adicción. En los textos, de carácter metafórico, se describe a estas y sus comportamientos.

Rosler nos esconde la imagen de la miseria pero nos muestra los sitios en los que se desarrolla. Esta artista tan preocupada en su obra por visibilizar los espacios de la desigualdad de género, aquí desarrolla una estrategia diametralmente opuesta a la tradición de fotografía social y documental de Estados Unidos, la de Walker Evans o Robert Frank.

Con su obra parece que quiere evitar estetizar la miseria de las personas, dejando al texto la tarea de golpearnos. Como dice Ranciè (2008), “las palabras también son materia de imagen. Y lo son de dos maneras: en primer lugar porque se prestan para las operaciones poéticas de desplazamiento y sustitución; pero también porque modelan formas visibles que nos afectan como tales.” (p.82)



Figura 17. The Bowery in two inadequate descriptive systems, 1974. Martha Rosler.

***Fern Street de Camilo Vergara: visibilizar el tiempo que el ojo no ve.***

Los proyectos de Camilo Vergara se dilatan decenas de años. Con su cámara repite un mismo punto de vista a lo largo del tiempo, visibilizando así los cambios en el tejido urbano. Pone especial atención en las zonas deprimidas y sujetas a procesos de cambio por cuestiones económicas. A través de su trabajo se generan genealogías del cambio urbano e inevitablemente se reflejan en esta historia los conflictos que la atraviesan.



Figura 18. View west along Fern St. from #937, Camden, 1988. Camilo Vergara.



Figura 19. View west along Fern St. from #937, Camden, 2016. Camilo Vergara.

***Troubeled Land de Paul Graham: las calles del Ulster.***

En este proyecto fotográfico, el autor pretende describir el día a día en Irlanda del Norte en un momento de conflicto activo entre unionistas e IRA (1984-1986) .

Paul Graham utiliza un estilo entre el documental y el paisaje. Mediante una incomodidad estratégica y bien administrada, aparecen en las imágenes pequeños detalles que fuerzan la mirada del espectador: un bordillo roto, un soldado apenas perceptible en la ciudad, un desfile unionista tremendamente alejado en el paisaje. La acumulación de estos pequeños elementos constituyen un sustrato de pistas que ayuda a entender el contexto de la serie sin necesidad de explicación.



Figura 20. Roundabout, Andersontown, Belfast , 1985. Paul Graham.

### ***Campos de batalla, de Bleda y Rosa.***

Con voluntad de encuentro con la Historia a través del espacio, los Campos de batalla de Bleda y Rosa son una serie fotográfica en la que se nos presentan bellos paisajes abiertos en los que en algún momento del pasado sucedió una batalla. Formalmente, se presenta un díptico que conforma una misma imagen, la cual se acompaña con el nombre y la fecha de la batalla escritos en el propio paspartú.

La pista más evidente de lo que se nos está mostrando es el título del propio proyecto, pues los escritos bajo las fotografías no dan mas que una localización en el espacio y el tiempo que no describe nada por sí misma.



Figura 21. Mendaza, invierno de 1984, 1995. Bleda y Rosa.

### ***Cartografías silenciadas, de Ana Teresa Ortega***

En un acercamiento de memoria más reciente se encuentra la serie *Cartografías silenciadas* de Ana Teresa Ortega. Esta serie se basa en una rigurosa investigación en diferen-

tes archivos y fondos documentales que sirvieron a la autora para cartografiar los espacios de la represión durante el alzamiento y el franquismo, incluidos los campos de trabajo. A partir de esta información, realiza fotografías de esas localizaciones en la actualidad.



Figura 22. Los Merinales, Dos Hermanas-Sevilla (1943-1962). Ana Teresa Ortega.

### ***Santuario de Xavier Ribas: huellas de una tragedia invisible.***

Xavier Ribas trabaja en las periferias urbanas desde una poética de la ocultación y una belleza compositiva limpia, casi aséptica. De su trabajo *Santuario*, nos interesa especialmente su serie *Flores*, en la cual durante dos años catalogó los pequeños altares que los familiares y amigos dejan en los lugares en que sus seres queridos han perdido la vida en accidente.

Esos ramos de flores son el testimonio de un hecho trágico que se resiste al olvido. Un monumento popular y anónimo que en el contexto de las carreteras periféricas aumenta la sensación de extrañamiento. Los altares son el símbolo de el paso invisible de las personas, la materialización de una ausencia.



Figura 23. Flowers ,1998-2000. Xavier Ribas.

### ***Monument enderrocacat y Souvenir de Barcelona. Domènec***

En *Monument enderrocacat*, obra de 2014, el artista pretende reflexionar sobre los vínculos entre monumento, ciudad y conmemoración. Propone una “restauración” del derribo de un monumento, la estatua ecuestre del general Prim, con la construcción de una reproducción del pedestal original en madera. Esta maqueta del soporte, de pequeñas dimensiones, se acompaña con reproducciones de fotografías de archivo en las que se ve documentan el ataque a la Columna Vendome durante la Comuna de París así como la propia peana de la estatua de Prim con pintadas políticas. Es interesante en esta pieza el intento de representar la ausencia de un símbolo político para así en realidad memorializar un acto de iconoclastia.

De forma paralela, *Souvenir de Barcelona* (2017) consta de una serie de 27 postales editadas que plantean unos souvenirs o recuerdos alternativos al imaginario estereotipado y amable que muestra la propaganda turística de la ciudad condal. En estas postales, se reproducen fotografías que retratan hitos de las luchas populares y obreras desde el siglo XIX en la ciudad, acompañados de información sobre la localización exacta del suceso y un resumen histórico. Las postales se presentan en sala en un mueble rotatorio parecido al que se puede encontrar en cualquier tienda de *souvenirs*.

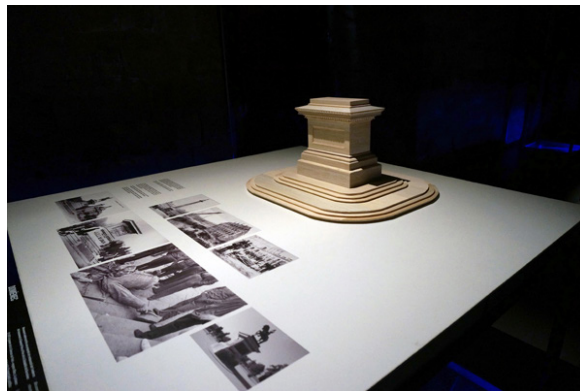


Figura 24. Monument enderrocacat, 2014. Domènec.



Figura 25. Souvenir de Barcelona, 2017. Domènec.

### ***Sin Estado: La cañada es real de Democracia***

Este colectivo trabaja siempre desde una perspectiva de marcado carácter político-social. El proyecto Sin Estado: La cañada es real de 2009 forma parte de un trabajo colaborativo con el arquitecto Santiago Cirugeda y otro colectivo artístico llamado Todo por la Praxis. En este, se aborda una serie de intervenciones en La Cañada Real de Madrid, asentamiento ilegal que por entonces se encontraba en proceso de desalojo y derribo. De todas las piezas del proyecto, destacamos una serie fotográfica en la que se retratan viviendas precarias

que están en peligro de desaparición. Estas imágenes se imprimen en formato postal y se acompañan de la frase “La cañada es real”. Todas juntas generan un políptico que funciona como memorial y afirmación de la propia existencia marginal, en la que la ausencia de la figura humana en una estrategia similar a la seguida por Martha Rosler en su proyecto en el Bowery.



Figura 26. Sin Estado: La cañada es real, 2017. Colectivo Democracia.

## 8.PRODUCCIÓN

### 8.1 LLEIDA 03/11

#### 8.1.1 Contexto

El día 2 de Noviembre de 1937, a las cuatro de la tarde, nueve aviones Savoia-79 de la Legiónaria de la Italia fascista, procedentes de Soria, bombardearon la ciudad de Lleida con 320 bombas normales de diversos calibres y 64 bombas incendiarias de 2 kg. Cuando acabaron las cargas de bombas que llevaban, ametrallaron a la población con la que se toparon. (Barallat,2013, p.13)

En el año 37, la actividad de la aviación del ejército sublevado venía presionando la retaguardia republicana desde otoño, cuando la denominada Campaña en el Norte perdió su intensidad. Lleida, sin embargo, no había sufrido ningún bombardeo hasta la fecha. La ciudad, a esas alturas de la guerra, era un punto clave debido a que era la ciudad más grande antes de llegar al Frente de Aragón por lo que era un paso obligado para las tropas republicanas hacia el combate. Funcionaba como centro logístico desde el que se proveía al Ejército del Este. Es por esa razón que contaba con algunos objetivos militares que, sospechosamente, quedaron intactos tras los ataques del 2 de Noviembre (Bosch, 2018).

El bombardeo dejó en la ciudad un balance de 250 muertos y unos 750 heridos (una ciudad que por entonces tenía una población de poco más de 36.000 habitantes) Decimos posiblemente porque las cifras no están del todo claras debido a que durante la posguerra se hicieron aparecer las cifras del registro civil (Barallat, 2013). Se trata de uno de los bombardeos más violentos de toda la contienda bélica, junto a los de Guernica, Durango y Granollers. (Bosch 2018) y que dieron a la Guerra Civil el triste honor de inaugurar la práctica de los bombardeos indiscriminados sobre la población civil, algo que se haría habitual a partir de entonces.

La ya de por sí ignominia del asesinato indiscriminado de población civil se amplificó por la cantidad de niños y niñas muertos aquel día. Varios lugares donde se impartían clases recibieron el impacto de las bombas, pero el caso más conocido y significativo fue el del Liceu Escolar, una institución de enseñanza moderna y progresista en la que murieron 48 niños.

La destrucción en la ciudad siguió tras los bombardeos al establecerse por unos meses la línea del frente al otro lado del río Segre. El paisaje urbano que mostraba al final de la guerra lo podemos imaginar leyendo el balance material de daños que hizo el ayuntamiento franquista al final de la guerra:

El número de casas y edificios completamente derrumbados por la aviación y

continuos cañonazos durante unos nueve meses, pasan de 110 y las que necesitan reparación, mayor o menor por derrumbamientos parciales, suman una cifra que representa una proporción que excede el 85% y se acerca al 90%. (Barallat, 2013, p. 60)

Parte de estas heridas se reflejan en el reportaje que el fotoperiodista Agustí Centelles realizó en la ciudad al día siguiente del primer bombardeo. Centelles prestaba servicio como fotógrafo del Comisariado del Ejército del Este del gobierno de la República, por lo que su trabajo en Lleida se utilizó para difundir a nivel internacional la barbarie de los bombardeos sobre población civil.

Centelles disparó en Lleida dos carretes de fotos. A través de las hojas de contacto de esos dos rollos, que se conservan junto con los negativos originales en el Centro Documental de la Memoria Histórica, podemos reconstruir claramente sus pasos por la ciudad.

Sabemos que llegó de noche a la ciudad y que de madrugada se movió al cementerio, lugar al que trasladaban las víctimas, gracias a una entrevista que el propio Centelles dio a la periodista Paloma Chamorro en Televisión Española allá por 1979 y que transcribe Oriol Bosch en su estudio sobre el reportaje: "llegamos ya de noche y el cuadro que nos encontramos fue extraordinario. (...) luego por la madrugada, al amanecer, en el cementerio aquello fue horrible" (Bosch, 2018).

En esta localización se encontraron con el dolor de los familiares que se acercaban a reconocer a sus seres queridos. Instante este que refleja la que es quizás la captura más difundida de este reportaje, la denominada "Mater dolorosa": una mujer enlutada (cuyo nombre era Maria Rui Esqué) llora de rodillas ante el cuerpo de su marido (Berga, 2007). Centelles retrató también en las puertas del cementerio y en una improvisada morgue que en su interior albergaba los cuerpos sin vida de adultos e infantes.

Desde el cementerio se mueve a la ciudad, donde se encuentra con los estragos del bombardeo y las tareas de rescate, localización de cuerpos y retirada de escombros de la parte baja de la ciudad y el barrio del Canyeret. El trayecto que recorrió es fácilmente reconocible a través de las hojas de contactos, a excepción de las fotografías tomadas en planos más cortos en el barrio del Canyeret, cuya localización los historiadores deducen por el relato de los bombardeos y sobretodo por la tipología y técnicas de construcción empleadas en las casas de aquella zona, la más pobre de la ciudad (Bosch, 2018).



*Figura 27.* Maria Ruí Esqué llora la muerte de su marido en el cementerio de Lleida el 3 de Noviembre de 1937. Agustí Centelles.



### 8.1.2 Activación y motivaciones del proyecto

La activación de este proyecto surge en el marco de una investigación más grande sobre las heridas visibles de la Guerra Civil en la ciudad de Lleida. Durante la exploración documental de la misma, dimos con una imagen de la serie de Centelles, una en la que se ve una casa derruida en el lugar que actualmente ocupa la calle Vila de Foix, un espacio hoy día un ocupado por terrazas de cafeterías que sirven como parada a las personas que se acercan al eje comercial de la ciudad, la calle Mayor.



Figura 28. Casa derruida en el lugar que ocupa actualmente la calle Vila de Foix, 1937. Agustí Centelles.

El interés personal sobre lo que la Guerra Civil respecta surge ya en la adolescencia. De hecho, el trabajo final de bachillerato se hizo sobre este tema aun habiendo cursado la línea tecnocientífica, allá por 2003. Por aquel entonces, nuestros intereses se focalizaban sobre todo en la historia del movimiento libertario de la ciudad en los años 30. Alrededor de los hechos de los bombardeos se planteó un proyecto fallido de fotolibro en 2016, por lo que parte de la investigación específica para este nuevo proyecto sobre las heridas de la ciudad, en realidad proviene de este anterior.

Nuestro acercamiento a la cuestión de la memoria en el espacio público, no obstante, fue a través de los rastros y no tanto a través de los objetos de representación de la misma. Para nosotros, las huellas en la fachada del Banco de España de Lleida de las que hablábamos en la cronología, eran ya un memorial por sí mismas. *Lleida 03/11* se plantea como un proyecto que busca conmemorar unos hechos concretos, pero a partir de premisas que involucran el documento, el cuerpo y el espacio.

Si bien ya habíamos visto con anterioridad la fotografía de la calle Vila de Foix que desencadenó la idea de este proyecto, nunca lo habíamos hecho desde la perspectiva del marco teórico que barajábamos en 2019. A partir del estudio de las hojas de contacto de las fotografías de aquella serie, surge la idea de repetir, el día 3 de Noviembre de 2019, el trayecto que desarrolló Centelles en 1937 e intentar replicar los encuadres de sus tomas.

A través de la experiencia y lo sensorial, la relación con la masacre indiscriminada por parte del fascismo adquiere una dimensión que pensamos tiene la potencialidad de activar la memoria colectiva sobre un lugar. Con ello no decimos que los monumentos deban desaparecer, pero pensamos que es interesante experimentar otras vías de objetivar la memoria en el espacio público. La batalla encarnizada por la permanencia o borrado de símbolos puede generar quizás una distancia excesiva con los hechos históricos en sí mismos.

### 8.1.3 Metodología y proceso de trabajo

Si bien en proyectos anteriores se había trabajado con una preparación previa de mapas y localizaciones, por primera vez el proceso fotográfico se veía condicionado por la cuestión temporal: al recorrido marcado en el plano debíamos añadir una previsión temporal para estar en los sitios adecuados en el momento adecuado.

Partiendo de la autobiografía de Centelles (Centelles, 2009) y de los testimonios compilados en las últimas investigaciones de Oriol Bosch (2018), no pudimos sino discernir vagamente los momentos en los que el fotógrafo estuvo en los sitios. Sin embargo, contábamos con un medidor del tiempo tan antiguo como el mismo concepto de tiempo: el Sol.

A través de la longitud de la sombra en las fotografías de la calle Cavallers, pudimos, los días anteriores al 3, saber a qué hora había estado allí (un poco después de mediodía). Como sabíamos el recorrido a través del orden en que fueron realizadas las fotografías pudo establecerse un horario aproximado en el que se relacionaban lugar y hora. No obstante hay ciertas incongruencias en la luz debido a que aquel 1937 la clásica niebla leridana tamizó los rayos solares hasta bien entrada la mañana, mientras que en 2019 el día amaneció lluvioso pero se despejó rápidamente.

En cuanto a la localización del lugar en el que se hicieron las tomas de los cuerpos y los familiares en el cementerio, nos basamos en material bibliográfico, en la información que da el propio cementerio (en cierta medida musealizado) así como en lo que vemos en las tomas originales. En el año 37 las dos áreas de cementerio que existían (a día de hoy es casi cinco veces más grande) eran la de Sant Anastasi y Santa Cecília. La de Sant Anastasi es el área más antigua (data del siglo XVIII) y por aquel entonces ya estaba llena. Fue esa segunda área, por aquel entonces la que estaba en uso, donde parece ser que se hicieron las fotos.

Los anclajes arquitectónicos nos decían que, si bien el recinto de Santa Cecilia en alguna de sus paredes aun no tenía nichos, los cuerpos se encontraban cerca del hueco de una puerta. Por desgracia, las fotografías a las que tuvimos acceso de otros fotógrafos tampoco arrojaban mucha información al

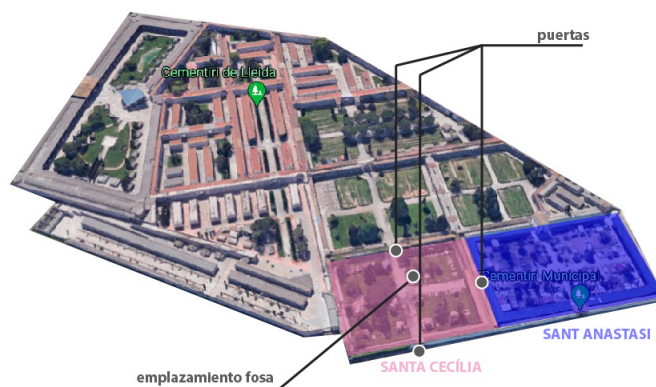


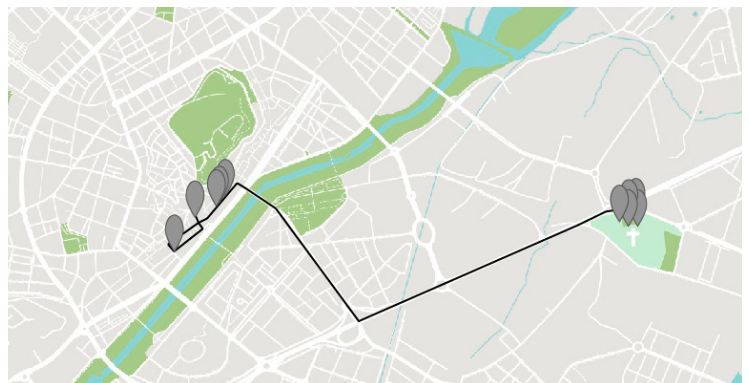
Figura 29. Situación de los antiguos recintos y sus entradas sobre el actual cementerio de Lleida.

respecto (Mendelson y Ripollés, 2007) . Al tener una planta rectangular, las paredes que se intuyen al fondo de las fotografías originales nos sirvieron para descartar la puerta oeste, pues desde esta, la pared del fondo quedaba demasiado cerca. Así debíamos elegir entre la puerta norte y la sur.

La falta de una sombra clara en la imagen no nos permite deducir su dirección, lo que nos diría claramente si las fotografías se hicieron en un acceso o en el otro. Finalmente, sin embargo, nos decantamos por la puerta norte precisamente por la cercanía a la fosa en que la mayoría de cuerpos fueron enterrados, cuya localización se encuentra marcada hoy día por un monumento.

Junto a los planos y la lista de localizaciones y horario, otro material que componía el dossier de campo fueron las copias impresas de las fotografías originales. Con estas reproducciones en mano, rectificábamos el encuadre de las tomas a medida que las íbamos haciendo.

Un segundo elemento de nuestro equipo, claro está, fue la cámara. Si bien en un principio pensamos en utilizar una cámara analógica de paso universal (con negativo de 35 mm), lo desestimamos por las complicaciones evidentes que suponía el añadir la complejidad de no ver las tomas que estábamos haciendo al instante. Se decidió pues utilizar una cámara digital.

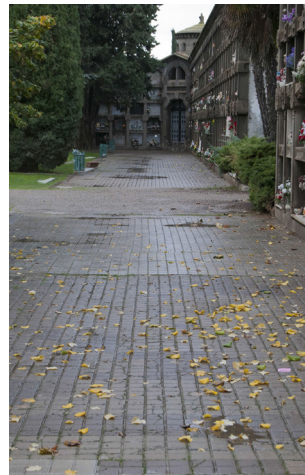


*Figura 30.* Recorrido realizado el 3 de Noviembre de 2019 y localizaciones de los puntos en que se hicieron las fotografías que forman parte de la serie Lleida 03/11

Por lo que al objetivo respecta, es conocido que Centelles fue uno de los primeros fotoperiodistas en el Estado español en utilizar una cámara Leica de pequeño formato (Bosch, 2018) en el contexto de la contienda bélica. Versátil y ligera fue un avance que permitió imprimir en las imágenes viveza y nuevos puntos de vista . El modelo que utilizaba Centelles por aquella época era el Leica III (Dalla-corte, 2016) la cual seguramente iría acompañada con una focal de 50mm f3.5 pues eran las que acompañaban aquellos primeros modelos (Emanuel, 1948). Se utilizó, pues, un objetivo con la misma distancia focal.

Finalmente, el último elemento de nuestro equipo era una libreta en la que, si así lo necesitábamos, podíamos escribir alguna de nuestras impresiones.

8.1.4 Obra



Figuras 31 a 36. Comparativa de las tomas que Centelles hizo en 1937 y las que se hicieron en 2019.



Figuras 37 a 44. Comparativa de las tomas que Centelles hizo en 1937 y las que se hicieron en 2019.



*Figuras 45 a 50. Comparativa de las tomas que Centelles hizo en 1937 y las que se hicieron en 2019.*

La serie final consta de 10 fotografías. Las fotografías de Centelles no se muestran, pero bajo cada fotografía aparece el registro con el que constan en el archivo del Centro Documental de la Memoria Histórica. Eso y el título de la serie proporcionan las claves para que el espectador descifre las imágenes.

Este proyecto no se ha materializado aún, pero planteamos presentarlo impreso tal como se observa en el boceto. El formato de las impresiones digitales sería el de 34x23 cm centímetros en las horizontales y 23x34 cm en las verticales, las cuales se enmarcarían en un formato de 50x70 cm.



Figuras 51 y 52. Boceto de forma de presentación de dos fotografías de la serie. Montaje digital. Las leyendas rezan “Archivo Centelles, 2812. MECD, CDMH” y “Archivo Centelles, 2784. MECD, CDMH” respectivamente.

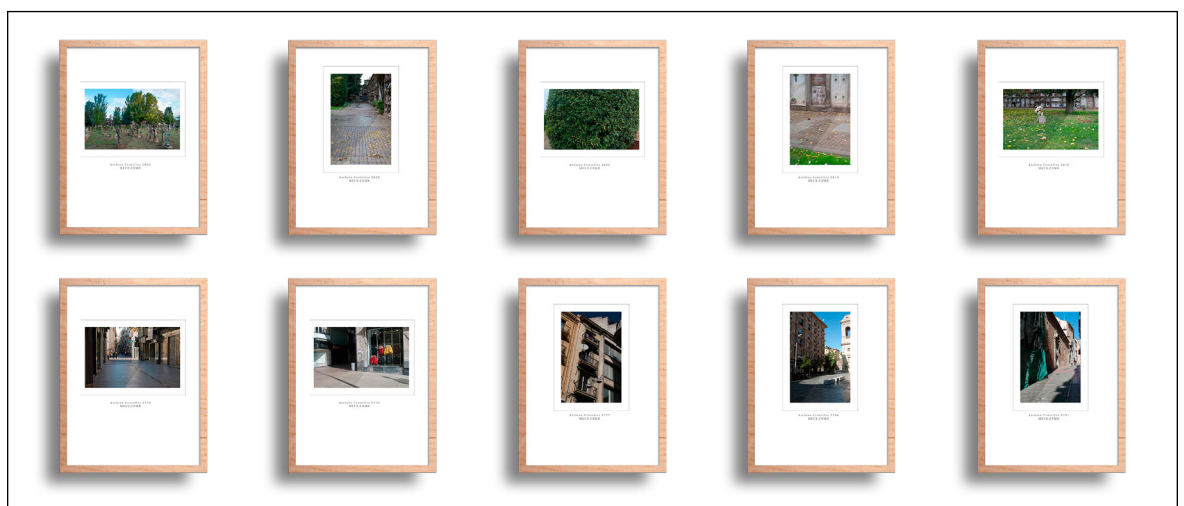


Figura 53. Boceto de puesta en muro de la serie completa. Montaje digital.

### **8.1.5 Conclusiones parciales**

(...) veo donde estaba la entrada y desde allá tomo la referencia desde la que he de contar los pasos que debo alejarme (es el espacio que ocuparon los cuerpos) . Pongo el objetivo de 50 mm y empiezo a caminar. Seis, siete, ocho pasos. En aquel instante tomo consciencia de que fue allí. Allí yacieron. Y de repente noté la materialidad de la muerte, el volumen que ocuparon y el que ocupan ahora en mi memoria. Me estremecí. Diez, doce pasos, doce muertos.

Esta nota tomada aquel mismo día refleja muy bien lo que se sintió aquel día: una intensa sensación de conexión con un momento ocurrido hacía 82 años a partir de una experiencia espacial mediada por la fotografía.

Las capturas de Centelles, sea por la razón que sea, tienen la fuerza suficiente para transmitir el dolor de la situación que se dio aquel día. Sin embargo, seguramente debido a la autosugestión, la intensidad de las sensaciones de aquel día fue más elevada que la que durante el proceso de documentación se pudo tener.

El factor del tiempo fue clave. La sensación de compartir espacio con los hechos del 37 se multiplicó en el hecho ritual de la repetición de los tiempos. La idea de que el cuerpo de Centelles había ocupado el espacio que yo estaba ocupando, generaba una conexión enorme con la realidad que esa persona estaba retratando.

Por primera vez y sin habérselo propuesto, el acto fotográfico tomó en sí mismo una dimensión experiencial en la que nunca habíamos reparado. A través de la consciencia de nuestro cuerpo y nuestra mirada en el acto fotográfico, se estableció una extraña conexión con el espacio y la memoria del mismo. Por desgracia, de esa experiencia no objetual, los objetos artísticos que resultan no son sino una mera sombra de lo vivido. Pensamos que, a través de las fotografías de Centelles, se podrían convertir esos espacios en lugares de memoria en el sentido que lo defendía Leppard, si bien no sabemos cómo. Quizá una convocatoria para un recorrido memorial en futuros 3 de Noviembre sería una opción.



## 8.2 POST IGNIS

### 8.2.1 Contexto

Las protestas en Octubre de 2019 en Lleida y otras ciudades catalanas fueron la expresión de reacción a la publicación de la sentencia con la que el Tribunal Supremo condenaba a los líderes políticos y sociales del independentismo por crímenes de rebelión, desobediencia y malversación (Casasas, 2019).

La lucha por la autodeterminación de Catalunya es un conflicto que hoy en día aún está abierto y que ha condicionado y condiciona enormemente la vida política en todo el Estado. El encaje de ésta y otras identidades históricas es una cuestión cuyas raíces pueden remontarse siglos atrás, pero para el caso de estudio de nuestro proyecto nos limitaremos a enumerar los sucesos más relevantes para entender cómo se llega al denominado juicio “del Procés”, es decir, al movimiento institucional, político y social que buscaría explícitamente la consecución de un Estado independiente.

En 2015, las fuerzas a favor de convocar un referéndum por la autodeterminación de Catalunya ganan las elecciones con mayoría parlamentaria. Éste se convoca en Octubre de 2017 y, aunque es suspendido por el Tribunal Constitucional, se desarrolla el día 1 bajo gran presencia policial y fuertes cargas en 77 puntos del territorio, cuyas imágenes dieron la vuelta al mundo (Coll 2019).

En base a los resultados de la consulta, el presidente Puigdemont hace una extraña declaración de independencia: la pospone pasados 8 segundos para declarar “una etapa de diálogo”(Precedo e Iborra, 2017). El gobierno central, basándose en el artículo 155 de la Constitución española, responde suspendiendo la autonomía catalana y convocando elecciones en Catalunya.

Paralelamente, el poder judicial empieza un proceso legal que provocará la huida al extranjero de varios representantes políticos (entre ellos el presidente de la Generalitat) y el enjuiciamiento de doce personas entre políticos y líderes sociales. Tras un juicio mediático sin precedentes en la historia del Estado español, la sentencia se emite el 14 de Octubre de 2019. Nueve de los procesados son considerados culpables de rebelión (cuatro de ellos, además, por malversación) por lo que se les condena a penas que van de los 13 a los 9 años.

Este proceso judicial fue considerado por el movimiento independentista, sus medios y su base social como un juicio político. Tras el conocimiento de la sentencia se articulan las protestas que darán lugar a los hechos de Lleida que este proyecto viene a abordar.

El mismo día de la publicación se convocaron movilizaciones para mostrar el rechazo a la sentencia. Hubo un esfuerzo más o menos coordinado por cortar las principales carreteras y vías de transporte, así como una gran convocatoria que se proponía colapsar el aeropuerto del Prat. Esta última acabó en cargas policiales en las que un joven de Lleida perdió un ojo (Codinas 2019).

En Lleida, el mismo día 14 al terminar la convocatoria a la que acudió incluso el alcalde de la ciudad, cientos de manifestantes se acercaron a la subdelegación del Gobierno a la que, durante una hora, algunos de ellos arrojaron diversos objetos. Ante estos hechos, los Mossos d'Esquadra cargaron contra la multitud con porras, disparando proyectiles *Foam* y haciendo carreras con furgones (Marqués, 2019), logrando que la multitud se dispersara con un balance de un detenido y dos personas heridas leves.

Al día siguiente (martes 15 de Octubre) y finalizada la convocatoria pacífica, unas 300 personas se separaron para encararse a la policía, a la cual le arrojaron objetos. Tras una primera carga, el grueso de la multitud se dispersó, pero un grupo reducido empezó lo que los diarios locales denominaron “una batalla campal” (Codinas, 2019) que se saldaría con al menos ocho heridos leves y nueve detenidos. Las barricadas y fuegos se sucedieron por las vías de acceso a la subdelegación del Gobierno. El miércoles se repitieron los hechos: de la convocatoria pacífica a las hogueras y barricadas. Este día hubo un fuerte dispositivo policial en el que se coordinaron Mossos d'Esquadra y Policía Nacional par evitar que los manifestantes llegaran a la subdelegación. Este fue el día en el que se realizaron, según las crónicas periodísticas, la mayoría de los fuegos.

En total, los disturbios dejaron 22 detenidos (uno de ellos en prisión) y una treintena de heridos contando dos policías. (Marqués 2019b).

Al día siguiente, el alcalde de la ciudad (Miquel Pueyo, por Esquerra Republicana de Catalunya) declaró que los altercados de los días anteriores habían costado 80.000 euros solamente por lo que los contenedores respecta, sin contar el otro mobiliario. Según sus palabras, esos actos no tienen justificación y perjudican más que benefician la causa de las personas presas y exiliadas. El líder del PSC instó a que ningún responsable político participara en el corte de carreteras, el de Ciutadans afirmó que se trataba de actos de terrorismo callejero y el del PP lo etiquetó como *kale borroka* (Marqués, 2019b).

### **8.2.2 Activación y motivaciones del proyecto**

A principios de Noviembre nos movemos a Lleida con el fin de trabajar en un proyecto *Lleida 03/11*. Aquellos días, mientras repetía el recorrido de Centelles, me topé con los signos de esos días de Octubre aún visibles en la piel de la ciudad. Quiso la casualidad que los puntos más castigados por el bombardeo del 2 de Noviembre de 1937 coincidieran en su mayoría con los lugares en los que se dieron los altercados.

En *Lleida 03/11* estábamos trabajando siguiendo una lógica que pretendía visibilizar lo oculto, así que en este caso nos parecía interesante poder presenciar la desaparición de las huellas de un conflicto. Aquellas marcas en el suelo nos resultaron poderosamente atractivas, como presencias que se resistían ante un entorno que intentaba aparentar que nada había pasado y que todo iba bien. En la idea de evidenciar lo oculto o, más bien, mostrar la ocultación, queríamos acercarnos a las propuestas de algunos referentes con los que veníamos trabajando en las clases del máster, tales como el proyecto Ruanda de Alfredo Jaar por un lado o los proyectos fotográficos de Martha Rosler, Paul Graham o Camilo Vergara por otro.

Los disturbios tras la sentencia del Procés podrían entenderse como Manuel Delgado admitía en una entrevista, como “expresiones de rabia colectiva, consecuencia de una situación frustrante, emitidas por aquellas personas que no tienen otra forma de decir lo que piensan” y no tanto a “un espasmo psicótico del populacho” (Rubio, 2019). Esta frustración a la que alude no se reduciría al conflicto social que pivota entorno al eje político independentista, pues las motivaciones tras las personas jóvenes (algunos medios hablaban de gente de entre 18 y 35 años) que estuvieron aquellas semanas en las calles distan mucho de poder reducirse a eso.

Por un lado, en un interesante artículo, la periodista María Martín entrevista a varias de esas personas y retrata a una generación que se sabe va a ser la primera que viva peor que sus padres desde la Transición (Martín, 2019), que ha vivido la crisis económica durante su infancia y para la que las perspectivas de futuro no son nada esperanzadoras.

Por otro lado, existe una separación creciente entre las bases del independentismo y una clase política que se percibe claudicante o que no está cumpliendo las expectativas puestas en ella. Eso se traduce en desafección hacia un marco de representación política parlamentaria que no sirve para la consecución de sus anhelos. Esta actitud, entendemos, abre el foco de posibilidades de construcción de sujetos políticos que responden a la tradición revolucionaria.

Existe también una sensación generalizada de rechazo hacia la policía que no se explica solamente como un rechazo anti-autoritario propio de la juventud: muchos de los que pu-

dieron votar por primera vez en el referéndum del 1 de Octubre contaban solamente con 16 años y seguramente las cargas de aquel día les marcarían enormemente.

Dicho esto, podemos entender la perspectiva desde la que hemos mirado las huellas que los disturbios dejaron en la ciudad de Lleida. El borrado de estos rastros seguramente se llevó a cabo por cuestiones pragmáticas, pues suponían un impedimento físico para la correcta circulación de personas. No obstante, desde la idea de espacio público como sustrato en el que lo físico se inviste de lo moral, podemos construir un relato acerca de ese borrado como un gesto de maquillaje que pretende cubrir aquello que es indeseable, una multitud encolerizada con la que no hay mediación posible.

Nótese, pues, el desplazamiento del relato que nuestro proyecto *Post Ignis* va a hacer acerca de los disturbios en un contexto marcado por el eje nacionalista. El telón de fondo del conflicto catalanoespañol da a una generación una especie de utopía formal a la que agarrarse (en forma de independencia de Catalunya). Seguramente, las problemáticas que subyacen a las revueltas responden también a reacciones de rechazo hacia las consecuencias de una estructura económico-política. Sirva como muestra los lugares que se eligieron para atacar con pintadas o fuegos: la fachada de Hacienda, la de las tiendas de Zara o Vodafone, la de bancos como La Caixa, por poner algunos ejemplos. Ante esa perspectiva, la revuelta se presenta como valiosa de por sí, pues significa que existen espacios no mediados de antagonismo que aun posibilitan una transformación radical del orden social.

Con el título del proyecto, *Post Ignis* (después del fuego en latín), se pretendía hacer hincapié en el desplazamiento del foco de atención desde los sucesos en sí a sus consecuencias, a la posterior reflexión. Por otro lado, el haber decidido usar el latín es por aproximarnos a una lengua de memoria, usada para conmemorar en elementos monumentales romanos como las miliardas .

La idea de monumento, de hecho, se explora en la fase 2, por desgracia truncada por el contexto de alerta sanitaria. A partir del proyecto de fotografía documental, surge la necesidad de, no sin cierta ironía, recordar el fuego como un hecho histórico a subrayar a partir del cual establecer vínculos identitarios con un lugar.

### **8.2.3 Metodología y proceso de trabajo.**

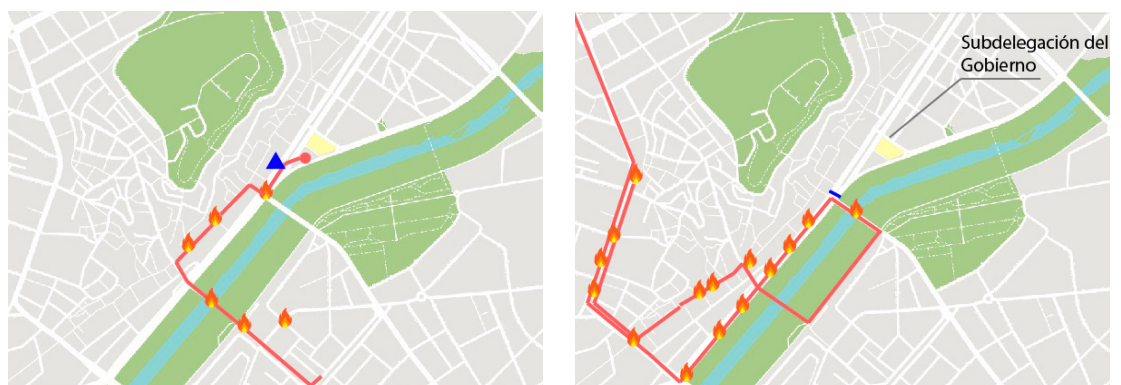
A la vez que se hacían las tomas para *Lleida 03/11*, se documentaron las huellas de las revueltas aun visibles por la zona del río y la calle Mayor de Lleida. Esto incluía la pintura en la fachada de la subdelegación del Gobierno (aún vigilada por la policía por aquel entonces) así como los cristales rotos de las sucursales bancarias, las pintadas realizadas en el suelo y en escaparates y las huellas del fuego en el asfalto.

En base a la revisión de ese primer archivo, se empezó a pensar en el diseño de estrategias para las dos series fotográficas y el vídeo que en un principio eran el proyecto, todo como decíamos estudiando también algunos referentes.



Figuras 54 y 55. Algunos de los rastros de los disturbios documentados en Lleida en Noviembre de 2019

Poco después, se volvió a la ciudad para catalogar todas las señales de hogueras de forma sistemática. Con el fin de localizar los lugares en que se habían hecho éstas, se partió de las crónicas periodísticas que de aquellos días se había hecho en los periódicos locales. Fueron de gran ayuda los relatos de los periodistas Maria Marquès y Marc Codina del Diario Segre, en los cuales se describían con gran detalle los recorridos que los grupos de descontrolados habían hechos cada noche. A partir de estos relatos se pudo reproducir los pasos de estos grupos y así documentar los rastros de sus acciones. También se realizó una serie de fotografías cenitales de los cercos que dibujaban en tres espacios los plásticos y el asfalto fundidos. Debido al tamaño de estos cercos (algunos llegaban casi a los cuatro metros de longitud) fue necesario realizar diferentes tomas que luego se mezclaron mediante un *software* de gestión de imagen.



Figuras 56 y 57. Recorridos reconstruidos de los grupos de alborotadores las noches del 15 y el 16 de Octubre de 2019. En azul, las posiciones policiales al principio de la noche.

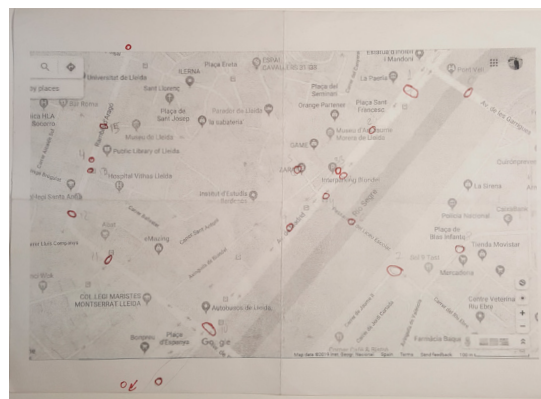


Figura 58. Anuncio municipal en el Diario Segre avisando de las obras de mejora en el asfalto, 24 de Noviembre de 2019.

En los periódicos locales se publicó a finales de Noviembre una nota informativa que anunciaba el corte de algunas calles para su reparación. Si bien no se especificaba por ningún lado el motivo, la coincidencia con los lugares en que se encontraban las heridas de los fuegos nos indicó que éstas iban a ser borradas.

A finales de diciembre se volvió para repetir las fotografías, replicando lo máximo posible los puntos de vista de aquellas en que aun se veían los desperfectos en el asfalto. A la vez, se grabaron diferentes planos de cámara fija para poder explicar mejor todos los detalles que quedaban fuera de los dípticos en una pieza audiovisual que iba a servir como introducción al proyecto. Estas salidas requirieron de cierta planificación. Por un lado se creó ,como se había hecho en *Lleida 03/11*, un dossier con los mapas en los cuales se numeraban los

lugares que se habían seleccionado para repetir el encuadre. Por otro, se imprimieron las primeras tomas para así poder encajar las segundas con más comodidad. El resto del equipo fue un trípode y la cámara.



Figuras 59 y 60. Material del dossier de campo.

### 8.2.4 Obra

*-Serà un dia que durarà anys (Será un día que durará años)*

A través de grabaciones de cámara fija, se quiere llevar al espectador desde una visión de aparente normalidad a cierto desasosiego. A través de un progresivo acercamiento de los planos, se obliga a la mirada a percibir las huellas de la revuelta en la piel de la ciudad. Está pensado como una introducción al resto de piezas, de forma que el espectador se enfrenta a estas sin más información que la que se ve en el vídeo.

Enlace al vídeo: <https://vimeo.com/390558789>



Figura 61. Frame de *Serà un dia que durarà anys*, 2020. Vídeo (4:50) Medidas variables

*-Díptics sobre dues absències (Dípticos sobre dos ausencias)*

Consta de 4 dípticos. Se trata de paisajes urbanos de la ciudad de Lleida en los que se han tomado fotografías desde el mismo punto de vista en momentos diferentes. En la primera imagen, aparece en el primer término una huella informe en el asfalto: las marcas de material fundido que han quedado como tras quemar un contenedor y otros elementos del mobiliario urbano. En la segunda fotografía, la calle ha sido restaurada mediante un nuevo asfaltado. El título hace referencia a la ausencia del fuego en la primera imagen y a la de las marcas en la segunda.

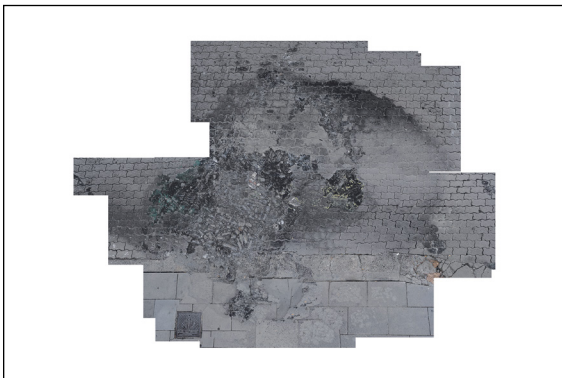
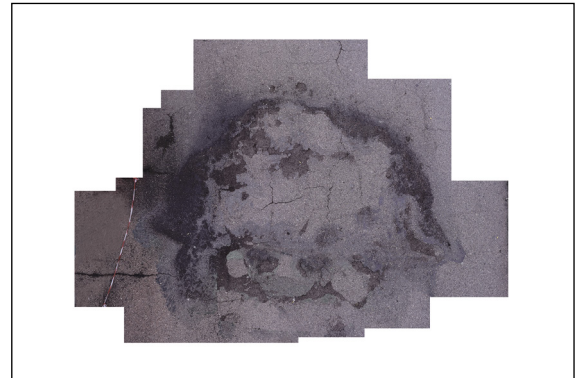
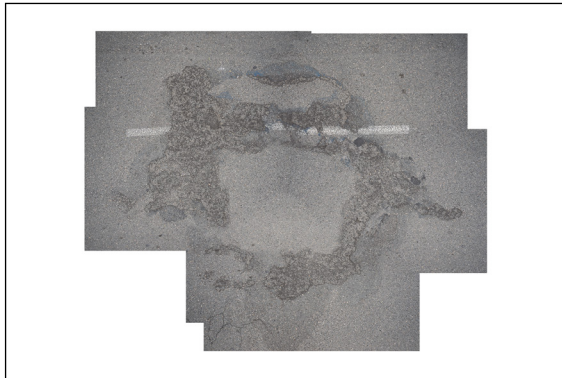


Figuras 62 a 69. Díptics sobre dues absències, 2020. Fotografia digital (90x60 cm).  
Serie de ocho fotografías



*-Post ignis*

Los contornos geométricos que el *software* crea al combinar las diferentes tomas que se funden en una imagen definen el marco de los cercos dejados por la quema de contenedores y mobiliario urbano. El conjunto de tres se muestra junto con restos de materiales plásticos fundidos encontrados en los alrededores de los lugares en que se hicieron las fotografías.

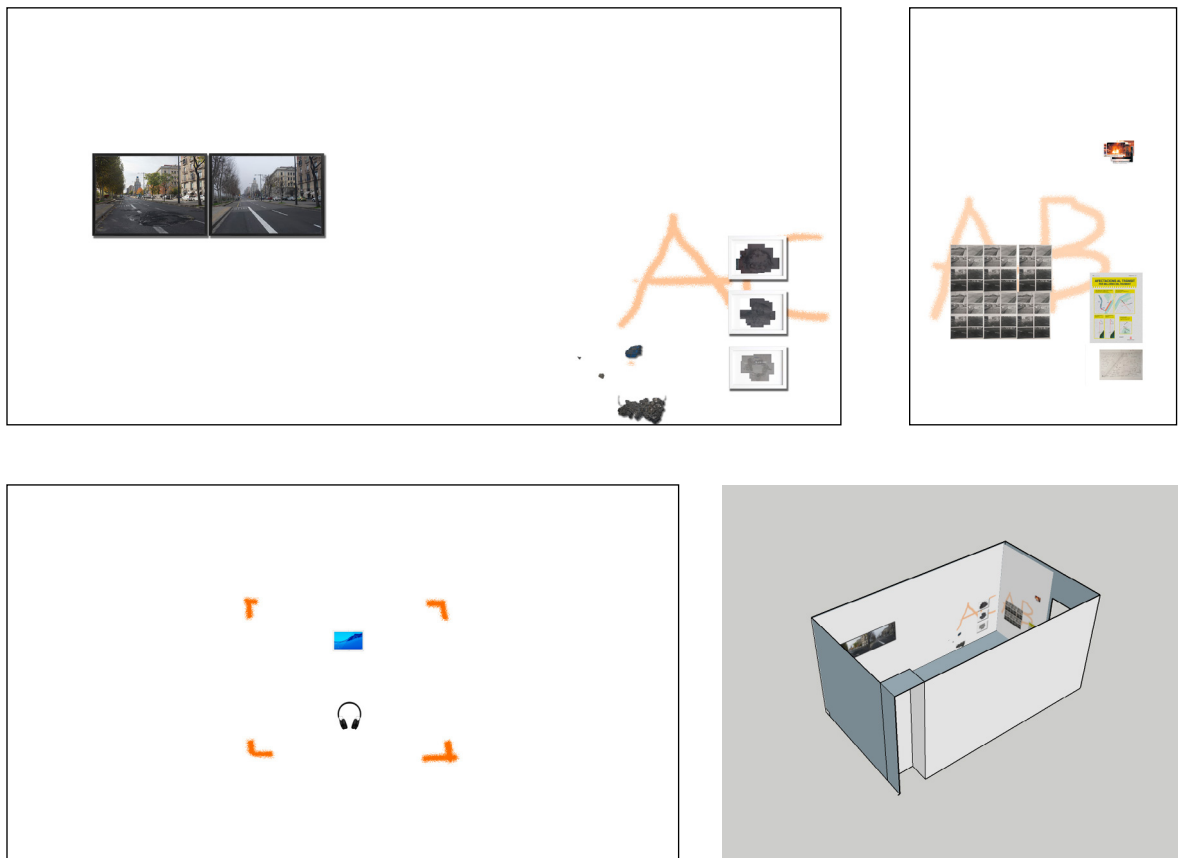


Figuras 70, 71 y 72. Post ignis, 2020.  
Fotografía digital. Medidas variables . Serie de tres.

### -Puesta en sala

La propuesta de puesta en sala se inspiró en dos elementos que aparecen en *Serà un dia que durarà anys*: las huellas que quedan tras el borrado de grafitis y las marcas con las que los peritos municipales marcan los lugares en los que se deben efectuar los recortes de asfalto.

Se realiza así el grafiti ACAB encontrado varias veces a lo largo del río (del acrónimo de *All Cops Are Bastards* en inglés, todos los policías son unos bastardos en castellano) para después proceder a su difuminado con pintura blanca. Por otro lado, se enmarca la tablet en que se va a mostrar la pieza audiovisual con los grafismos que copian los de los trabajadores del ayuntamiento.



Figuras 73 a 76. Bocetos de puesta en sala para Post Ignis. Montaje y render digital.

Las series y el vídeo se acompañaron con una hoja de sala y lo que denominamos un mapa conceptual: una serie de elementos documentales cuya finalidad es completar la verosimilitud del relato. Se trata de los planos e imágenes utilizadas para el dossier de campo, así como algún material documental utilizado para la investigación específica como réplicas de artículos de prensa o del anuncio que el ayuntamiento hizo para avisar que se iban a realizar mejoras en el pavimento.



*Figuras 77 a 80.* Puesta en sala de Post Ignis, 2020.  
Projectroom de la facultad de Bellas Artes San Carles de la UPV, València.

### 8.2.5 Cronograma



Figura 81. Cronograma del proyecto Post Ignis.

### 8.2.6 Presupuesto

EXPOSICIÓN	horas	precio hora	
fungibles			65
marcos			70
pinturas			20
copisteria			30
Impresión fotos			66
Gasolina			20
Montaje	3	12	45
desmontaje	3	12	45
			<b>361</b>
PROYECTO	horas	precio hora	
Conceptualización	8	18	120
Fase 1	4	15	60
Fase 2	11	15	110
Retoque y postproducción	8	15	120
Dietas			150
Transporte			200
			<b>760</b>

### 8.2.7 Conclusiones parciales

Para este proyecto uno de los objetivos principales era el de concretarlo en el plano físico, llevarlo a la sala. Hasta este momento nunca se había hecho y fue toda una experiencia el tener que pensar en un dispositivo acorde a la idea que se quería trasladar. Pensar en una composición a medida del espacio del que se disponía ha sido el reto que nos habíamos propuesto y podemos decir que se asumió de forma satisfactoria (para ser la primera vez, claro está).

No obstante, no podemos pasar por alto que esta puesta en sala se llevó a cabo con algunas limitaciones (sobretudo económicas y de espacio) pero el haber de afrontar esa clase de constricciones es algo con lo que consideramos que vamos a tener que lidiar en nuestra carrera constantemente. Es por ello que no podíamos desaprovechar el contexto controlado que ofrece la universidad para prever las cuestiones que puedan aparecer en un contexto más profesional en un futuro. De hecho, el querer tener este proyecto en sala bien documentado responde también al interés por presentarlo a convocatorias para exponerlo.

Otro de los objetivos era el de arriesgarnos a imprimir en formatos grandes, encarar la posproducción de las fotos y la impresión por nuestro propio pie (anteriormente habíamos trabajado con empresas que se encargan del retoque). Por desgracia, el inesperado fallo del *plotter* y la falta de tiempo no nos permitieron ver el resultado de las ocho imágenes que forman el *Díptico sobre dues absències*. Pero las dos copias que se produjeron nos sirvieron para ver cuán difíciles son estas cuestiones.

Una de las grandes dificultades de este proyecto se derivaban de la temática seleccionada. Cuando se trabaja en la calle hay infinidad de elementos que escapan a nuestro control, por lo que la planificación debe ser lo suficientemente abierta para contar con estos imprevistos. Un problema clásico es el de los vehículos aparcados en doble fila o en lugares en los que no se puede estacionar. Otro es el exceso de tráfico rodado o peatones, algo que en este caso se quería evitar porque interesaba generar paisajes urbanos lo más limpios posible. En nuestro caso, debíamos además añadir los problemas derivados de compaginar los factores temporales y espaciales (Lleida está a cuatro horas de Valencia en coche) con nuestras obligaciones como estudiantes de máster.

Por otro lado, al no trabajar en proyectos de estudio, nos enfrentamos a los cambios de luz que pueden dar incoherencia a nuestras imágenes. Darle unidad a una serie grande ha sido un pequeño reto. Queríamos generar imágenes lo más neutras posibles, por lo que se elegían las horas en que la calle estaba menos transitada y la luz era más intensa. Por eso se hicieron las fotos lo más cerca posible del mediodía solar a la vez que se esperaba a que el flujo de gente y tráfico disminuyera por la hora de comer. Los domingos por la mañana, en ese sentido, son el mejor día para fotografiar en la calle (y en general, hacer cualquier

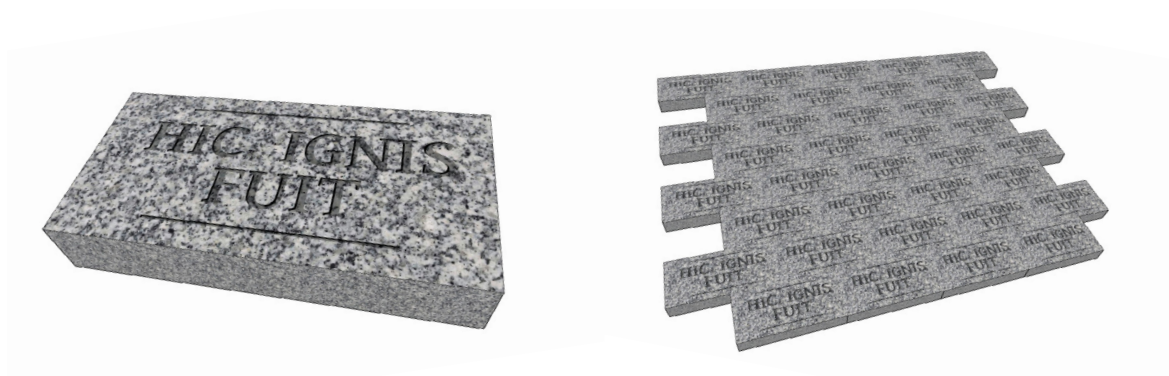
acción).

La mayor dificultad ha sido la de las tomas repetidas, es decir, la obtención de la segunda imagen de cada pareja. Si bien para la primera toma del díptico (en la que aparece la huella del contenedor quemado) no se necesita prácticamente tiempo, para la segunda sí ya que ha de coincidir lo máximo posible con el primer punto de vista. Para las segundas tomas se necesitaron más del doble de horas que en la primera.

### 8.2.8 Segunda fase

Si una de las lecturas que extraemos del proyecto es que existe un interés en que esta clase de hechos no permanezcan en la experiencia visual de la ciudad, tenía sentido intentar que de alguna forma pudiese perdurar en el tiempo su memoria.

De ahí surgió el proyecto de intervención *Hic Ignis Fuit* (“aquí hubo fuego”, en latín) en el que queríamos marcar los puntos donde hubo fuego, sobre todo en la Calle Mayor, el eje comercial de la ciudad. La idea era cambiar unos de los adoquines de granito por otro en el que rezaran esas palabras en latín. Esta propuesta queda de momento reflejada solamente en bocetos explicativos. También una versión de instalación para sala, en la que se cubre el suelo, como si de un a escultra minimal se tratara, con tantos adoquines grabados como fuegos hubo (aproximadamente) en la ciudad durante aquellos días.



Figuras 82 y 83. Boceto pieza y propuesta para sala de Hic Ignis Fuit, 2020. Render digital.



Figura 84. Boceto de intervención Hic Ignis Fuit, 2020. Montaje digital. En la foto se pueden observar los adoquines cambiados a raíz del plástico fundido que se adhirió al pavimento.

Por otra parte de la necesidad de explorar otros dispositivos con los que poder devolver a la calle el recuerdo de aquellos hechos, surgió la idea del uso de la bandera. Pensamos que éstas ponen de alguna forma en relación el signo, el espacio y el cuerpo. Por ello se decidió imprimir las huellas de *Post Ignis* (la serie de tres cercos) en material textil con dos fines. Por una parte para poder fotografiar tres personas que hubiesen formado parte de los disturbios con esas banderas en los lugares en que las huellas han desaparecido, y por otro para que el mismo elemento sirviera como soporte para mostrar la imagen en sala.



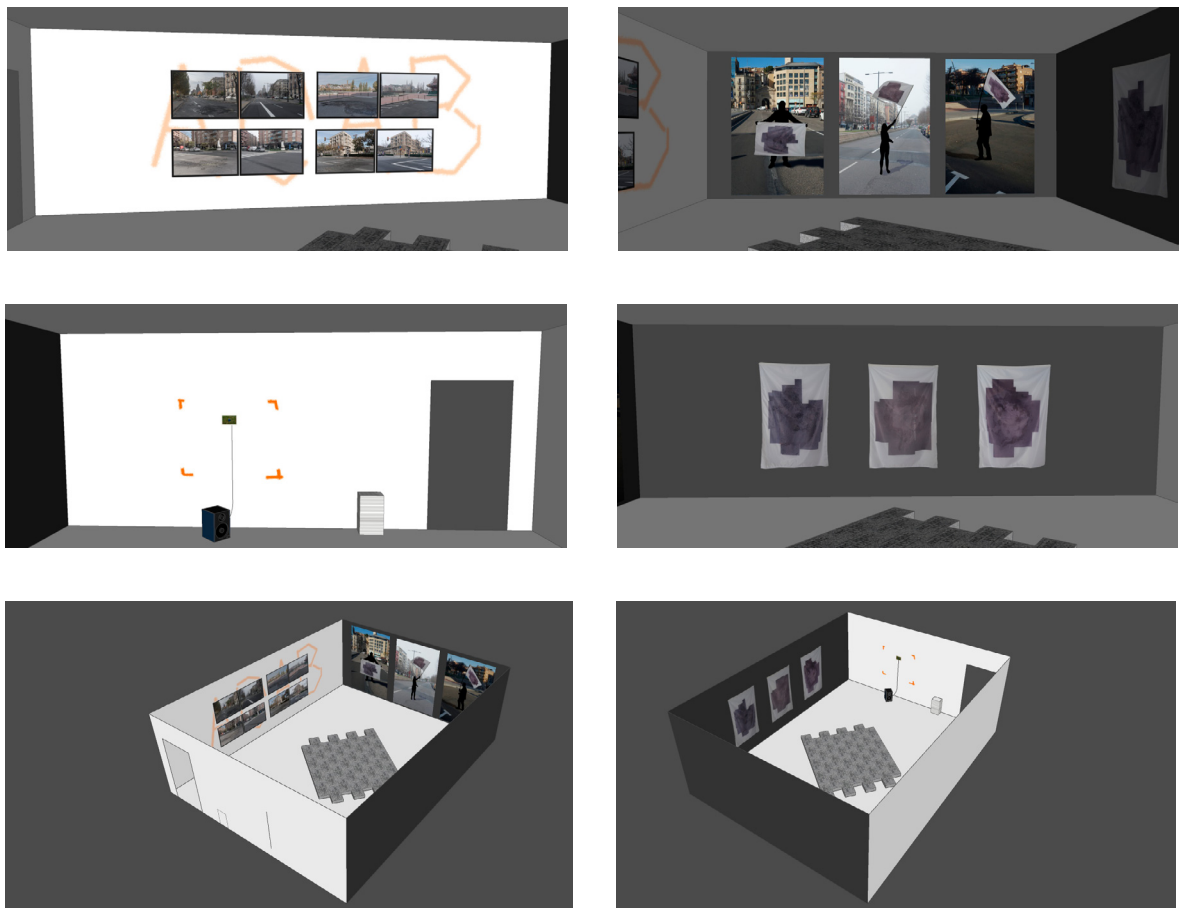
Figura 85. *Post Ignis* (segunda versión), 2020. Impresión por sublimación sobre tela (150x100cm). Serie de tres banderas.



Figuras 85, 86 y 87. Boceto para fotografía con las banderas en espacios en los que hubo hogueras, 2020. Montaje digital.

Tras este giro, pensamos que sería interesante el diseño de otra propuesta expositiva que incorporara las nuevas piezas a la puesta en sala original. De esta forma , substituiríamos las fotografías de *Post Ignis* sobre papel para mostrar las banderas y añadimos la instalación *Hic Ignis Fuit* que domina el plano del suelo. Es este dispositivo expositivo el que nos gustaría presentar en Noviembre a la muestra *PAM!*

Enlace a vídeo con la visita virtual: <https://youtu.be/Nh2KtVZakY4>



Figuras 88 a 93. Bocetos para puesta en sala de todo el proyecto, 2020. Render digital.



## 8.3 CABANYAL VIEWS

### 9.3.1 Contexto

En el año 1998 el ayuntamiento de Valencia aprueba el anteproyecto de Prolongación de la Avenida Blasco Ibáñez hasta el mar, gracias a la mayoría del PP y a pesar de los votos en contra de las otras fuerzas políticas. Este proyecto suponía la división en dos de la vida de un barrio declarado Bien de Interés Cultural y la destrucción de 1651 viviendas. El marco del proyecto era el modelo de ciudad marca que buscaba el PP de Rita Barberá, la cual pretendía atraer capital y turismo mediante la planificación de estructuras y del espacio urbano (Cucó, 2013) y que dejó un sinfín de grandes eventos y proyectos faraónicos muchas veces vacíos de contenido.

No solamente los aspectos sociales, patrimoniales e históricos provocaron rechazo hacia el proyecto. A un nivel formal y técnico, provocó la crítica de algunos urbanistas, arquitectos y académicos

La resistencia popular se inició ese mismo 1998. Asociaciones, colectivos y plataformas iniciaron una batalla en las calles pero también a nivel judicial contra el plan. Se convocaron manifestaciones, protestas, intentos de paralización de derribos e incluso huelgas de hambre. Paralelamente se llevó a cabo una compleja batalla administrativa y legal que solamente terminaría con la paralización definitiva del PEPRI en 2015.

En 2005 se creó la sociedad de capital público-privado *Cabanyal 2010*, a través de la cual se abordaría la compra de solares e inmuebles en el barrio con el fin de demolerlos para permitir la ampliación de la Avenida. Este proceso dejó en propiedad del ayuntamiento a fecha de 2014 casi 231 viviendas y 128 solares. Estos solares, se habrían conseguido con el derribo de unas 270 viviendas (Gozalbo, 2016).

Los muros de los solares que ocupaban las propiedades derruidas, a la espera de la ampliación, fueron pintados por parte del consistorio con unas franjas marrones de diferentes tonos. Podemos considerarlo un caso de territorialización institucional a un nivel visual, cuya finalidad es la de diferenciar claramente la titularidad de propiedad de un espacio. Camuflada con su estética de obra en proceso, lo cierto es que no se podría entender la acción en un contexto que no fuera el del rechazo de las personas que habitaban esos espacios. Como un predador que marca su territorio en la naturaleza, el Ayuntamiento de Valencia establecía su presencia simbólica, demostrando al hacerlo que consideraba la situación un conflicto abierto.

La compra de terrenos y viviendas del ayuntamiento se apoyó en una clara estrategia de abandono con la finalidad de la degradación de la zona. Se redujeron los servicios de

limpieza, se paralizó la concesión de permisos de obra de cualquier tipo así como las inversiones en la mejora del espacio urbano. También aumentó la permisividad con la venta de drogas y la complicidad con el *mobbing* inmobiliario. Esto generó paulatinamente una pérdida considerable de población autóctona y la “acumulación de una bolsa de pobreza proveniente de otras zonas suburbanas de la ciudad” (Grup Aürt, 2015). Con estas actuaciones se conseguía que aumentara la inseguridad y la desafección con la zona por parte de vecinos de toda la vida, lo cual legitimaba las actuaciones del gobierno municipal que por algunos eran percibidas como un nuevo comienzo (Andrés, 2014).

Con la caída del gobierno municipal en 2015, una de las primeras cosas que se hizo para la recuperación simbólica del espacio tanto tiempo en pugna, fue repintar los muros para así acabar con la amenazadora presencia de la línea de frente de la destrucción (Andrés, 2015).

El nuevo gobierno municipal de izquierdas hizo en su campaña electoral de la revitalización del Cabanyal una de sus banderas, así que la expectativa era alta. Una vez en el poder, se anunciaron inversiones por valor de 66 millones de euros en el barrio (de las que participarían también las diferentes administraciones). De estos la mitad se iban a destinar a la rehabilitación de 600 viviendas privadas y diversas dotaciones de servicios sociales y mejoras en los viales (Navarro, 2019).

El problema vino con el diseño del nuevo *Pla Especial Cabanyal*, poco participado por los agentes del barrio y que no afecta solamente a la denominada “zona cero”. Si bien se abordaba la cuestión de la rehabilitación del barrio y había desaparecido la ampliación de la avenida, este plan no contentaba a todos los agentes pues para algunos no responde a las necesidades reales de sus habitantes, en especial los más desfavorecidos o a aquellos que no son propietarios de inmuebles. No ausente de lógicas especulativas, la idea para este modelo de barrio del futuro parece explotar su atractivo pintoresco y su cercanía al mar para convertirlo en un polo de atracción de capital nacional y extranjero, hoteles de 15 plantas incluidos. (Durán y Fayos, 2019)

Este proceso no es aislado, pues afecta a otras zonas de la ciudad como el Carme o Benimaclet. La especulación y los procesos de turistificación son algunos de los factores que provocan la subida de precios de alquiler y que suponen ya un desplazamiento de inquilinos y vecinos hacia el exterior de la ciudad de Valencia. Por poner un ejemplo, algunas fuentes apuntan a que el Cabanyal ha pasado de 100 pisos turísticos en 2013 a 1700 en 2018 (Savio, 2018). Sea como fuere, el conflicto urbanístico y social en el Cabanyal parece que no se ha cerrado del todo.

### **8.3.2 Activación y motivaciones del proyecto.**

La semilla de este proyecto surge en el seno de la asignatura Fotografía Digital del máster, impartida por Ana Teresa Ortega. Una de las lecturas obligatorias fue el libro *La furia de las imágenes* de Joan Fontcuberta, el cual supuso personalmente un cuestionamiento de lo que para nosotros era la idea de prácticas fotográficas.

Durante el periodo de confinamiento causado por la pandemia de Covid-19, paralizadas todas las opciones de trabajo en la calle así como la posibilidad de moverme a Lleida para realizar las intervenciones de la fase 2 de *Post Ignis*, decidimos empezar a experimentar con las prácticas post-fotográficas. Asumimos en cierta medida algunas de las tareas que Fontcuberta le da en su decálogo al artista. Por ejemplo, la de prescribir sentidos más que producir objetos o la del reciclaje. La idea es no tomar fotografías sino a elegir del mar de información que Internet pone a nuestro alcance las imágenes que nos sirven para articular el relato, en una práctica en las que, como apuntaba el autor, las relaciones de propiedad y de originalidad quedan diluidas (Fontcuberta,2016).

Si bien en nuestra obra no hay autorreferencialidad, solemos aproximarnos a entornos que nos son cercanos. Parecía lógico que, desde el marco conceptual que estaba trabajando, abordara algún conflicto urbanístico de la ciudad de Valencia. Así pues, empezamos a realizar paseos virtuales con *Google Street Views* y hacer capturas de pantalla de aquello que nos llamaba la atención en la piel de la ciudad virtual. En realidad, esta práctica de observación y archivo era casi igual a la que realizábamos en persona. Me centré en barrios con conflictos activos como Benimaclet (con el PAI) o el Cabanyal (con el proceso de turistificación).

En estos primeros acercamientos se descubrió la herramienta del *software* que permite la visualización de mapas antiguos. Este hallazgo fue clave para enlazar el discurso post-fotográfico con el de la memoria a través de la repetición en diferentes momentos de tomas hechas desde un mismo punto de lugar y vista (re-fotografía).

Fue a través de los contenidos de otra asignatura del máster impartida por Carmen Navarrete, *La Ciudad y el Miedo*, que se acabó de prefigurar lo que sería este proyecto. Como contenido de esta, se nos propusieron lecturas que ampliaban la idea de frontera y que, entre otras muchas cuestiones, la relacionaban con el miedo como herramienta de configuración de la ciudad. A partir de estos contenidos nos pareció oportuno abordar la desaparición de los muros del Cabanyal como tema para nuestro proyecto.

La idea es crear un archivo abierto, un *work in progress* tal como el artista Camilo Vergara hace en sus proyectos de larga duración. Así, a medida que pasen los años y las cámaras de la corporación norteamericana vuelvan al Cabanyal, se podrá ampliar el catálogo y

continuar el relato sobre los procesos de cambio en el barrio. Gracias a la lectura general y acumulativa de esos cambios, podemos sugerir al espectador que construya un relato sobre los procesos urbanísticos que han afectado y siguen afectando al barrio. Podemos ver la desaparición de los inmuebles, sustituidos por solares demarcados por muros pintados con los colores del ayuntamiento. Los grafitis aparecen en algunos lugares, así como los tímidos dibujos de los niños. Tras el blanqueo de los muros, el grafiti vuelve y además aparecen murales comisariados por instituciones culturales. De forma tangencial observamos también cómo la estética en los comercios del barrio se modifica para atraer a los nuevos usuarios del espacio urbano. Casas largo tiempo tapiadas se reforman y los bares cambian el pragmático mobiliario metálico de sus terrazas por otro de más pretensiones e incluso añaden plantas.

Este proyecto tiene la voluntad de reivindicar la memoria de un conflicto social que ha marcado la historia de una ciudad, alertando en cierta medida sobre la continuidad del mismo.

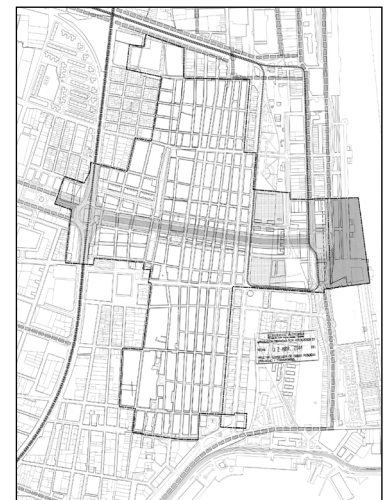
### **8.3.3 Metodología y proceso de trabajo.**

La observación directa se llevó a cabo como en los proyectos anteriores, si bien esta vez mediante el uso de la plataforma *Google Street Views*, sin usar la cámara.

Se realizó una investigación específica previa sobre la historia del conflicto en el barrio. A partir de estas primeras indagaciones llegaron a nuestras manos los documentos que especifican las actuaciones del PEPRI y aportaban además planos y mapas. A partir de estos elementos, dibujamos los recorridos que se iban a realizar en la zona más afectada por los derribos, la denominada “zona cero”.

A partir de ahí, nuestros trayectos se sistematizaron para poder mapear toda la piel del barrio en busca de los muros pintados con las rayas ocre. Debido a que la visión activa por defecto en *Street Views* es la más actual y esas marcas ya han sido borradas en su gran mayoría, paseamos por el barrio con la visión de 2008 gracias al archivo histórico. Esta herramienta nos permite navegar por el barrio exactamente de la misma forma que lo haríamos en la versión actual.

Allí donde se encontraban esas marcas, se procedía a hacer una captura de pantalla de ese y los años posteriores (la última actualización fue en 2018). Para dicha captura, se hacía un ejercicio de encuadre muy parecida al que se puede hacer a través del visor de



*Figura 94.* Plano que muestra el entramado actual y el del PEPRI superpuestos.



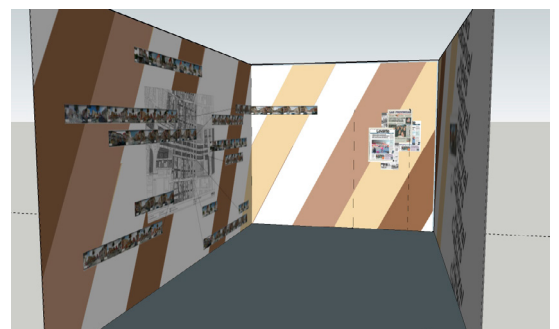
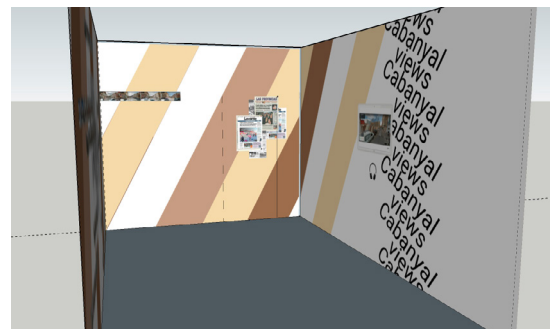
Figuras 95 a 97. Capturas del proyecto Cabanyal Views.

una cámara fotográfica, buscando una composición conformación atractiva de la imagen. Se utilizó la extensión *Clean Street View* para el navegador *Chrome*, la cual permite ocultar las ventanas de navegación y conseguir una captura de imagen limpia. A medida que se avanzaba en la exploración de una zona, se iban marcando en un plano los lugares por los que ya se había pasado.

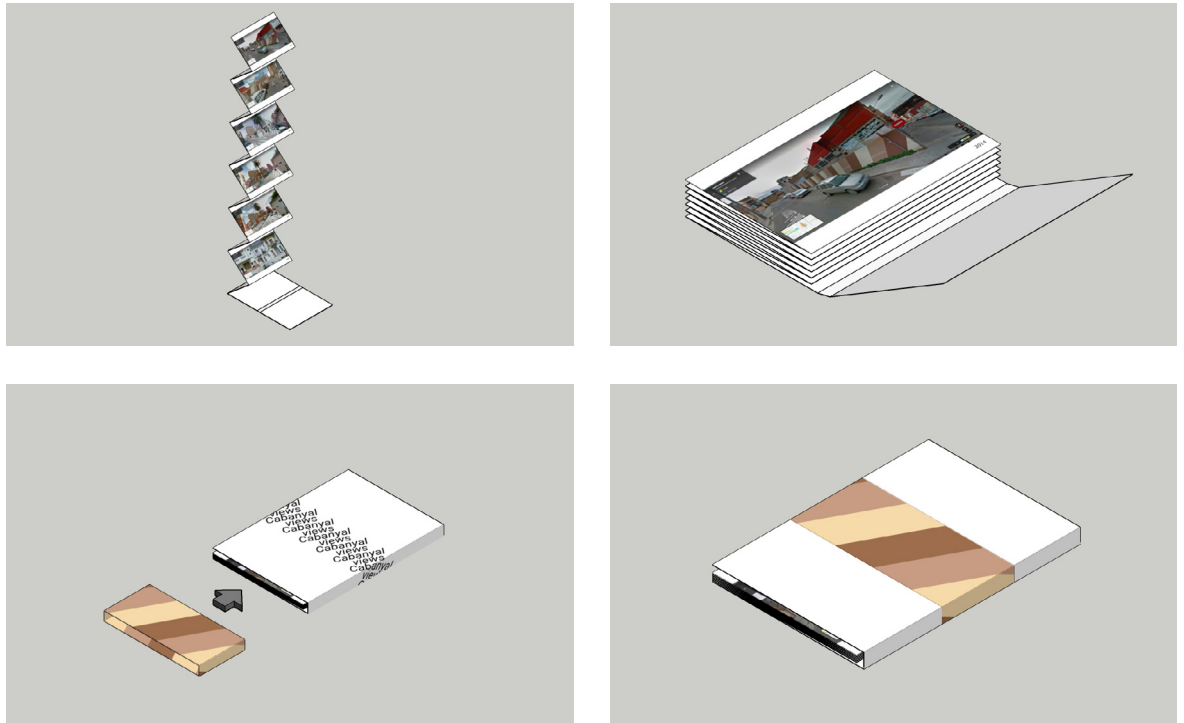
### 8.3.4 Obra

Si bien, como decíamos antes, se trata de un *work in progress*, nos planteábamos la necesidad de dar alguna forma material al archivo para darle difusión. Con este fin se diseñaron algunas propuestas expositivas y se montaron algunos vídeos que acompañaran a dicha puesta en sala. La idea era replicar el modelo realizado en *Post Ignis*, si bien con ciertas limitaciones, ya que la baja resolución de las capturas de pantalla no permite una impresión a gran formato de calidad.

También se hicieron dos bocetos de foto-libro. El primero se inspiraba en los acordeones de postales que se pueden encontrar en los enclaves turísticos, haciendo



Figuras 98 y 99. Boceto para puesta en sala del proyecto Cabanyal Views, 2020. Render digital.



así alusión al proceso que en la actualidad está sufriendo el barrio. Este formato, no obstante, fue desechado por varias razones (entre otras, porque limitaba la lectura y el número de imágenes que se podían mostrar)

El segundo se inspiraba en el formato de los dossiers técnicos que generó el ayuntamiento sobre el PEPRI y que hoy están publicados en su web. Se trataba de simples fotocopias en folios de papel de oficina en formato DIN A4, los cuales se encuadernaban con anillas en espiral.

Este tipo de formato nos permitía seguir con la idea de apropiación y reciclaje que deriva de la práctica post-fotográfica e incluir materiales de las memorias técnicas originales del ayuntamiento, planos, recursos gráficos, texto y logotipos. Esto enlazaba también con la voluntad de aportar verosimilitud al relato a través de documentación anexa, tal como se había hecho con el mapa conceptual en la propuesta expositiva de *Post Ignis*. En el dossier no hay ningún material que no provenga de la apropiación, lo cual pretende generar cierta distancia y dejar espacio de lectura e interpretación.

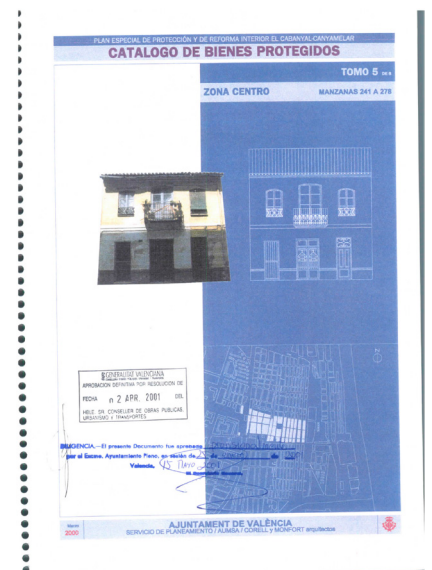
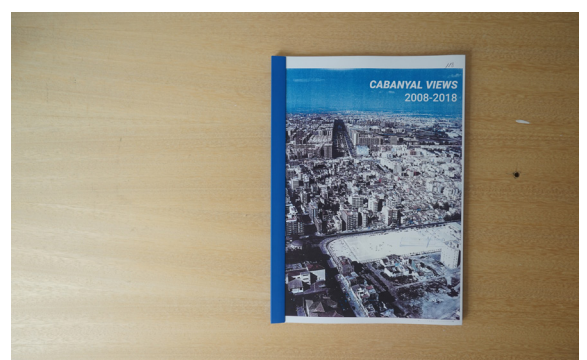
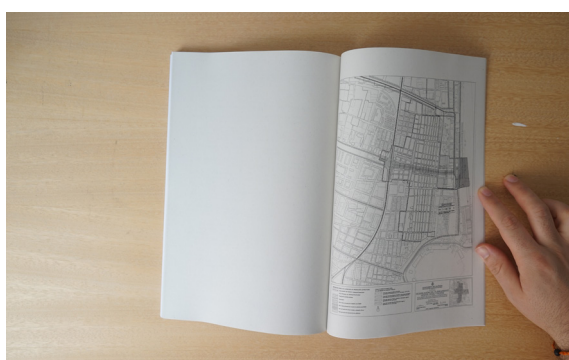


Figura 104. Portada de uno de los catálogos de bienes inmuebles protegidos del Cabanyal.

Se decidió materializar este boceto en una maqueta de fotolibro. Esta consta de 48 páginas y el coste para su producción fue de 17 euros. En la primera parte se muestran las series de capturas y en la segunda, en papel reciclado, se reproduce algún material clave del extraído de los dossiers del ayuntamiento, a modo de contextualización. Se hizo una selección de capturas representativa de todo el archivo con la idea de reducir la longitud del dossier. En total se muestran 21 series.

Enlace al vídeo de la maqueta: <https://vimeo.com/438476598>

Enlace a pdf (se recomienda su descarga) : [https://files.cargocollective.com/c46737/maqueta-doble-p-gina\\_peque-o.pdf](https://files.cargocollective.com/c46737/maqueta-doble-p-gina_peque-o.pdf)



*Figuras 105 a 110.* Fotos de la segunda maqueta. Cabanyal Views, 2020. Fotolibro (21x29,7cm). Impresión digital sobre papel blanco (100gr) y reciclado (90 gr). 48 páginas .

### 8.3.5 Conclusiones parciales

La lectura de *La furia de las imágenes* había sembrado cierta sospecha o voluntad de explorar los márgenes de la práctica fotográfica que, seguramente, también influyó en el giro que se quiso dar en la segunda fase de *Post Ignis* por lo que respeta a los soportes alternativos. Si bien habíamos visto ejemplos y referentes de prácticas post-fotográficas, no pensábamos que estas pudiesen encajar con los proyectos en los que veníamos trabajando.

Además de haber encontrado nexos que desmentían estos miedos, se nos abren posibilidades retóricas y discursivas a explorar. Por ejemplo, además de la metacrítica al medio, el poder abordar a partir de la observación de la piel de la ciudad, la idea de frontera en un sentido amplio que no se reduce a la tarea de establecer divisiones administrativas entre estados. No solo hay diferentes tipos de fronteras, sino que las fronteras también desempeñan simultáneamente diversas funciones de demarcación y territorialización (Mezzara y Nielson, 2017).

Otra motivación secundaria de este proyecto era la de tergiversar en cierta medida los usos de las herramientas que Google pone a nuestro alcance. La cuestión de la memoria de esta compañía es un tema de hondo calado que debe ser analizado en profundidad para poder establecer relaciones con una tecnología cuyo alcance en realidad no somos capaces de entender. Metáforas como la de la nube nos alejan de una realidad en la que la acumulación de capital informativo por parte de las grandes corporaciones superan el límite que una persona es capaz de representarse. Este si bien se distancia de nuestra práctica, es un terreno que nos gustaría explorar en futuros trabajos.

A raíz de este trabajo nos planteamos, de hecho, hacer un foto-libro de *Post Ignis*. En una lógica de profesionalización y de ampliación de horizontes y lenguajes, este es sin duda un ámbito a tener en cuenta, incluso como materialización de futuros proyectos.

Nuestra intención es presentar la maqueta de *Cabanyal Views* a concursos de fotolibro o buscar financiación para poder editar una tirada de copias suficientemente grande como para poder distribuirla, sobretodo, en el propio barrio del Cabanyal. Sería interesante poder hacer una versión reducida, tipo folleto informativo, y colarla en los lugares en los que se distribuye información a turistas.



## 9. CONCLUSIONES

Revisando nuestros objetivos, nos vemos capaces de extraer algunas conclusiones en lo que a la investigación teórica y la práctica artística se refiere.

Podemos ver que a lo largo de este trabajo hemos detectado y desarrollado algunos de los conceptos claves que consideramos subyacen en nuestras prácticas en general pero sobre todo en los tres proyectos que hemos querido presentar.

Así es como hemos descrito la idea de la piel de la ciudad, una metáfora que surge como algo secundario en el marco de nuestro TFG pero que se torna central en nuestras prácticas posteriores, pues es el elemento en el que observamos los rastros del conflicto y nos permite deducir qué ocurre en el espacio social que es la ciudad.

Hemos intentado aclarar en qué sentidos y desde qué perspectivas podíamos entender el conflicto social urbano. Al intentar definir a este último, nos topamos con que va a depender de la asunción de un orden social concreto que lo entendamos como una herramienta de construcción o una anomalía a rectificar. Esta forma conflictivista de ver el orden social nos permite describir la carga ideológica que subyace a la idea de espacio público y memoria como lugar del consenso democrático. Tras este discurso, muy difundido en la esfera pública, se encontraría una lógica de la desactivación del conflicto urbano. La activación de la memoria se ha mostrado como una herramienta para visibilizar precisamente ese conflicto

Hemos podido ver qué claves metodológicas utilizamos, algo que si bien habíamos desarrollado de manera intuitiva nunca habíamos observado desde cierta distancia, lo que redundaba en la profesionalización de nuestra práctica, pues nos permite temporalizar mejor nuestros proyectos y por lo tanto valorar mejor los recursos materiales y temporales invertidos en el mismo.

Desplegar una cronología en la que relacionábamos nuestra obra con momentos de la vida ha sido un ejercicio interesante y fructífero. Si bien tendemos a evitar la autorreferencialidad a la hora de explicar nuestra práctica, nos ha servido para recordar que la distancia que mostramos con los sujetos de estudio artístico que elegimos no es tanta, pues en cierto modo estamos implicados en ellos, encarnados. Si bien esta cronología no deja de ser un relato, una ficción desarrollada por el propio investigador, nos ha servido como herramienta de autorreflexión.

Analizar nuestra práctica nos ha llevado a descubrir vínculos con artistas que, partiendo de una voluntad documental, han abordado el conflicto desde diferentes estrategias. Esto nos ha ayudado a situarnos un poco mejor en el contexto artístico contemporáneo así como

también nos ha dado ideas par las propuestas de materialización de nuestros proyectos.

En cuanto a la práctica artística, pensamos que los proyectos desarrollados nos han servido realmente para ampliar los recursos plásticos y las técnicas que veníamos utilizando. En cuanto a los primeros, hemos experimentado con la impresión en otro tipo de soportes, como por ejemplo en tela, dando una dimensión objetual y funcional a la fotografía. También hemos desarrollado un fotolibro experimental

Por lo que a las técnicas fotográficas en si, hemos tenido la suerte de poder ampliar nuestras experiencias en muchos aspectos. Por un lado, en cuanto a la metodología, pues hemos aprendido a sistematizar nuestras salidas a la calle para hacer tomas mediante planos, diarios y calendarios. También hemos tenido experiencias novedosas y satisfactorias en las cuestiones más invisibles y tediosas: gestión informática del flujo de trabajo, de los documentos generados, etc...

Por otra parte, el habernos forzado a completar el ciclo de un proyecto hasta llevarlo a la sala, hemos aprendido todo el trabajo que eso supone, desde la postproducción de las imágenes hasta el diseño de la propuesta expositiva. Todas estas experiencias, si bien a pequeña escala, han servido para que veamos los niveles de compromiso, no solo de tiempo sino material, que requiere nuestra profesión.

Desde las experiencias teórico-prácticas desarrolladas, nos vemos capacitados para recuperar y revisar proyectos anteriores que, por falta de recursos creativos, habíamos dejado en fase de preproducción. Además, hemos dibujado un marco de interés conceptual en el que podemos ahondar en futuras investigaciones.

En general, pensamos que hemos cumplido con los objetivos y las expectativas que habíamos puesto en este trabajo, a pesar de las limitaciones derivadas de las circunstancias de excepcionalidad en las que se ha desarrollado. No nos referimos solamente a la imposibilidad de realizar las intervenciones en Lleida, sino también a la limitación de recursos bibliográficos a los que hemos podido tener acceso. No obstante, nos sentimos privilegiados y afortunados de que todas las inconveniencias que el virus ha supuesto hayan sido esas.

Creemos que este trabajo realmente ha servido para ampliar nuestros horizontes teóricos y prácticos, así como también ha abierto caminos y vías de investigación por las que continuar nuestro devenir como artistas.

## 10. BIBLIOGRAFÍA

- Alba Rico, S. (2015). *Elsewhere : an ESCIF solo book*. Valencia: [s.n.].
- Barallat, M. (2013) *Els bombardeigs de Lleida*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Berga, M. (2007) Mater Dolorosa. En R.Rius (Ed.) *Lleida en guerra: La col·lecció Ramon Rius* (pp.82-91). Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs
- Bosch, O. (2018) *Agustí Centelles i el bombardeig de Lleida : crònica d'un reportatge*. Lleida: Museu d'Art Jaume Morera
- Centelles, A. (2009) *Diari d'un fotògraf*. Barcelona: Edicions Destino
- Cucó, J. (2013). La ciudad pervertida. Explorando la fórmula de renovación urbana de la Valencia glocalizada. En Cucó, J. (dir.), *La ciudad pervertida. Una mirada sobre la Valencia global* (pp. 7-15). Barcelona: Anthropos Editorial.
- Dalla-Corte, G. (2016) *De España a Francia. Birgadistas paraguayos a través de la fotografía*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Didi-Huberman, G. (2008) La emoción no dice "yo". En A. Jaar (Ed.) *La política de las imágenes* (pp.39-68). Chile, Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Deleuze, G. (1996). *Conversaciones, 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos.
- Delgado, M. (1999). *El animal público : hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama.
- (2015). *El espacio público como ideología*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- Emanuel W.D. (1948) *La Leica*. Barcelona: Ediciones Omega
- Esteve de Quesada, A.(2002) *Creación y proyecto : el método en diseño y otras artes*. València: Institució Alfons el Magnànim.

- Fontcuberta, J. (2018). *La furia de las imágenes : notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.
- (2017). *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama.
  - (2019) Emancipació en M.Garcés (Ed.) *Humanitats en acció* (pp.17-26). Barcelona: Raig Verd.
- González, J. (2014) Habermas y Mouffe: la democracia entre consenso y conflicto. En J. Franzé (coord.) *Democracia: ¿consenso o conflicto? Agonismo y teoría deliberativa en la política contemporánea* (pp. 63-90) Madrid: Catarada
- Halbwachs, Maurice. 2004. *Los marcos sociales de la memoria*. Madrid: Anthropos.
- Hernández-Navarro, M.A. (2007) *El archivo escotómico de la Modernidad*. Alcobendas : Ayuntamiento de Alcobendas.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- (1978) *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península
- Lerner, J. & Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya. (2005). *Acupuntura Urbana*. Barcelona: IAAC.
- López, R. y San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México e la Escola Superior de Música de Catalunya
- Mateos, A. (2007) *Historia y memoria democrática*. Madrid: Envida.
- Mendelson, J. y Ripollés, C. (2007) Les fotografies com a història: la premsa gràfica durant la Guerra Civil espanyola. En R.Rius (Ed.) *Lleida en guerra: La col·lecció Ramon Rius* (pp.82-91). Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs
- Mezzara, S. y Neilson, B. (2017) *La frontera como método*. Madrid: Traficantes de sueños.

- Rancière, J. (2008) El teatro de las imágenes. En A. Jaar (Ed.) *La política de las imágenes* (pp.69- 90). Chile, Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Restany, P. (1997) *Hundertwasser, el poder del arte. El pintor-rey con sus cinco pieles*. Madrid: Taschen
- Ribas, X. (2009) Rastros (traces). En X.Ribas *Rastros/Traces/Rastres*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca
- Valera, S (2008) Conflicto y miedo ante un nuevo espacio público urbano. En Fernández-Ramirez, B. y Vidal, T. (eds.) *Psicología de la Ciudad. Debate sobre el espacio urbano* (pp. 149-162) Barcelona: Editorial UOC.

## TESIS, ARTÍCULOS Y TRABAJOS ACADÉMICOS

- Alfaro, R. y Cruz, O. (2010) Acumulación y empleo. Teoría del conflicto social y posmodernidad. *Revista de Ciencias Sociales*, (2), 128-129 recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/237024967\\_TEORIA\\_DEL\\_CONFLICTO\\_SOCIAL\\_Y\\_POSMODERNIDAD/fulltext/02c559d80cf2c8928ccb9d7c/TEORIA-DEL-CONFLICTO-SOCIAL-Y-POSMODERNIDAD.pdf](https://www.researchgate.net/publication/237024967_TEORIA_DEL_CONFLICTO_SOCIAL_Y_POSMODERNIDAD/fulltext/02c559d80cf2c8928ccb9d7c/TEORIA-DEL-CONFLICTO-SOCIAL-Y-POSMODERNIDAD.pdf)
- Alvarenga, A. (2013). *La piel de la arquitectura moderna brasileña: las soluciones de la envolvente a la luz de los conceptos de la Arquitectura bioclimática*. (tesis doctoral) Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona.
- Delgado, M. (2013) Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *QuAderns-e*, 2 (18), 68-80. Recuperado de <http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2019/01/Delgado-Manuel-artivismo-pospolitica.pdf>
- Gavira, N.A. (2015) *Graffis en la piel de la ciudad. Grffiti y pintadas comerciales como expresiones sociales reflejadas en las alles de Medellín-Colombia* (tesis doctoral). Universidad politécnica de Madrid, Madrid.
- Grup Aürt. (2015). *De la prolongació a la gentrificació*. Recuperado de <https://ateneullibertaricabanyal.files.wordpress.com/2015/10/de-la-prolongacic3b3-a-la-gentrificacic3b3-cabanyal-2015.pdf>

Kuri, E. (2017) La construcción social de la memoria en el espacio: una aproximación sociológica. *Península*, 12 (1), 9-30. Recuperado de <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1870576617300016>

Lorenzo, P. (2001) Principales teorías sobre el conflicto social. *Norba: Revista de Historia*, (15), 237,254. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=241031>

Prósperi, G.O. (2016) El texto como palimpsesto. Reflexiones en torno a la lectura literaria. *Revista chilena de Literatura*, (93) 215-234. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/rchilite/n93/art11.pdf>

## PRENSA

Andrés, R. (8 de julio de 2014). El plan del Cabanyal, la obsesión paralizada de Rita Barberà. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20140708/54410872818/plan-del-cabanyal-obsesion-paralizada-rita-barbera.html>

- (27 de octubre de 2015). El Cabanyal empieza a borrar el 'estigma' de Rita Barberá. *La Vanguardia*. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20151027/54437460452/cabanyal-borrar-estigma-rita-barbera.html>

Cassasas, J. (2019) Un Judici per a la història. *Revista Sàpiens. Número especial: Un judici per a la Història*, pp. 26-29.

Coll, M. (2019) L'1-0 en dades. *Revista Sàpiens. Número especial: Un judici per a la Història*, pp. 44-45.

Codinas, M. (16 de Octubre de 2019) Sis mil persones en una seguda que acaba amb càrregues i disturbis a Lleida. *Diari Segre*, pp. 7-8.

Delgado, M. (2013) El espacio público como representación El espacio público como representación. Espacio urbano y espacio social en Henri Lefebvre. Recuperado de: <https://leerlaciudadblog.files.wordpress.com/2016/05/delgado-el-espacio-p%C3%BAblico-como-representaci%C3%B3n.pdf>

Duran, P y Fayos, E. (4 de febrero de 2019) Les dues cares de la reforma urbanística

del Cabanyal: entre la regeneració i la turistificació. *Directa*. Recuperado de: <https://directa.cat/les-dues-cares-del-pla-especial-del-cabanyal-entre-la-regeneracio-i-la-turistificacio/>

Gozalbo, M. (7 de Julio de 2016) La gestión de los inmuebles públicos es clave en la recuperación del Cabanyal, según los expertos. *Valenciaplaza*. Recuperado de: <https://valenciaplaza.com/la-estrategia-para-recibir-fondos-europeos-para-la-rehabilitacion-del-cabanyal-sigue-sin-aprobarse>

Marqués, M. (15 de Octubre de 2019) Ni la pluja pot contra la ràbia. *Diari Segre*, pp 10-11.

- (17 de Octubre de 2019) De protesta a guerrilla urbana. *Diari Segre*, pp. 6-7.

Martín, M. (28 de Octubre de 2019) Jóvenes tras la hoguera. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/politica/2019/10/25/actualidad/1572000781\\_836538.html](https://elpais.com/politica/2019/10/25/actualidad/1572000781_836538.html)

Navarro, C. (18 de mayo de 2019). Què se n'ha fet del Cabanyal: de la resistència contra la destrucció amb el PP a projecte sostenible i participatiu. *Eldiario.es*. Recuperado de: [https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/cabanyal-resistencia-destruccion-participatiu\\_1\\_1543650.html](https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/cabanyal-resistencia-destruccion-participatiu_1_1543650.html)

Rubio, M. (17 de Octubre de 2019) Manuel Delgado: "Los disturbios son una expresión de rabia colectiva, consecuencia de una situación frustrante" . *Público*. Recuperado de: <https://www.publico.es/politica/catalunya-manuel-delgado-disturbios-son-expressio-rabia-colectiva-consecuencia-situacion-frustrante.html>

Precedo, J. y Iborra, Y.S. (10 de octubre de 2017) Los ocho segundos en los que Catalunya fue independiente. *Eldiario.es*. Recuperado de: [https://www.eldiario.es/catalunya/politica/catalunya-contuvo-respiracion\\_1\\_3140421.html](https://www.eldiario.es/catalunya/politica/catalunya-contuvo-respiracion_1_3140421.html)

Savio, Giuseppe. (Marzo de 2018). El Cabanyal: pols entre veïnat i turisme. *Directa*, p.8.

Torrús, A (4 de Febrero de 2019) El vandalismo de extrema derecha se ceba con los monumentos que recuperan la memoria histórica. *Público.es*. Recuperado de: [www.publico.es/politica/vandalismo-extrema-derecha-ceba-monumentos-recuperan-memoria-historica.html](http://www.publico.es/politica/vandalismo-extrema-derecha-ceba-monumentos-recuperan-memoria-historica.html)

## LEYES

España. Parlamento. (2007) *LEY 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura.* (Ley 52/2007) Madrid: BOE.



## 11. ÍNDICE DE IMÁGENES

- Figura 1. Primer nivel de investigación: la práctica artística.
- Figura 2. Segundo nivel de investigación.
- Figura 3. De la serie Acupuntura Urbana #1. Intervención en la calle Poeta Carles Salvador, 2015.
- Figura 4. De la serie Acupuntura Urbana #1. Intervención en la calle Emili Baró, 2015.
- Figura 5. Looking for dissent, 2017. Retratos de los jeques de Dubai bajo un puente.
- Figura 6. Looking for dissent, 2017. Pintada ante una refinería.
- Figura 7. Patrioflexia, 2018. Frame del vídeo. Consultable en: <https://carlesllorch.net/patrioflexia>
- Figura 8. Patrioflexia, 2018. Instalación (proyector, trípode, bandera del Estado Español plegada). Medidas variables.
- Figura 9 y 10. Circunval·lar el paisatge, 2019.
- Figura 11. Un de las rejas del actual Banco de España de Lleida con visibles impactos de metralla.
- Figuras 12 y 13. De la serie Acupuntura Urbana #3. Intervención de restauración anónima en la calle Emili Baró, 2019.
- Figura 14. Real Pictures, 1995. Alfredo Jaar. © del autor. Extraído de: <https://alfredojaar.net/projects/1994/the-rwanda-project/>
- Figura 15. Untitled (Newsweek), 1994. Alfredo Jaar. © del autor. Extraído de: <https://alfredojaar.net/projects/1994/the-rwanda-project/>
- Figura 16. The eyes of Gutete Emerita, 1994. Alfredo Jaar. © del autor. Extraído de: <https://alfredojaar.net/projects/1994/the-rwanda-project/>
- Figura 17. The Bowlerly in two inadequate descriptive systems, 1974. Matha Rosler. © de la autora. Extraído de: <http://www.martharosler.net/the-bowery-in-two-inadequate-descriptive-systems>
- Figura 18. View west along Fern St. from #937, Camden, 1988. Camilo Vergara. © del autor. Extraído de: <https://www.loc.gov/item/2014648569/>
- Figura 19. View west along Fern St. from #937, Camden, 2016. Camilo Vergara. © del autor. Extraído de: <https://www.loc.gov/item/2018646478/>
- Figura 20. Roundabout, Andersontown, Belfast , 1985. Paul Graham. © del autor. Extraído de: <https://www.paulgrahamarchive.com/troubledland.html>
- Figura 21. Mendaza, invierno de 1984, 1995. Bleda y Rosa. © de las autoras. Extraído de: <https://www.bledayrosa.com/project/-espana/>
- Figura 22. Los Merinales, Dos Hermanas-Sevilla (1943-1962). Ana Teresa Ortega. © de la autora. Extraído de: <https://www.uv.es/uvweb/culture/en/activity-list/cartografies-silenciades-div-espais-de-repressio-franquista-fotografies-d-ana-teresa-ortega-/div-1285871673078/Activitat.html?id=1285948677110>

Figura 23. Flowers ,1998-2000. Xavier Ribas. © del autor. Extraído de: <http://www.xavierribas.com/>

Figura 24. Monument enderrocat, 2014. Domènec. © del autor. Extraído de: <http://www.domenec.net/monumento-derribado/>

Figura 25. Souvenir de Barcelona, 2017. Domènec. © del autor. Extraído de: <http://www.domenec.net/souvenir-barcelona/>

Figura 26. Sin Estado: La cañada es real, 2017. Colectivo Democracia. © del autor. Extraído de: <http://www.democracia.com.es/proyectos/sin-estadowithout-state/>

Figura 27. Maria Ruí Esqué lloca la muerte de su marido en el cementerio de Lleida el 3 de Noviembre de 1937. Agustí Centelles. Ministerio de Educación, Ciencia y Deporte. Centro Documental de la Memoria Histórica. Archivo Centelles. Extraído de: Bosch, O. (2018) Agustí Centelles i el bombardeig de Lleida : crònica d'un reportatge. Lleida: Museu d'Art Jaume Morera

Figura 28. Casa derruida en el lugar que ocupa actualmente la calle Vila de Foix, 3 de Noviembre de 1937. Agustí Centelles. Ministerio de Educación, Ciencia y Deporte. Centro Documental de la Memoria Histórica. Archivo Centelles. Extraído de: Bosch, O. (2018) Agustí Centelles i el bombardeig de Lleida : crònica d'un reportatge. Lleida: Museu d'Art Jaume Morera

Figura 29. Situación de los antiguos recintos y sus entradas sobre el actual cementerio de Lleida. Montaje digital.

Figura 30. Recorrido realizado el 3 de Noviembre de 2019 y localizaciones de los puntos en que se hicieron las fotografías que forman parte de la serie Lleida 03/11

Figuras 31 a 36. Comparativa de las tomas que Centelles hizo en 1937 y las que se hicieron en 2019. Agustí Centelles y el autor. De las imágenes de Centelles: Ministerio de Educación, Ciencia y Deporte. Centro Documental de la Memoria Histórica. Archivo Centelles. Extraídas de: Bosch, O. (2018) Agustí Centelles i el bombardeig de Lleida : crònica d'un reportatge. Lleida: Museu d'Art Jaume Morera

Figuras 37 a 44. Comparativa de las tomas que Centelles hizo en 1937 y las que se hicieron en 2019. Agustí Centelles y el autor. De las imágenes de Centelles: Ministerio de Educación, Ciencia y Deporte. Centro Documental de la Memoria Histórica. Archivo Centelles. Extraídas de: Bosch, O. (2018) Agustí Centelles i el bombardeig de Lleida : crònica d'un reportatge. Lleida: Museu d'Art Jaume Morera

Figuras 45 a 50. Comparativa de las tomas que Centelles hizo en 1937 y las que se hicieron en 2019. Agustí Centelles y el autor. De las imágenes de Centelles: Ministerio de Educación, Ciencia y Deporte. Centro Documental de la Memoria Histórica. Archivo Centelles. Extraídas de: Bosch, O. (2018) Agustí Centelles i el bombardeig de Lleida : crònica d'un reportatge. Lleida: Museu d'Art Jaume Morera

Figuras 51 y 52. Boceto de forma de presentación de dos fotografías de la serie. Montaje digital. Las leyendas rezan “Archivo Centelles, 2812. MECD, CDMH” y “Archivo Centelles, 2784. MECD, CDMH” respectivamente

- Figura 53. Boceto de puesta en muro de la serie completa. Montaje digital.
- Figuras 54 y 55. Algunos de los rastros de los disturbios documentados en Lleida en Noviembre de 2019
- Figuras 56 y 57. Recorridos reconstruidos de los grupos de alborotadores las noches del 15 y el 16 de Octubre de 2019. En azul, las posiciones policiales.
- Figura 58. Anuncio municipal en el Diario Segre avisando de las obras de mejora en el asfalto, 24 de Noviembre de 2019. Extraído de: [https://www.kioskoymas.com/publicacion/portada/diari\\_segre\\_catala/2416](https://www.kioskoymas.com/publicacion/portada/diari_segre_catala/2416)
- Figuras 59 y 60. Material del dossier de campo
- Figura 61. Frame de Serà un dia que durarà anys, 2020. Vídeo (4:50) Medidas variables
- Figuras 62 a 69. Díptics sobre dues absències, 2020. Fotografía digital (90x60 cm). Serie de ocho fotografías
- Figuras 70, 71 y 72. Post ignis, 2020. Fotografía digital. Medidas variables . Serie de tres.
- Figuras 73 a 76. Bocetos de puesta en sala para Post Ignis. Montaje y render digital.
- Figuras 77 a 80. Puesta en sala de Post Ignis, 2020. Projectroom de la facultad de Bellas Artes San Carles de la UPV, València.
- Figura 81. Cronograma del proyecto Post Ignis.
- Figuras 82 y 83. Boceto pieza y propuesta para sala de Hic Ignis Fuit, 2020. Render digital.
- Figura 84. Boceto de intervención de Hic Ignis Fuit, 2020. Montaje digital.
- Figura 85. Post Ignis (segunda versión), 2020. Impresión por sublimación sobre tela (150x100cm). Serie de tres banderas.
- Figuras 85, 86 y 87. Boceto para fotografía con las banderas en espacios en los que hubo hogueras, 2020. Montaje digital.
- Figuras 88 a 93. Bocetos para puesta en sala de todo el proyecto, 2020. Render digital.
- Figura 94. Plano que muestra el entramado actual y el del PEPRI superpuestos. Extraído de: <https://www.valencia.es/ayuntamiento/urbanismo.nsf>
- Figuras 95 a 97. Capturas del proyecto Cabanyal Views.
- Figuras 98 y 99. Boceto para puesta en sala del proyecto Cabanyal Views, 2020. Render digital.
- Figuras 100 a 103. Boceto para primera maqueta de fotolibro en formato acordeón, 2020. Render digital.
- Figura 104. Portada de uno de los catálogos de bienes inmuebles protegidos del Cabanyal. Extraído de: <https://www.valencia.es/ayuntamiento/urbanismo.nsf>
- Figuras 105 a 110. Fotos de la segunda maqueta. Cabanyal Views, 2020. Fotolibro (21x29,7cm). Impresión digital sobre papel blanco (100gr) y reciclado (90 gr).
- 48 páginas .

