

TFG

ESPACIOS URBANOS FANTASMA
EL TERRAIN VAGUE A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA

Presentado por Florencia Martínez Olocco
Tutor: Paula Santiago Martín de Madrid

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2017-2018



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN

El presente proyecto parte del interés suscitado por los entornos urbanos y, especialmente, por aquellas zonas abandonadas, olvidadas o escondidas que también forman parte de la ciudad contemporánea.

En este sentido, y siguiendo las aportaciones teóricas de autores como Solà-Morales, Gilles Clément y Juhani Pallasmaa, el trabajo plantea la importancia que poseen aquellos espacios que se encuentran fuera de los circuitos productivos de la urbe.

Por otro lado, se lleva a cabo una aproximación a lo que supone la imagen de la ciudad a través de la fotografía y, en concreto, a través del fotolibro.

La segunda parte de nuestro trabajo incluye una propuesta artística que, mediante fotografía analógica en blanco y negro, muestra una visión más profunda del espacio urbano, sacando a la luz lugares que, por haber quedado en desuso o no tener una utilidad evidente, se han convertido en espacios fantasma.

Texturas, graffiti, polvo y ausencia son los protagonistas en estas imágenes, todas recogidas en un fotolibro cuyo objetivo es el de ofrecer al espectador una percepción oculta de la urbe.

PALABRAS CLAVE

Urbano, ciudad, fotografía, fotolibro, graffiti, tercer paisaje, terrain vague.

ABSTRACT

The present project departs from the interest provoked by urban environments and, specially, by those left, forgotten or hidden zones that also form a part of the contemporary city.

In this respect, and following the authors' theoretical contributions as Solà-Morales, Gilles Clément and Juhani Pallasmaa, the work raises the importance of those spaces that are out of the productive circuits of the city.

On the other hand, there is an approximation to what the image of the city through photography supposes and, particularly, through the photobook.

The second part of our work includes an artistic offer that, by means of black and white analogical photography, shows a deeper vision of the urban space, bringing to light places that, for having stayed in disuse or not having an evident use, have turned into ghost spaces.

Textures, graffiti, powder and absence are the protagonists in these images, all compiled in a photobook which aim is offering to the spectator a secret perception of the city.

KEY WORDS

Urban, city, photography, photobook, graffiti, third landscape, terrain vague.

AGRADECIMIENTOS

A S.M., mi padre, por su influencia determinante en mi vocación y su apoyo total a este proyecto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
Objetivos y metodología	6
1. LA URBE CONTEMPORÁNEA Y EL ESPACIO IMPRODUCTIVO	7
1.1. Aproximación al concepto <i>terrain vague</i> de Solà-Morales	7
1.1.1. <i>Terrain vague</i> y fotografía	7
1.2. Los márgenes y el <i>tercer paisaje</i> de Gilles Clément	8
1.3. Heterotopías en Michel Foucault	11
1.4. El espacio público y el “derecho a la ilegalidad”	12
2. MIRAR, VER Y EXPLORAR LA CIUDAD	13
2.1. La urbe como espacio de reflexión e intervención en las artes plásticas: el graffiti	13
2.1.1. Orígenes	13
2.1.1.1. El graffiti en Europa	15
2.1.1.2. Influencia de los medios en el desarrollo del graffiti	16
2.1.2. Configuración de las zonas de graffiti	17
2.2. Lo háptico: Juhani Pallasmaa	18
2.3. Espacio baldío y registro fotográfico	19
2.3.1. Manolo Laguillo	19
2.3.2. Ángel Marcos	20
2.3.3. Will Steacy	21
3. IMAGEN FOTOGRÁFICA Y FOTOLIBRO	22
4. PROYECTO ARTÍSTICO	24
4.1. Referentes formales	24
4.1.1. <i>Subway Art</i> , de Martha Cooper y Henry Chalfant	24
4.1.2. <i>Down these mean streets</i> , de Will Steacy	24
4.2. Archivo fotográfico	25
4.2.1. Espacios a fotografiar	25
4.3. Diseño y maquetación del fotolibro	28
CONCLUSIONES	31
BIBLIOGRAFÍA	32
ANEXO 1: PLIEGOS Y FOTOGRAFÍAS DE FANTASMAS	35

INTRODUCCIÓN

Debido al consumismo habitual de las grandes ciudades, los espacios productivos económicamente son los que ocupan la mayor parte del terreno. Sean públicos o privados, la ciudad mantiene aquellos edificios de los cuales saca un beneficio que se traduce en dinero.

En el momento en que una edificación deja de reunir beneficios, pasa a ser abandonada o a reducir drásticamente su actividad. Gran parte se encuentra en las periferias de las metrópolis, quedando en el olvido.

Esta situación, junto con la falta de espacios abiertos para el esparcimiento libre de las personas, propicia a que las construcciones alberguen múltiples actividades completamente distintas a las originarias. Desde movimientos okupas hasta intervenciones artísticas, estos elementos arquitectónicos desarrollan una nueva vida en la cual pareciera que vale todo; no hay una norma concreta sobre qué sucede con estos espacios.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El principal objetivo de este TFG es estudiar y mostrar aquellos espacios que quedan olvidados en la ciudad y se omiten a la vista por estar apartados de las dinámicas de la urbe contemporánea. En estos, surgen nuevas actividades fuera de las preestablecidas; en concreto –y en lo que me centro a mostrar en las imágenes– sirven de lienzo para la actividad de graffiteros. El *terrain vague* de Solá-Morales, el *tercer paisaje* de Gilles Clément y las heterotopías de Michel Foucault serán mostrados a través de la fotografía.

“La fotografía es una herramienta para tratar con cosas que todos conocen pero a las que nadie presta atención. Mis fotografías pretenden representar algo que ustedes no ven.” – Emmet Gowin

El proyecto se hará físico en un fotolibro para que el mensaje llegue a más gente. En este emplearé la fotografía –que me dará un testigo fiel de lo que allí se encuentra–, diseño y tipografía. Todo en su conjunción coherente portará el mensaje que podrá darse de mano en mano entre espectadores y favorecer la difusión.

Para resolver el proyecto incluiré los elementos que, en palabras del fotógrafo John Gossage¹, un fotolibro debe tener: buenas fotografías, un tema definido, tipografía y diseño acorde al contenido y ser un mundo en sí mismo.

¹ En palabras de Gerry Badger en *Martin Parr y Gerry Badger conversan sobre el fenómeno del fotolibro*. En: YouTube [vídeo]. YouTube, 2017-04-04.

1. LA URBE CONTEMPORÁNEA Y EL ESPACIO IMPRODUCTIVO

Sobre el espacio improductivo, han sido varios los teóricos que han escrito artículos, libros y otros textos. En este caso, me centro en las aportaciones teóricas de Ignasi de Solà-Morales, Gilles Clément, Michel Foucault, Jordi Borja y Zaida Muxí, los cuales permitirán acercarnos al marco teórico de mi TFG.

1.1. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO *TERRAIN VAGUE* DE SOLÀ-MORALES

El arquitecto y urbanista español Ignasi de Solà-Morales, hijo y hermano de los arquitectos Manuel de Solà-Morales ambos de mismo nombre, fue quien estableció el término *terrain vague* en 1995 para definir los espacios semi-ausentes de la ciudad contemporánea.

Emplea la palabra “terrain” en francés ya que tiene un carácter urbano, como extensión de suelo de límites concretos y edificables en la ciudad; el término “land” en inglés tiene un sentido más relacionado a lo geológico o agrícola. Además, “terrain” también puede relacionarse a la idea más física, como espacio mayor y no tan preciso o expectante con potencial de ser aprovechado.

“Vague” tiene orígenes germánicos y latinos. El primero va relacionado con el movimiento, la fluctuación, la inestabilidad y la oscilación, mientras que los latinos se refieren a vacío, desocupado, libre, disponible. Hay un segundo significado latino, procedente de “vagus, vague”, en el sentido de indeterminado, borroso, impreciso, incierto, que ofrece movilidad y libertad.

Habiendo definido los términos, ya se puede establecer una relación sobre a qué espacios se está haciendo referencia. Estos lugares tienen apariencia de abandonados, como si en ellos reinara el pasado y lo obsoleto. Al haber quedado fuera del lado productivo de la ciudad, terminan marginados, externos a la urbe; están en la ciudad, pero no son ciudad. Ya sean privados o públicos, estos lugares contaminados, áreas industriales, zonas residenciales, estaciones y puertos, han quedado como restos de que una actividad se realizó allí, estableciéndose fuera de la dinámica urbana cuando esta actividad cesa o se anula por completo.

1.1.1. “Terrain vague” y fotografía

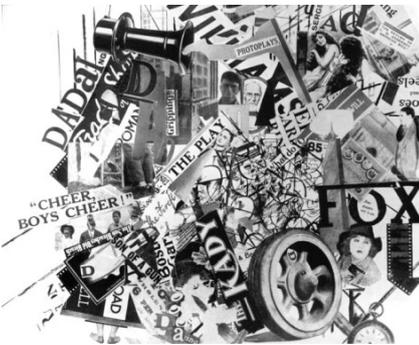
Estos espacios abandonados y vacíos han atraído a fotógrafos urbanos durante años. Son puntos de atención en los que nos sentimos ajenos, lugares



Ángel Marcos, *Alrededor del sueño 13*, de la serie *Alrededor del sueño*; Nueva York, 2001.



Paul Citroën, *Metrópolis*, 1923.



George Grosz y John Heartfield, *Vida y Actividad en la Ciudad Universal a las 12.05 del mediodía*, 1919.

de nuestra ciudad en los que nos vemos como extraños. Estando la ciudad activa constantemente controlada, rodeada de poder, nos vemos sumergidos en un orden, sedentarismo y comodidad que, cuando encontramos un opuesto, nos incita al nomadismo, a la desprotección, buscando el riesgo y la emoción que se pierden en la rutina urbana.

Fue en los años setenta cuando se desató esta mirada dispar de los fotógrafos sobre las grandes ciudades. Sin embargo, la fotografía ha sido desde mucho antes imprescindible para la representación y comprensión de la urbe.

La fotografía nace en el siglo XIX, coincidiendo con el momento de expansión de las grandes ciudades. Estas han quedado en nuestra memoria a través de las fotografías, que han funcionado como medio por el cual analizar y entender la metrópoli.

La imagen fotográfica ha servido para construir el imaginario de la ciudad, incidiendo de manera decisiva en nuestra apreciación de la arquitectura. Esto nos evidencia la capacidad que tiene de controlar y manipular lo que vemos; encuadre, detalle y composición son determinantes. Empleando distintos planos y lentes en la cámara se puede manipular la percepción que se tendrá de la arquitectura, por lo que es importante conocer el fin para poder ajustar el medio.

En los años de modernización y construcción de las grandes metrópolis, la fotografía jugó un papel imprescindible para su propaganda. Por esto, decidir cómo sería tomada la fotografía era fundamental para transmitir el mensaje correcto. También se realizaban fotomontajes, como lo hicieron Man Ray, Paul Citroën, John Heartfield y Georg Grosz, aproximando y yuxtaponiendo grandes construcciones arquitectónicas.

En los años posteriores, después de la II Guerra Mundial, la imagen de la ciudad pasa de edificios condensados en montajes y sin presencia humana a puros relatos urbanos a través de imágenes de ciudadanos anónimos. La ciudad entonces se cuenta según las actividades, apariencia y gestos de la gente que en ella habita. Desde la fundación de la agencia Magnum por Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger y David Seymour en 1947, se produce una lectura de la ciudad más existencialista. Un icono de este tipo de fotografía es Robert Frank, quien en 1962 publica su fotolibro *The Americans*, describiendo los Estados Unidos a través de retratos en la ciudad.

Este desate de rostros fue lo que terminó por dar lugar a que muchos fotógrafos quisieran evadirse buscando su opuesto, encontrando entonces los espacios marginados, el *terrain vague*.

1.2. LOS MÁRGENES Y EL TERCER PAISAJE DE GILLES CLÉMENT

Si observamos detenidamente el paisaje, podemos encontrar espacios de



Manolo Laguillo, de la serie 1977-1986, 1977-1986.

carácter indeciso, que no tienen una función aparente, a los que no sabemos muy bien qué nombre darles.

Están situados a los márgenes –como bordes de ríos y bosques en el paisaje natural, u orillas de carreteras y espacios entre edificaciones en el paisaje artificial–. No son de grandes dimensiones y no tienen una similitud o patrón concreto en su forma. Sin embargo, su punto en común es que todos estos lugares funcionan como territorio de refugio para la diversidad, especies vivas como animales, plantas y seres elementales.

Estos espacios los reúne Gilles Clément bajo el término *tercer paisaje*.

“Tercer paisaje remite a Tercer estado (no a Tercer mundo). Es un espacio que no expresa ni el poder ni la sumisión al poder. Se refiere al panfleto de Sieyès de 1789: <<¿Qué es el tercer estado? Todo. ¿Qué ha hecho hasta ahora? Nada. ¿Qué aspira a ser? Algo.>>”²

El *tercer paisaje*, a su vez, puede clasificarse en dos bloques de refugios para la diversidad:

- Reservas. Son lugares que no han sido explotados. Se han mantenido así en la mayoría de casos por tener un acceso complicado, lo que hace que su explotación tenga un coste elevado.
- Residuos. Espacios resultado del abandono de un terreno que previamente ha sido explotado, ya sea industrial, agrícola, turístico o urbanamente.

En este caso, me centraré en el *tercer paisaje/residuos*, concretamente del espacio urbano, puesto que se relaciona más con el fundamento de mi trabajo.

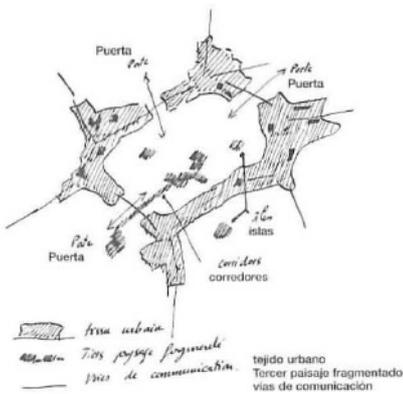
El residuo es resultado de una forma de gestión. Surge como respuesta de una economía de mercado de modelo liberal, el cual tiene como motivación principal el provecho inmediato. Este tipo de economía genera un número mayor de objetos de consumo y, por lo tanto, de consumidores. Las prácticas de estos consumidores son las que determinarán el surgimiento de nuevos espacios de *tercer paisaje* en el caso de que cese de manera repentina, tal vez para comenzar otra nueva.

En los espacios urbanos, el *tercer paisaje* se ve en terrenos que esperan ser asignados o en edificaciones que tienen proyectos planteados pero no se cuenta todavía con el presupuesto o los permisos para llevarlos a cabo. La demora en las decisiones y la desprotección de las edificaciones es lo que permite el surgimiento de nueva vida, ya sea vegetal o animal; son especies que no encuentran su sitio en otro lugar. Estos espacios son caóticos, heterogéneos, no tienen un orden permanente y las especies aparecen y desa-

² Extracto de CLÉMENT, G. *Manifiesto del Tercer paisaje*, París: Éditions Sujet/Objet, 2004.

parecen rápidamente en ciclos muy cortos. Funcionan como refugio y como generador de invenciones espontáneas, aunque el número y las conductas varían según el medio en el que se encuentre el residuo.

Citando literalmente a G. Clément, “los instrumentos de apreciación del tercer paisaje abarcan desde el satélite al microscopio”³. Cada espacio es particular, tiene unas características y unos elementos que lo componen, desde lo más general hasta lo más particular. Esta variedad funciona como factor selectivo en la diversidad que allí se encuentre, subsistiendo solamente las especies compatibles que se adapten. De todas formas, van evolucionando a la vez que evolucionan los espacios; la inestabilidad hace impredecible la futura vida o invención de estos lugares.



Gilles Clément, apunte extraído de *Manifiesto del Tercer paisaje*, París: Éditions Sujet/Objet, 2004.

Cuanto más crecen las ciudades, más residuos generan. En el centro o zona interior de la ciudad, los residuos son más pequeños y aparecen en menor cantidad, mientras que si nos alejamos de este hacia la periferia, encontramos más y de mayor tamaño. Las ordenaciones que resultan del desarrollo hacen que se forme un mallado del territorio construyendo una especie de membrana urbana en el círculo externo de la ciudad, poniendo su límite entre los territorios explotados y los residuos urbanos (podemos ver un apunte del autor sobre esto al margen de la página). Cuanto más cerrada es esta malla, menos intercambios naturales se producen y las posibilidades de invención se reducen al establecerse unas especies comunes. Al no haber intercambio, se genera una frontera y la variedad se limita. Esto sucede en pocas ocasiones debido al constante crecimiento de la urbe, por lo que el mallado permanece poroso fomentando la proliferación de vida en los residuos.

Los espacios del *tercer paisaje* pueden ser tanto privados como públicos. Aunque el abandono de construcciones por parte de la institución no es un abandono absoluto, alimenta el mantenimiento y el despliegue de la diversidad. Este abandono puede haberse producido por una explotación no rentable, por ser el espacio incómodo o impracticable, quedar en una zona de margen, insegura o desprovista de expectativas. Sin embargo, es distinto cuando estos espacios se convierten en patrimonio. De esta manera, la diversidad está condenada a desaparecer. Patrimonio es incompatible con la evolución de las formas y las especies, puesto que se busca un mantenimiento.

A pesar de que se intente suprimir estos espacios, son necesarios para el desarrollo inconsciente; la improvisación y la libertad son una necesidad vital y esta indecisión del espacio no ordenado hace que sea posible en la ciudad contemporánea. Son espacios abiertos a todo bajo ninguna norma a diferencia de los espacios productivos, por lo que mantienen o incrementan

3 Extracto de CLÉMENT, G. *Manifiesto del Tercer paisaje*, París: Éditions Sujet/Objet, 2004.

la diversidad. Además, de esta manera el margen de la ciudad sigue teniendo una utilidad aunque distinta a la preestablecida, desplegando el azar en una ciudad constantemente controlada.

1.3. HETEROTOPÍAS EN MICHEL FOUCAULT

Utopías y Heterotopías es una conferencia radiofónica de Michel Foucault del 7 de diciembre de 1966, en la que diserta sobre los contra-espacios, lugares reales fuera de todo lugar.

Si bien las utopías son lugares que no pueden ubicarse en un mapa porque han sido concebidos en los sueños del hombre, existen algunas que sí tienen un lugar y un tiempo precisos. Son lugares opuestos a todos los demás, contraespacios: heterotopías.

Entre estas, me centraré en lo que Foucault nombra heterotopías de desviación. Estas se sitúan en los lugares que la sociedad deja a sus márgenes, en los espacios que la rodean.

Las heterotopías aparecen y desaparecen constantemente según la actividad de la ciudad. Tienen conexión con la urbe, aunque parecen estar aisladas.

“La heterotopía es un lugar abierto, pero con la propiedad de mantenerlo a uno afuera.”⁴



Manolo Laguillo, de la serie 1977-1986, 1977-1986.

Estos espacios parecen estar reservados para aquellos cuyo comportamiento es una desviación en cuanto a la mayoría de habitantes o está fuera de la ley. Tienen un uso en los que uno está de paso o que no es habitual pero, cuando lo hacemos, parecemos estar en una suerte de sueño o lugar totalmente extraño. En ellas la sensación es de que el tiempo se detiene o que pasa a un ritmo distinto, generándose una especie de heterocronía. Sucede, por ejemplo, en cementerios, psiquiátricos o cárceles.

La misma situación se produce en los espacios que fotografíe en mi proyecto, los cuales Solà-Morales denomina *terrain vague* y Gilles Clément *tercer paisaje*. Estos son lugares abiertos a todo, no tienen una funcionalidad concreta ni una norma que los rijan. Son una utopía hecha física, donde la imaginación y el juego se hacen realidad, el tiempo parece correr a otro compás y se concentran aquellas actividades que en el resto de la ciudad no tendrían cabida.

⁴ Extracto de FOUCAULT, M. *Des espaces autres*. Conferencia en el Cercle des études architecturales (14 de marzo de 1967).

1.4. EL ESPACIO PÚBLICO Y EL “DERECHO A LA ILEGALIDAD”

En la ciudad cada vez podemos encontrar menos espacios públicos y, los que permanecen, no dejan libertad al recreo, sujetos a normas que encierran de nuevo al ciudadano. El uso privado ha ido ganando territorio, llegando al punto de escasear los lugares de descanso, de reunión y esparcimiento libres; estamos casi obligados a pagar para poder realizar alguna de estas actividades. Es por eso que, en cuanto aparecen espacios en desuso, empiezan a surgir actividades espontáneas dentro de ellos.



Will Steacy, *Homeless Under The Packer, Chicago, 2008* de la serie *Down these mean streets*, 2008-2010.

Esta acción supone una especie de “conquista” ejerciendo un “derecho a la ilegalidad”; dichos términos son acuñados por Jordi Borja y Zaida Muxí en el libro *El espacio público: Ciudad y ciudadanía*, quienes reivindican estas actividades.

Los espacios tanto públicos como privados que han quedado infrautilizados o abandonados, son susceptibles de tener un uso público que se consigue mediante la conquista de las infraestructuras; es el caso del graffiti, el cual destaco en mi TFG. La conquista implica iniciativa, riesgo y cierto conflicto, pero también legitimidad, alianza y negociación. Estas iniciativas nacen generalmente por la fuerza y actividades ejercidas por colectivos sociales y movimientos cívicos; pueden nacer también de instituciones políticas locales, aunque es menos frecuente.

En todos los casos, es un elemento común la necesidad de ampliar los márgenes de la ley. Parece paradójico el reclamar un derecho a la ilegalidad, pero es necesario para iniciar cambios que favorezcan la prevalencia de las personas ante el beneficio económico. Se trata de “convertir el derecho a la ilegalidad en legalidad de derechos necesarios y legítimos”.⁵

5 Extracto de BORJA, J.; MUXÍ, Z. *El espacio público: Ciudad y ciudadanía*. Electa, 2003.

2. MIRAR, VER Y EXPLORAR LA CIUDAD

Para entender la experiencia con la ciudad y su exploración, hablaré sobre el graffiti, que ha ayudado a sacar de nuevo a la luz los espacios en desuso. También me apoyo en la teoría de Juhani Pallasmaa sobre la hapticidad, puesto que es una cuestión que quiero destacar en las imágenes del proyecto práctico. Por último, menciono a tres fotógrafos que ya han trabajado sobre los espacios inutilizados y abandonados.

2.1. LA RUINA URBANA COMO ESPACIO DE REFLEXIÓN E INTERVENCIÓN EN LAS ARTES PLÁSTICAS: EL GRAFFITI

Nos referimos a “graffiti” cuando hablamos de dibujos, inscripciones o diseños que han sido pintados, rociados con spray, rayados o colocados en una superficie comúnmente sin el consentimiento del propietario de este espacio, con la intención de ser vistos por un público.

Los graffiteros –mayoritariamente en edad de juventud y de género masculino– los hacen para obtener reconocimiento entre su propio círculo, consiguiendo más o menos según el riesgo para realizar la pieza, lugar, cantidad, etcétera.

Generalmente ha sido despreciado por aquellos que se contemplan víctimas de este y considerado una forma de vandalismo. En Estados Unidos, la limpieza de graffitis supone un gasto de doce mil millones de dólares. Otra parte de la sociedad los defiende como arte y forma de expresión de aquellos que no tienen acceso a otros medios. Esto lleva generando controversia en todo el mundo; en concreto en Estados Unidos se ha debatido intensamente, ya que viendo el graffiti como arte, este tendría protección por la Primera Enmienda de la Constitución, y no como por el contrario sucede ahora que se encuentra desprotegido y considerado una forma de vandalismo.

2.1.1. Orígenes

Durante décadas, las gangs se han dedicado a escribir sus nombres en las paredes para marcar su territorio y mostrar su control. Así lo hacían Dogtown y The Moon en Philadelphia, o Black Spades y Tomahawks en Nueva York.

Es en los sesenta cuando, en Philadelphia, algunas personas no pertenecientes a gangs empezaron a poner sus nombres-pseudónimos en las paredes de los guetos. Cool Earl y Cornbread pasan a la historia como los originadores de la tradición de la firma en el graffiti. A diferencia de las gangs, tenían otra motivación: querían que su firma estuviera en todas partes con la intención de establecer una identidad propia, de dejar constancia de su presencia en la ciudad. Su lema era “*From here to fame*” (“*De aquí a la fama*”). La gran ma-



Firmas de Cool Earl y Cornbread en los años sesenta.



Taki 183 realizando su firma en los años setenta.

yoría eran jóvenes generaciones de inmigrantes negros y latinos, sufridores de racismo y discriminación, por lo que el graffiti surge como reacción a la opresión, siendo una manera anónima de ser escuchado.

A finales de los sesenta, el movimiento llega a Nueva York, donde un joven de Washington Heights llamado Demetrios empezó a escribir su apodo, Taki, y el número de su calle, 183, en las paredes de los edificios y en los vagones de metro.

La práctica empezó a popularizarse, escribiendo sus nombres o pseudónimos con sprays finos o rotuladores de punta ancha. Todos mantenían un mismo estilo, hasta que llegó a la ciudad Top Cat, desde Philadelphia, firmando con letras finas, alargadas, juntas y de difícil comprensión, estableciendo un estilo que se conocería como "Broadway elegant". Tras esto, se empezó a modificar la caligrafía, a añadir adornos y más elementos, haciendo incluso que las firmas llegaran a ser casi crípticas.

Fue tal el fenómeno que se produjo, que se bautizó como "bombing". Aparecían nombres en todas partes: en las paredes, el metro, estaciones... Siempre se buscaba llegar a lugares difíciles pero visibles, estableciendo una especie de competición entre los mismos graffiteros.

Esta práctica, ilegal, empieza a originar un cuestionamiento de la noción del espacio público, reclamando el espacio para un público más diverso. Sin embargo, los detectives coordinadores para la prevención de delitos del departamento de tránsito de la policía de Nueva York, insistían en que el graffiti era delictivo. En una entrevista realizada al alcalde de Nueva York Edward Koch para la película *Style Wars* (1983), este llega a decir que es un delito contra la calidad de vida, como las estafas, los timos, los robos en las tiendas, que las pintadas estropean las paredes públicas y privadas y hacen que sea difícil disfrutar de la existencia. Como respuesta, propuso ordenar castigos al reincidente por tercera vez de cinco días de cárcel. Sí se llevaron a cabo otras medidas, como la protección de las vías de tren por dos verjas con alambre de espino, por el medio de las cuales circulaban perros de la policía para evitar que graffiteros accedieran a pintar vagones.

También lanzó campañas para fomentar otras actividades y erradicar el graffiti, como vídeos publicitarios con el eslogan "Make your mark in society, not on society" ("deja tu marca en la sociedad, no sobre la sociedad"), así como publicidades en paneles exteriores de autobuses en las que aparecían los campeones de boxeo Héctor Camacho y Alex Ramos junto al mensaje "Take it from the champs, graffiti is for chumps" ("Tómalo de los campeones, el graffiti es para tontos"). Como anécdota, los periodistas confiaban tan poco en la efectividad de estas campañas que, en su presentación, le preguntan irónicamente al alcalde si estos carteles son a prueba de graffiti.



Edward Koch sujetando uno de los carteles que irían en los autobuses.

El graffiti se hizo muy popular, especialmente entre los grupos que luego

se clasificarían dentro del movimiento hip-hop, que nace de la búsqueda de una tolerancia racial, igualdad económica y militancia contra el fascismo; a través del baile –el breakdance–, la música –versos de rap reivindicativos junto con nuevos ritmos y técnicas remixeando y modificando sonidos y temas de vinilos– y el arte.

Concretamente, fue en 1980 cuando Richard Goldstein vincula el graffiti con el rap en un artículo para *The Village Voice*, magacín que informa sobre noticias de Nueva York relacionadas con eventos culturales, arte y música. A partir de aquí, los medios vincularían el graffiti con estos otros movimientos urbanos emergentes entre los jóvenes de los barrios más desfavorecidos de Nueva York: el rap y breakdance; ambos comparten con el graffiti el carácter de batalla, el uso de pseudónimos y la calle como escenario principal.

La gira *New York City Rap Tour* (1982) también tuvo su papel para favorecer la concepción del hip-hop, en la que destacados escritores de graffiti, bailarines de breakdance y cantantes de rap viajaron por primera vez a Londres y París; esto sirvió de fuerte influencia para la gestación del hip-hop Europa.

En cuanto al ámbito audiovisual, las películas *Wild Style* (1983) y *Beat Street* (1984) igualmente mezclaron los tres elementos y contribuyeron a que se hiciera en videoclips musicales; el primero fue el de la canción *Buffalo Gals* de Malcolm McLaren (1983), en el que aparece el graffitero Dondi ejecutando una pieza. Todo, favoreció la actividad y el crecimiento del graffiti.

A pesar de haber sido rechazado en un principio, llega a las galerías tras veinte años sin novedad desde el Pop, aprovechando el auge y la curiosidad que llegó a alcanzar.

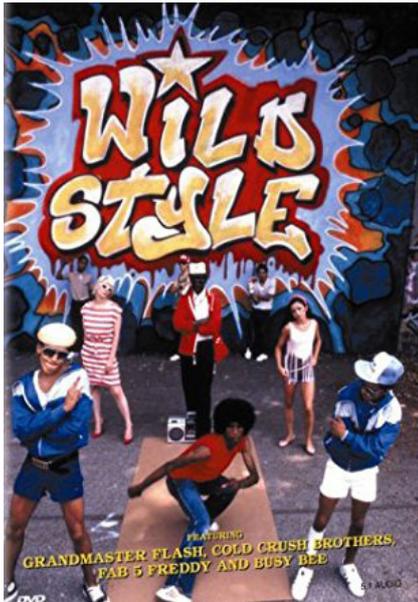
Sin embargo, algunos opinaban que el verdadero graffiti estaba muriendo poco a poco; los graffiteros escapaban del peligro y estaban siendo remunerados, algo que iba en contra del principio de conquistar la ciudad. Moviéndose de la calle a la galería, la imagen característica de Nueva York y atrayente para los turistas iba de camino a extinguirse; incluso las exposiciones eran anunciadas y aduladas en las noticias por televisión, algo impensable en los primeros años setenta.

2.1.1.1. El graffiti en Europa

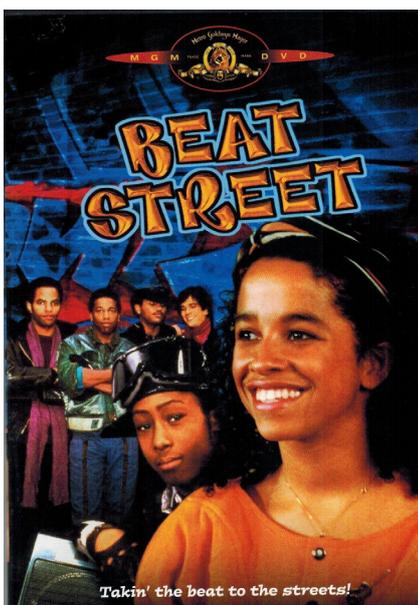
En cuanto a Europa, fue a partir de los ochenta cuando empieza a aparecer un mayor número de graffiti. Los documentales grabados en Nueva York, giras y firmas de graffiteros estadounidenses en ciudades europeas y el libro *Subway Art* (1984), de Martha Cooper y Henry Chalfant, fueron las grandes influencias para el surgimiento del graffiti europeo.

Principalmente fueron Amsterdam, Estocolmo y Dortmund las primeras ciudades en adoptar el estilo neoyorkino, concretamente en 1984.

En España, fue en Madrid al principio de los ochenta cuando se registran



Cartel de la película *Wild Style* (1983).



Cartel de la película *Beat Street* (1984).



Graffiti flechero de Muelle en Madrid

las primeras muestras de graffiti. De estas, deben distinguirse dos variantes, una situada por las zonas de Móstoles y Alcorcón –siguiendo la tradición neoyorkina– y otra ubicada en la ciudad de Madrid y periferia. Esta última variante se considera graffiti autóctono madrileño, proveniente del punk, sin tener prácticamente influencia del graffiti que estaba sucediendo en Nueva York. El primer y principal autor en realizar esta actividad fue Muelle, que se inicia en 1982 con el “graffiti flechero”. A diferencia de los autores neoyorkinos, Muelle evitaba firmar sobre superficies que tuvieran que ser limpiadas; firmaba sobre vallas publicitarias de los andenes de metro o muros de obra temporales. En 1985 se suceden más escritores tras él y, en 1989, empieza a tener mayor influencia el graffiti de Nueva York; tras la emisión del documental *Style Wars* (1983) en TVE, aparecieron algunos vagones de tren pintados, pero que nunca llegaron a circular.

En 1993 se produce un gran parón en la actividad por la aceleración en el proceso de borrado y el aumento significativo de la vigilancia; además, se generaliza la música electrónica, desviando la atención.

2.1.1.2. Influencia de los medios de comunicación en el desarrollo del graffiti

Los medios de comunicación fueron uno de los elementos clave para la difusión del graffiti desde sus orígenes en Estados Unidos, siendo también prácticamente fundamentales para su aparición y proliferación en Europa.

Es en 1971 cuando, por primera vez, se escribe sobre el graffiti. En concreto, fue el *New York Times* quien escribió un artículo sobre Taki 183.

En 1983 sale a la luz el documental *Style Wars*, con el que se consiguió una gran difusión llegando hasta Europa y que haría que el movimiento tomara mucha más fuerza. A partir de este, también se estrenan películas como *Wild Style* (1983) y *Beat Street* (1984), en las que se mezcla el graffiti con el rap y el breakdance, reflejo de lo que estaba sucediendo en las calles.

El libro *Subway Art* (1984), con fotografías de Martha Cooper y Henry Chalfant en las que recopilan obras y a los propios graffiteros realizando sus piezas, se ha convertido en documento imprescindible para entender qué estaba sucediendo durante esos años.

En cuanto a Europa, la primera vez que se escribe en prensa un texto relacionado con el graffiti fue en 1986, cuando *Le Monde* publica un artículo sobre Blek le Rat, primer gran artista urbano europeo; esto supuso una gran explosión de graffiti en París y la aparición de más piezas.

El aparecer en medios era favorecedor para la difusión del graffiti y animaba a estos y más escritores a continuar o iniciarse en la actividad. Igualmente, las reseñas en EEUU sobre Shepard Fairey sobre sus pegatinas para averiguar quién era el autor, animaron a este a seguir y a crecer con su acción; también

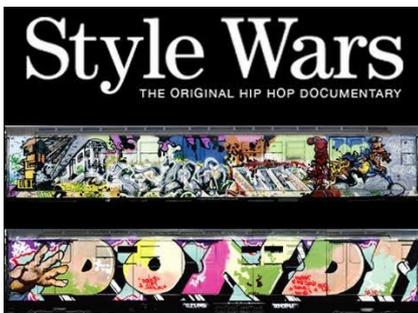


Imagen de promoción del documental *Style Wars* (1983).

aparecieron más pegatinas por las ciudades. En otros casos, lo que se busca es precisamente esta repercusión, como Banksy y sus obras profundamente críticas. Sin embargo, en ocasiones los medios causan un efecto negativo, como le sucedió a SpY en Madrid; la atención mediática alertó al ayuntamiento sobre sus señales de tráfico falsas, provocando su retirada inmediata.

En la segunda mitad de los noventa, se popularizan los fanzines. Estos eran autoeditados por los propios graffiteros con fotografías de piezas suyas para su difusión entre el círculo de los de que realizaban esta actividad.

Actualmente, el medio por excelencia para difundir el graffiti es internet. Este no está condicionado por los medios, sino que los mismos autores pueden subir su contenido a la red con mayor libertad, menos gastos y con la ventaja de que la difusión es mundial. Además, también se añade el vídeo como documento.

2.1.2. Configuración de las zonas de graffiti

Para que las piezas de graffiti desarrollen el máximo potencial expresivo, es muy importante elegir bien el lugar donde serán realizadas.

Muy a menudo, son llevadas a cabo en puntos de la ciudad distantes entre sí y generalmente en las afueras, en los límites de expansión del espacio en grandes ciudades. Estos focos de graffiti forman una especie de anillo exterior que rodea el núcleo urbano, lo que produce una sensación periférica en los espectadores. Suelen tener las siguientes características:

- Gran visibilidad. El espacio está expuesto a la vista de un gran número de personas.
- Abundancia de tráfico de vehículos. Zonas expuestas pero en este caso a espectadores móviles que circulen por autopistas y autovías, líneas de ferrocarril y estaciones de tren, vías rápidas, etcétera.
- Abundancia de muros aislados. Paredes de edificios abandonados, libres para uso común, con muy poca o ninguna vigilancia y que permiten la continuidad de creación de piezas y contigüidad en el espacio.
- Accesibilidad física. Facilidad para acceder sin necesidad de elementos para ayudarse como grúas o escaleras, ya que entorpecerían el ritmo del proceso y llamarían la atención.

Estas acciones de los graffiteros nos sirven para redescubrir espacios y territorios urbanos marginales o que han quedado en el olvido, dando nuevos significados a las zonas y humanizándolas, recuperando espacios privados y públicos que en algún momento se convirtieron en invisibles. Es decir, el graffiti redescubre el *terrain vague*.

2.2. LO HÁPTICO: JUHANI PALLASMAA

Si hay algo que también abunda en la ciudad, es la mezcla de materiales y elementos que en ella se encuentran. Estos, de distintas características, poseen también un tacto único, lo cual quiero destacar en mi proyecto práctico. Un autor que ha ahondado en el tema de la hapticidad es Juhani Pallasmaa, del cual tomo como referencia su libro *Los ojos de la piel* y comento sobre ello en las siguientes líneas.

En la cultura de occidente, la vista siempre ha sido considerada el sentido más noble; la imagen es lo primordial. Asimismo, la vista y el oído son sentidos socialmente privilegiados –podemos ver y escuchar en grupo ya que son sentidos de distancia–, mientras que el gusto, el olfato y el tacto se consideran con una función privada.



Caravaggio, *La incredulidad de Santo Tomás*, óleo sobre lienzo, 1602.

“El tacto es la modalidad sensorial que integra nuestra experiencia del mundo con la de nosotros mismos.”⁶

El tacto tiene una gran importancia para nuestra comprensión del mundo y lo que nos rodea. Todos los demás sentidos, son realmente prolongaciones del tacto. Se relaciona con la intimidad, la cercanía y la veracidad, mientras que la vista produce distanciamiento y aislamiento. Incluso, la observación visual se confirma a través del tacto. Un ejemplo clásico que Caravaggio y otros pintores han plasmado constantemente en la historia, es el pasaje de la incredulidad de Santo Tomás en la Biblia, en el que los discípulos le dicen a Tomás que Jesús ha resucitado y él contesta *“Si no veo en sus manos la señal de los clavos y no meto mi mano en su costado, no creeré”*. Jesús respondería *“Aquí están mis manos, acerca tu dedo. Trae acá tu mano; métela en mi costado y no sigas dudando, sino cree”*.

La arquitectura –la ciudad– fortalece nuestra experiencia existencial, implicando todos nuestros sentidos que se fusionan e interactúan. Aún así, cada vez el sentido de la vista tiene mayor predominio, influyendo en la manera en que se construye y se da forma a los edificios; la ciudad contemporánea, y por la repercusión de las tecnologías, es la ciudad del ojo. Por esto, se están perdiendo las cualidades táctiles en las nuevas construcciones y cada vez son más planas.

Aunque mayoritariamente nuestra experiencia sea visual, el ojo “toca” las superficies; a la vista, una superficie nos puede dar sensación de aspereza, suavidad, frío, calor, etc. La visión nos cuenta lo que el tacto ya sabe de manera inconsciente. Cuando vemos obras arquitectónicas, lo que hacemos es tener una idea de su peso, volumen y textura, pero la única manera de con-

6

Extracto de PALLASMAA, J.. *Los ojos de la piel*. Editorial Gustavo Gili, 2006.



firmar estos datos es mediante el tacto que ello tiene. René Descartes dijo que el tacto es *“más certero y menos vulnerable al error que la vista”*. El ojo puede jugar a la mentira y la ilusión. La vista es un sentido que nos distrae y puede confundirnos. Es por esto que ante grandes experiencias emocionales, omitimos el sentido de la vista para concentrarnos mejor, como saboreando un plato, dando un beso o un abrazo o escuchando una canción que nos gusta.

“Las manos quieren ver, los ojos quieren acariciar.” – Johann Wolfgang von Goethe



El paso del tiempo influye mucho en las cualidades hápticas de los espacios. Las erosiones, fragmentaciones, grietas y desgastes enriquecen nuestra experiencia con la ciudad. Estas cualidades son las que adoptan los edificios en estado de abandono y del *terrain vague*, ya que los que siguen funcionando tienen mayor mantenimiento. A pesar de ser pobres en actividad, son ricos en experiencia táctil.



Esta característica es la que quiero destacar en las imágenes del fotolibro. Es por esto que he omitido el color y he empleado un contraste alto; así la textura tiene el principal protagonismo.

2.3. ESPACIO BALDÍO Y REGISTRO FOTOGRÁFICO

A continuación, citaré a tres artistas que han registrado los espacios vacíos mediante la fotografía y han sido influyentes en la elaboración del presente trabajo.

2.3.1. Manolo Laguillo

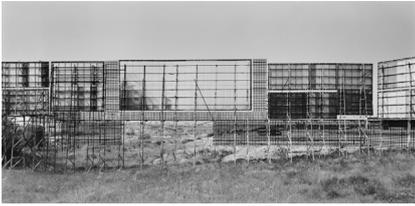
Manolo Laguillo (Madrid, 1953), Catedrático de fotografía y comisario, ha registrado espacios de la ciudad en los que reina la ausencia. Fotografía *“la ciudad que está fuera de los circuitos, la ciudad a la que hay que ir deliberadamente, la que no se visita de paseo durante unas vacaciones”*.⁷



Manolo Laguillo, fotografías de la serie 1977-1986, 1977-1986.

Busca conseguir algo harmónico y bello a partir de lo no bello a través de película analógica blanco y negro en la mayoría de trabajos. Según afirma, conseguir fotografías bellas de algo intrínsecamente bello no tiene gran valor; el valor lo tiene las que nacen de algo ininteresante. El tiempo tiene un gran papel en su trabajo; es consciente de que la edificación que está retratando

⁷ Extracto de CANTIS, A.; CUÉLLAR, M. Manolo Laguillo: “En el urbanismo español ha primado la estética del nuevo rico”. En *Entretanto Magazine*. 30 de agosto de 2013.



Manolo Laguillo, fotografía de la serie *Madrid (Las Afueras)*, 1992-1993.

acabará desapareciendo, por lo que su fotografía quedará como documento.

1977-1986 es una serie de fotografías tomadas en la periferia de Barcelona. Estos barrios estaban muy descuidados y olvidados. Fotografía edificios en ruinas, calles desérticas, paneles de carteles desgastados y descampados; en todas las imágenes aparece la ciudad y la textura es una de las protagonistas.



Ángel Marcos, *Alrededor del sueño 3*, de la serie *Alrededor del sueño*; Nueva York, 2001.

En su obra reina el *tercer paisaje*. Aparece en las vías de tren y los espacios colindantes, en los restos de edificaciones que se han detenido a mitad de proyecto y la parte trasera de los carteles de carretera, como en *Madrid (Las Afueras)* (1992-1993).

2.3.2. Ángel Marcos

Ángel Marcos (Valladolid, 1955), capta en sus fotografías en color espacios de manera muy escenográfica. Con la ausencia de personas y el protagonismo de la ciudad y sus elementos, el artista establece un diálogo entre el espectador y el espacio retratado que evoca a la introspección y el cuestionamiento sobre la urbe. Ha tomado fotografías de grandes ciudades del mundo mostrando un lado fuera de lo tópico; el no-lugar en la gran metrópolis, lugares de transitoriedad. Son imágenes de gran estética, llenas de cotidianidad pero que aún así causan extrañeza al contemplarlas.



Ángel Marcos, *Barcelona 15*, de la serie *Alrededor del sueño*; Barcelona, 2015.

Tomo como una de mis referencias su proyecto *Alrededor del sueño*, que explora lugares limítrofes, no-lugares de transición entre espacios que a la vez provocan una interrupción. El proyecto ha sido realizado en Nueva York, Cuba, China, Madrid, Barcelona y El Vaticano. En las imágenes se aprecian edificaciones que parecen abandonadas, en un estado decadente, asemejándose a una ciudad fantasma, así como espacios de paso, baldíos —algunos intervenidos por graffiteros—, escombros y restos.

La mirada oculta se aparta de los espacios productivos sacando a la luz lugares invisibles e incalculables, en los que destaca el enigma y lo ambiguo. Gran parte de las imágenes son del interior de edificios.



Ángel Marcos, *La mirada oculta 1*, de la serie *La mirada oculta*, 2011.

Alejándonos de núcleos urbanos concentrados, en la periferia más externa, hay lugares que parecen fuera de toda productividad pero en los que el consumismo sigue presente en ellos a través de carteles publicitarios. En *Un coup de dès* vemos cómo en espacios casi desérticos se nos sigue incitando al consumo.



Will Steacy, *Crips, Atlantic City, 2008*, de la serie *Down these mean streets*, 2008-2010.



Will Steacy, *Train Station, 2009*, de la serie *We are all in this together*, 2002-2010.

2.3.3. Will Steacy

Will Steacy (1980), es un fotógrafo y escritor estadounidense. Viene de cinco generaciones de escritores de periódico, incluso él mismo realizó esta tarea antes de convertirse en fotógrafo; esto ha sido de gran influencia para su carrera artística. Trabajando sobre el ámbito de la ciudad, sus espacios y habitantes, muestra una imagen de la vida en zonas urbanas periféricas.

En *Down these mean streets*, explora el olvido que sufren las ciudades del interior de Estados Unidos, muchas de las cuales tuvieron un descenso de actividad económica muy brusco tras la Gran Recesión, que acabó afectando a todos los ámbitos de la vida diaria, desde la educación hasta la vivienda. El objetivo de Steacy en este proyecto es mostrar estos problemas que a la vista de los demás siempre quedan de lado y así, identificándolos, resolverlos después. En la serie fotográfica, habiendo tomado todas las imágenes de noche, aparecen detalles y objetos pequeños así como zonas amplias; todo refleja el estado descuidado y de abandono.

Un proyecto muy parecido pero con las imágenes tomadas de día es *We are all in this together*. Además de fotografiar espacios baldíos, se centra en detalles concretos de objetos y carteles que muestran un rastro del consumismo. Todo tiene apariencia de formar parte de una ciudad fantasma.

3. IMAGEN FOTOGRÁFICA Y FOTOLIBRO

Desde que se dio a conocer el daguerrotipo en 1839, se ha procurado la difusión de las imágenes. La fotografía nació para preservar en el tiempo un momento y que este sea exhibido. Esta, forma parte del proceso comunicativo, funcionando como documento y fuente de información. La reproducibilidad de las fotografías, contrariamente al carácter único de las pinturas, favorece su difusión.

A diferencia de las exposiciones, con los libros se puede llegar a cualquier parte, por lo que el mensaje llega más lejos. Muchos artistas que no consiguen exposiciones también optan por este medio para mostrar su trabajo. Además, la permanencia en una biblioteca permite un uso habitual o una consulta periódica.

Es importante distinguir entre libros con fotografías y libros de fotografías. En los libros con fotografías el texto es el que lleva el mensaje principal –libros ilustrados, prensa diaria, libros de texto, enciclopedias–, mientras que los libros de fotografías tienen la imagen como portador; puede incluir texto, pero es meramente complementario o hay una lectura paralela texto-imagen –catálogos, revistas de fotografía y principalmente libros de autor–.

El primer libro de fotografías fue *Photographs of British algae: Cyanotype impressions* (1843-1853) de Anna Atkins. Se realizó para ayudar a la comunidad científica a identificar especies marinas. En esos años se publica también *The pencil of nature* de Henry Fox Talbot. Este fue publicado por entregas entre 1844 y 1846 y su contenido fue desigual, variando con cada número. Posteriormente se fueron sucediendo libros para catalogación o estudio, muchos de ellos relacionados con la biología.

Es a principios del siglo XX, con las vanguardias, cuando surge el libro de fotografías con sentido más comercial. Después de la Segunda Guerra Mundial se reconoce la fotografía como una forma de arte y no solo como documento. Con el paso de los años, eran más los libros documentando ciudades, construcciones y espacios, ya no tanto como para investigación sino como recopilación o colección. Los fotolibros más destacados con relación a la documentación de la ciudad son *American Photographs* (1938) de Walker Evans, *New York* (1956) de William Klein y *The Americans* (1958) de Robert Frank. Estos tres, mediante fotografías en blanco y negro de la ciudad, documentaron y ahora dan a conocer una época de los Estados Unidos.

Los libros de autor pretenden presentar la obra del artista y difundirla. Su elaboración tiene dos partes: la toma de las imágenes y la maquetación.



Walker Evans, fotografía del fotolibro *American Photographs*, 1938.



William Klein, fotografía del fotolibro *New York*, 1956.



Robert Frank, fotografía del fotolibro *The Americans*, 1958.

En el proceso de maquetación, el fotógrafo aplica a su obra una selección, analizando y tomando las que lleven mejor el mensaje que quiera dar en su difusión. Junto con las imágenes que sintetizan la idea, se elige el texto que irá acompañándolas, si es que aparecerá alguno. Surja primero el texto o la imagen, siempre la foto será la protagonista frente al texto escrito.

Gran parte de las veces, los libros salen en tiradas cortas por el carácter de libro de artista que tienen. Pese a que se pretende una gran difusión con ellos, son normalmente los libros respaldados por editoriales los que tienen tiradas mayores. Los libros autoeditados y en tiradas cortas tienen un carácter de coleccionable.

En España, los libros de autor serían todavía muy escasos en comparación con otros países, gran parte por la censura tras la dictadura. En 2009 se produce una explosión de actividad tras la crisis económica y la decisión de los fotógrafos de autoeditar sus propios libros para difundir su trabajo. El pictorialista José Ortiz Echagüe fue el primer autor en realizar un fotolibro, con una tetralogía entre 1933 y 1956 –*España: Tipos y trajes* (1933), *España: Pueblos y paisajes* (1938), *España mística* (1943) y *España: castillos y alcázares* (1956)–.

Debido al carácter de difusión que tiene el fotolibro y el tipo de lecturas que ofrece, considero que es el formato más adecuado para mi proyecto, ya que pretendo que haya una consciencia de estos espacios olvidados y que el espectador se acerque más a ellos desde mis imágenes.

4. PROYECTO ARTISTICO

A continuación, detallo dos referentes para mi trabajo en cuanto al tipo de fotografía y soporte. Posteriormente, describo el proceso artístico que he empleado para llevarlo a cabo.

4.1. REFERENTES FORMALES

4.1.1. “Subway Art”, de Martha Cooper y Henry Chalfant

Martha Cooper, fotógrafa nacida en los años cuarenta, fotografió la escena del graffiti de 1970 y 1980 documentando su pleno apogeo en la ciudad de Nueva York. Tomaba instantáneas de los graffitis realizados en vagones de tren y a los mismos graffiteros en acción; solía acompañarlos con su consentimiento.

A su vez, Henry Chalfant (1940), empieza a fotografiar vagones pintados con una lente 50mm. Tomaba seis fotografías por vagón, que luego ensamblaba cortando y pegando los fotogramas para obtener una imagen del vagón completo.

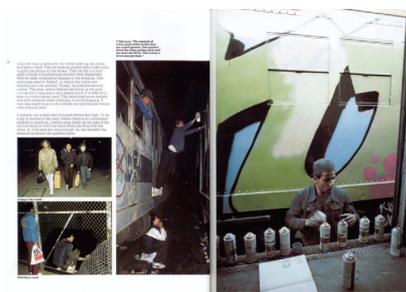
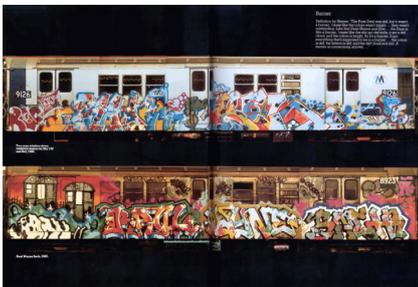
Después de un año compitiendo entre ellos por quién publicaba antes un libro, deciden colaborar para publicar uno juntos. De ahí nace *Subway Art* (1984). Este libro recoge un periodo histórico para el graffiti, convirtiéndose de obligada consulta para aquellos que quieran aprender sobre este tema. El fotolibro no solo incluye imágenes de graffitis en trenes y writers en acción tomadas por ambos artistas, sino también textos sobre la historia del nacimiento del graffiti, writers y crews, técnicas y procesos empleados, estilos y tipos de graffiti y vocabulario específico.

De este libro tomo como referencia el tipo de imágenes y encuadres, así como el destacar el graffiti como objeto para ser fotografiado.

4.1.2. “Down these mean streets”, de Will Steacy

Will Steacy, del cual he hablado anteriormente en el punto 2.3.3. por mostrar en sus trabajos espacios abandonados, olvidados o que quedan apartados, es una de mis referencias formales.

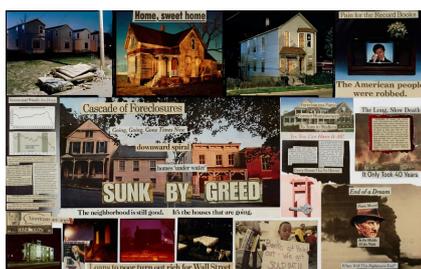
En 2012 publica el libro *Down these mean streets*. Cuenta la historia del sueño americano a través de los ojos de los que quedaron olvidados en la Gran Recesión: la clase media, que quedó financieramente paralizada. Este libro recoge, a cada pliego, un collage de fotografías –propias y de otros autores– y recortes de texto e ilustraciones de periódicos. Cada pliego funciona como imagen individual, a su vez formando un todo con los demás pliegos.



Martha Cooper y Henry Chalfant, páginas del fotolibro *Subway Art*, 1984.



Will Steacy, *We must tackle those challenges at home*, páginas del libro *Down these mean streets*, 2012.



Will Steacy, *Going, going, gone times nine*, páginas del libro *Down these mean streets*, 2012.

De este proyecto, tomo el hecho de emplear imágenes junto con textos breves que apoyen la idea que se quiere transmitir, así como el juego compositivo y el empleo de ciertos métodos como la repetición. También, como en mi trabajo, cada pliego funciona individualmente transmitiendo una idea particular que a su vez, en todo el libro, comunica una idea general.

4.2. ARCHIVO FOTOGRÁFICO

He decidido realizar las fotografías del proyecto en película analógica 35mm blanco y negro. He preferido la fotografía analógica a la digital porque quiero estar en contacto directo con todo el proceso, desde la puesta del carrete en la cámara hasta el revelado, así como dejar un registro físico –táctil– con la película de las imágenes que tomaré. El que sea en blanco y negro y no en color es porque lo que me interesa destacar en las fotografías son las formas, contrastes y texturas; si añadiera color, este podría distraer de mi objetivo principal, además, quedaría confuso con el texto que añadiré posteriormente de manera digital sobre las imágenes en el montaje del fotolibro.

4.2.1. Espacios a fotografiar

Los espacios que elegiré para realizar las fotografías son edificios abandonados y olvidados de la ciudad de Valencia. En concreto, elegiré cuatro edificios los cuales veo constantemente por estar en mis zonas habituales de paso.

- [39°26'35"N 0°22'11"W]

Este edificio, localizado en la entrada a Valencia por la Avenida Ausiàs March, posee en su frente la copa rodeada por una serpiente símbolo de la industria farmacéutica, por lo que ya podemos relacionar cuál fue su actividad antes de quedar parado. Cuando rodeé el edificio, encontré un cartel de aviso de vigilancia, en el que especifica el nombre de la empresa dueña de la construcción: ALCOFARSA, Alternativa Comercial Farmacéutica S.A. Buscando información, he encontrado que ahora la empresa se llama Cofares y es una cooperativa de distribución de medicamentos y productos sanitarios, de capital cien por cien farmacéutico; es la empresa líder en distribución de medicamentos en España.

Se accedía por una pequeña carretera asfaltada a duras penas por la que de vez en cuando pasa algún vehículo y funciona de acceso para llegar al hospital La Fe, que se encuentra detrás a poca distancia.

Está rodeado por vallas y portones de metal que delimitan el espacio y retienen el acceso, pero detrás, del lado donde se encuentra un gran descampado, una de las puertas más débiles ha sido retirada por lo que se puede acceder sin esfuerzo subiendo un par de escalones.



39°26'35"N 0°22'11"W. Imagen obtenida desde Google Maps, 2017.

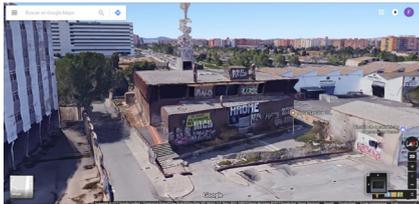
- [39°26'37"N 0°22'12"W]

Este espacio de fachadas de ladrillo visto se encuentra justo al lado del anterior, a la derecha si se ve desde el frente.

El acceso en este caso sí está completamente cerrado por muros, vallas y candados, pero esto no parece que haya sido un impedimento para graffiteros que se han encargado de cubrirlo entero de sus piezas.

Anteriormente, por los objetos que se encuentran en su interior, sabemos que fue un edificio de telefonía y correos.

Como sucede con el edificio de la farmacéutica, el paso de una carretera tan concurrida de acceso a la ciudad, hace que sea un punto ideal para las intervenciones de graffiteros.



39°26'37"N 0°22'12"W. Imagen obtenida desde Google Maps, 2017.

- [39°26'52"N 0°23'03"W]

Este edificio gigantesco –todo el espacio supone 30.000 metros cuadrados– ubicado en la calle San Vicente próximo a Cruz Cubierta, pertenece a la fábrica cervecera Turia y abrió sus puertas en 1947. A principios de los noventa, el grupo Damm compra la fábrica y, a finales de esta década, detiene su producción para pasar a ser solamente distribuidora. Poco tiempo después, la fábrica vende el edificio a un grupo inmobiliario y cierra por completo sus puertas.

Tiene gran visibilidad y esto ha hecho que graffiteros lo consideren otro punto estratégico; uno de sus lados da a las vías de tren ya adentrándose a la zona de andenes, por lo que los vagones circulan a velocidad baja y permite que las piezas se vean con detenimiento.

El acceso no es complicado; solo hay que bajar un desnivel que hay entre el paso de viandantes y el complejo de Turia y estaríamos en la zona de carga y descarga. Para acceder a su interior nos lo impide un muro, pero en algunas partes se encuentra derruido o fácil para saltar.

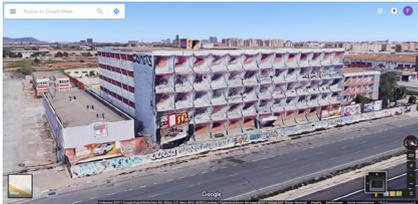
Este edificio ha resurgido del olvido desgraciadamente por accidentes que han sucedido en él. Al estar en tan mal estado, algunas personas que han entrado han sufrido caídas de gravedad, así como constantes incendios en su mayoría por descuidos de gente que se refugia en su interior. Se han ido derruyendo partes en muy grave deterioro por orden y acción del Ayuntamiento y recomendación de los bomberos. En junio de 2017, tras un último incendio, se ha ordenado la eliminación de dos tercios de la edificación pendiente de derribo por la inmobiliaria –que nunca ha procedido a ello– con un coste de 272.000 euros, con la intención de acabar con el derribo total a finales de año o principios de 2018.



39°26'52"N 0°23'03"W. Imagen obtenida desde Google Maps, 2017.

- [39°28'25"N 0°26'02"W]

Esta ahora llamativa construcción fue en su día fábrica de colchones Flex y cerró en 2002. Está ubicada en el límite de Quart de Poblet, en la confluencia con la ciudad de Valencia, junto a la autovía A-3. Esta característica es una de las que más atraen a graffiteros, así como que la fábrica fue, por el lado de la



39°28'25"N 0°26'02"W. Imagen obtenida desde Google Maps, 2017.

autovía, tapiada completamente generando un escaparate perfecto para las piezas. Y esa es precisamente la sensación que produce, ya que todos los graffitis se encuentran situados como si lo fuera, ocupando todo el espacio. Para acceder al interior hay que buscar algún hueco, pero no parece impedimento alguno para graffiteros. Aunque en la cara oculta también hay pintadas, las piezas contundentes se encuentran en la fachada del edificio, como si fuera este un espacio reservado a los más hábiles.

El espacio fue, en 2007, comprado por una empresa de construcción y explotación de centros comerciales y de ocio con la idea de construir un parque comercial y de oficinas —es un espacio muy amplio, de 31.000 metros cuadrados de superficie y 62.000 metros de techo— pero de momento no se ha llegado a su materialización.

Teniendo ya claros los espacios, me dispongo a tomar las fotografías. Para ello, utilizaré la cámara Canon AE-1 Program, una cámara réflex totalmente mecánica lanzada en 1981 con la cual podré elegir yo misma todos los parámetros para tener máximo control sobre las imágenes resultantes. Esta es la cámara con la que mi padre me inició de muy pequeña en la fotografía; es una cámara de la cual conozco y recuerdo todo su tacto por haber crecido conmigo; recalco la significación de la experiencia táctil.

Solà-Morales insiste en la importancia decisiva de las fotografías para mostrar la ciudad, y cómo con estas se puede modificar nuestra percepción, por lo que la lente que emplearé será 50mm; esta lente no modifica la angulación de las imágenes y es la más similar a como ve el ojo humano. Considero que es la más adecuada para la representación fiel de las edificaciones y que refleja con mayor precisión la experiencia y la visión que tuve al tomar las fotografías.

En cuanto a la película, he elegido la 35mm Ilford FP4 125, una película blanco y negro de sensibilidad ISO media-baja y grano fino, con amplia latitud de exposición y elevada acutancia que permite conseguir altos contrastes que definirán adecuadamente formas, tonos y texturas.

Con el equipo preparado, me dispongo a tomar las fotografías.

Al llegar al espacio, lo examino desde lo general para tener una vista completa. Veo dónde está ubicado y distingo los edificios próximos, en funcionamiento. Fotografío la vista general para tener una visión frontal del espacio y una idea de la magnitud.

Me dispongo después a acercarme poco a poco prestando atención a todos los detalles y elementos que me voy encontrando. Abundan los escombros, plásticos y polvo. Se nota el rastro de que alguien ha estado ahí antes; huellas, envases, papeles, ropa por el suelo, boquillas y botes de spray de pintura que revelan lo que más hay: graffitis y pintadas en las paredes.

Doy una vuelta a la construcción indagando en ella y tomando imágenes de aquellas cosas que llamen mi atención y caractericen ese espacio; planos detalle o más amplios según el elemento a fotografiar.

Empleo dos carretes por espacio aproximadamente.

Con todas las fotografías ya tomadas, el siguiente paso es el revelado.

En el cuarto oscuro, paso a introducir los carretes en las espirales de revelado y meterlos en el tanque. Una vez dentro y el tanque cerrado, ya puedo introducir los químicos según la secuencia lógica –revelador, paro con agua, fijador, lavado con agua, antiestático– y tiempos y mezcla proporcionada con agua destilada establecidos por los líquidos para esta marca e ISO de carrete. Una vez ha acabado el proceso, extraigo la película de las espirales y la tiendo de manera vertical para su secado.

Una vez seca, la corto a partes cada seis fotogramas y paso al escaneado para su digitalización. Para ello emplearé un escáner de película 35mm, ajustando en este los parámetros de marca de película e ISO para obtener mediciones y resultados lo más fieles posibles.

Con todos los carretes digitalizados, ya tengo el material fotográfico para pasar a maquetar el fotolibro.

4.3. DISEÑO Y MAQUETACIÓN DEL FOTOLIBRO

El libro llevará como título *Fantasmas*, tratando de esta manera los espacios como entes que pasan desapercibidos a los ojos de la gente.

Para el diseño no busco fotografías colocadas a modo de colección, sino jugar con ellas creando composiciones que reflejen lo que quiero comunicar y que sea atractivo visualmente. A esto acompañará el texto, que no servirá a modo narrativo, sino como un elemento compositivo más. Cada doble página conformará un diseño, que podría funcionar como lámina si se imprimiera individualmente. Esto quiere decir que no hay un orden concreto de lectura del libro; se da total libertad a ello por no existir una secuencia lineal, aunque las fotografías aparecen prácticamente en orden según fueron tomadas.

Tipografía

La tipografía que utilizaré es la gótica. Esta fuente fue, hasta los siglos XII y XIII, la empleada para la escritura de manuscritos, libros en manos de eclesiásticos producidos en monasterios y escuelas catedralicias. También fue empleada en los libros para las universidades a partir de la mitad del siglo XII.

La escritura, con esta tipografía, deja de ser espontánea, convirtiéndose en uniforme y rígida, característica de las producciones en serie. Su forma es derivada por cortar la pluma en ángulo. La sensación que da es de robustez,

permitiendo comprimir las letras y que siga siendo legible.

El primer libro impreso, la Biblia de cuarenta y dos líneas de Gutenberg en 1496, fue editado en letra gótica.

Posteriormente fue empleada en propaganda y carteles.



Fotograma del documental *Style Wars*, 1983.

He decidido emplear esta tipografía en el fotolibro por su tradición en la historia de los libros y la comunicación y difusión de información. También fue empleada en los inicios del graffiti y en los posteriores años de surgimiento del hip-hop para mostrar los nombres de las bandas de graffiteros y bailarines de breakdance en sus camisetas y atuendos.

El color de la fuente será amarillo. Junto al blanco y negro de las fotografías, estos tres colores me remiten al entorno urbano, a la ciudad, a sus señales y marcas en las vías.

Composición

Para componer cada página, he utilizado Photoshop. Las dimensiones del lienzo para cada pliego son proporcionales al tamaño de un fotograma: 36x24 cm.

En cada composición he elegido una o varias fotografías que transmitieran algo parecido, que entre todas comunicaran una misma cosa; cada imagen en cada pliego corresponde al mismo espacio, es decir, no se mezclan edificios diferentes, aunque el libro con todas las composiciones da una sensación general de uniformidad.

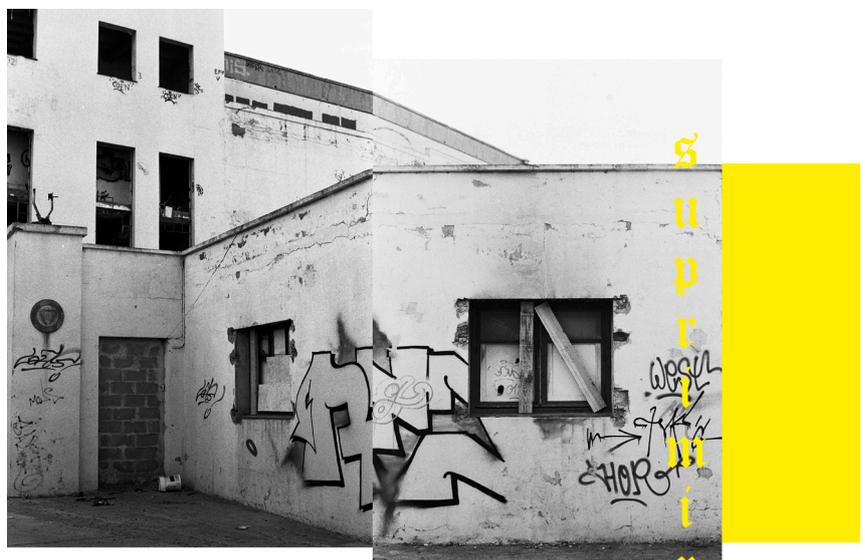
En las composiciones juego con el tamaño de las imágenes, la repetición, superposición, comparación, continuidad y discontinuidad, ubicación de letras y fotografías y el color de fondo.

El texto en cada pliego no funciona como en un libro de lectura, ni es simplemente descriptivo. Cada palabra o frase apoya a la composición, ya sea por su significado como por su ubicación o forma en la que se sitúa en las páginas. Los fragmentos han sido extraídos de textos de Jordi Borja y Zaida Muxí, Juhani Pallasmaa, Solà-Morales y Gilles Clément, o son palabras que se repiten constantemente en la descripción de estos espacios.

En total, resultan treinta y tres pliegos, más las páginas de título y colofón.

Impresión

En esta primera edición de diez unidades, la impresión de las páginas será digital sobre papel couché mate de 170g. La encuadernación será cosida y el acabado en tapa dura impresa.



Pliegos correspondientes al fotolibro *Fantasma*.

CONCLUSIONES

Habiendo finalizado el proyecto, puedo determinar las siguientes conclusiones.

Tras analizar los espacios baldíos en su concepto y a través de la historia, así como su representación en la fotografía, nos hemos aproximado a un lado de la ciudad olvidado por no pertenecer a las dinámicas del consumo. En estos lugares, hemos estudiado la intervención de graffiteros – desde sus inicios hasta la actualidad–, que aprovechan dichos espacios para desarrollar su actividad.

Tomando como referencia la ciudad de Valencia, hemos examinado y comprobado las aportaciones teóricas de nuestros autores y las hemos reflejado en un fotolibro en el cual, de manera muy visual, se nos transmiten todas esas ideas. Trabajando con el diseño y la tipografía, el resultado global hecho físico transmitirá el mensaje al público de una manera sencilla y eficaz, donde los conceptos se hilan a medida que vamos pasando las páginas.

Desde el acercamiento a los referentes plásticos y escritores hasta la toma de fotografías y la maquetación, ha habido un aprendizaje constante y un desarrollo notable en nuestros conocimientos sobre la materia.

Se han cumplido los objetivos planteados, e incluso apliado. Es el caso de la producción de una tirada de diez unidades de *Fantasmas* en lugar de una sola; no solo demuestro que el proyecto planteado se puede llevar a cabo, sino que también puedo generar una producción la cual saldrá a la venta como fotolibro/libro de artista. Esto me ha servido para conocer el funcionamiento de las imprentas en este tipo de ocasiones, lo cual me servirá para proyectos futuros.

Como colofón, diré que este proyecto puede ser ampliable, generando quizás otra tirada de libros con localizaciones y aportaciones diferentes. Este puede ser el inicio de una serie que formará parte de un conjunto.

BIBLIOGRAFÍA

ABARCA, J. El papel de los medios en el desarrollo del arte urbano. En: *Urbanario*. Madrid, 4 de abril de 2011. [Consulta: 2017-08-01]. Disponible en: <<http://urbanario.es/articulo/el-papel-de-los-medios-en-el-desarrollo-del-arte-urbano/>>

ABARCA, J. Graffiti punk: plantillas y firmas desde 1977. En: *Urbanario*. Madrid, 22 de octubre de 2008. [Consulta: 2017-08-01]. Disponible en: <<http://urbanario.es/articulo/graffiti-punk-plantillas-y-firmas-desde-1977/>>

ABARCA, J. La historia del graffiti sobre trenes en Madrid. En: *Urbanario*. Madrid, 5 de julio de 2011. [Consulta: 2017-08-01]. Disponible en: <<http://urbanario.es/articulo/la-historia-del-graffiti-sobre-trenes-en-madrid/>>

ABARCA, J. ¿Qué tiene que ver el graffiti con el hip hop? En: *Urbanario*. Madrid, 8 de noviembre de 2010. [Consulta: 2017-08-01]. Disponible en: <<http://urbanario.es/articulo/que-tiene-que-ver-el-graffiti-con-el-hip-hop/>>

ATRIBUTOS URBANOS, CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO. *Heterotopía*. [Consulta: 2017-05-10]. Disponible en: <<http://atributosurbanos.es/terminos/heterotopia/>>

ATRIBUTOS URBANOS, CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO. *Terrain Vague*. [Consulta: 2017-05-10]. Disponible en: <<http://atributosurbanos.es/terminos/terrain-vague/>>

BAIN, P; SHAW, P. *La letra Gótica; tipo e identidad nacional*. Valencia: Campràfic, 2002.

BORJA, J.; MUXÍ, Z. *El espacio público: Ciudad y ciudadanía*. Electa, 2003.

CANTIS, A.; CUÉLLAR, M. Manolo Laguillo: “En el urbanismo español ha primado la estética del nuevo rico”. En: *Entretanto Magazine*. 30 de agosto de 2013. [Consulta: 2017-09-22]. Disponible en: <<http://www.entretantomagazine.com/2013/08/30/manolo-laguillo-en-el-urbanismo-espanol-ha-primado-la-estetica-del-nuevo-rico/>>

COOPER, M; CHALFANT, H. *Subway Art*. Londres: Thames & Hudson, 1984.

CHALFANT, H.; SILVER, T. *Style Wars*, 1983. En: *YouTube* [vídeo]. YouTube, 2014-01-17. [Consulta: 2017-07-16]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=4stY3ycAYP8&t=2148s>>

CLÉMENT, G. *Manifiesto del Tercer paisaje*. París: Éditions Sujet/Objet, 2004.

DE DIEGO, J. *Graffiti: La palabra y la imagen*. Amelia Romero Editora, 2000.

FOUCAULT, M. Des espaces autres. Conferencia en el Cercle des études architecturales (14 de marzo de 1967). En: *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, octubre de 1984. [Consulta: 2017-05-10]. Disponible en: <http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf>

LAGUILLO, M. Info. En: *Manolo Laguillo* [Consulta: 2017-09-22]. Disponible en: <http://manololaguillo.com/?page_id=110>

LAGUILLO, M. Proyectos. En: *Manolo Laguillo* [Consulta: 2017-09-22]. Disponible en: <http://manololaguillo.com/?page_id=100>

LEVESQUE, R. Graffiti, 2011. En: LEVESQUE, R. *Encyclopedia of adolescence*. Nueva York: Springer, 2011.

MARCOS, A. Alrededor del sueño; Barcelona. En: *Ángel Marcos* [Consulta: 2017-11-04]. Disponible en: <http://www.angelmarcos.com/catalogo.php?id_collection=9426>

MARCOS, A. Alrededor del sueño; China. En: *Ángel Marcos* [Consulta: 2017-11-04]. Disponible en: <http://www.angelmarcos.com/catalogo.php?id_collection=4337>

MARCOS, A. Alrededor del sueño; Cuba. En: *Ángel Marcos* [Consulta: 2017-11-04]. Disponible en: <http://www.angelmarcos.com/catalogo.php?id_collection=634>

MARCOS, A. Alrededor del sueño; Madrid. En: *Ángel Marcos* [Consulta: 2017-11-04]. Disponible en: <http://www.angelmarcos.com/catalogo.php?id_collection=9420>

MARCOS, A. Alrededor del sueño; New York. En: *Ángel Marcos* [Consulta: 2017-11-04]. Disponible en: <http://www.angelmarcos.com/catalogo.php?id_collection=636>

MARCOS, A. Alrededor del sueño; El Vaticano. En: *Ángel Marcos* [Consulta: 2017-11-04]. Disponible en: <http://www.angelmarcos.com/catalogo.php?id_collection=9431>

MARCOS, A. La mirada oculta. En: *Ángel Marcos* [Consulta: 2017-11-04]. Disponible en: <http://www.angelmarcos.com/catalogo.php?id_collec>

tion=8270>

MARCOS, A. Rastros. En: *Ángel Marcos* [Consulta: 2017-11-04]. Disponible en: <http://www.angelmarcos.com/catalogo.php?id_collection=635>

MARCOS, A. Ultreia e Suseia. En: *Ángel Marcos* [Consulta: 2017-11-04]. Disponible en: <http://www.angelmarcos.com/catalogo.php?id_collection=6688>

MARCOS, A. Un coup de dè. En: *Ángel Marcos* [Consulta: 2017-11-04]. Disponible en: <http://www.angelmarcos.com/catalogo.php?id_collection=5156>

PALLASMAA, J. *Los ojos de la piel*. Editorial Gustavo Gili, 2006.

PARR, M.; BADGER, G. Martin Parr y Gerry Badger conversan sobre el fenómeno del fotolibro. En: *YouTube* [vídeo]. YouTube, 2017-04-04. [Consulta: 2017-11-14]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=u-vw05mR7D4>>

SÁNCHEZ VIGIL, J.M. *El universo de la fotografía*. Madrid: Espasa, 1999.

SOLÀ-MORALES, I. Terrain Vague, 1995. En: ÁBALOS VÁZQUEZ, I. *Naturaleza y artefacto. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.

STEACY, W. Bio. En: *Will Steacy* [Consulta: 2017-11-05]. Disponible en: <<http://willsteacy.com/bio/>>

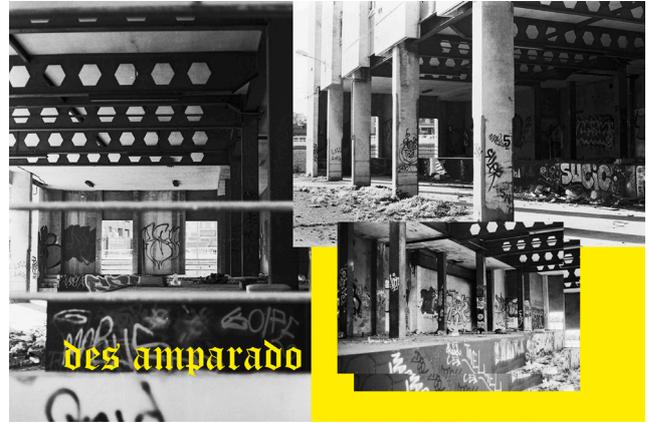
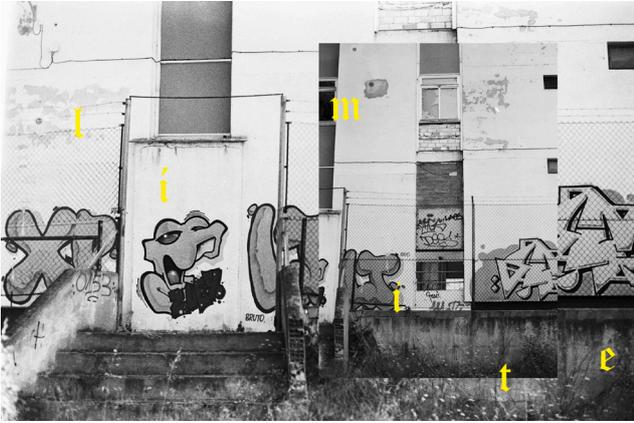
STEACY, W. Down these mean streets. En: *Will Steacy* [Consulta: 2017-11-05]. Disponible en: <<http://willsteacy.com/projects/down-these-mean-streets/>>

STEACY, W. Down these mean streets book. En: *Will Steacy* [Consulta: 2017-11-05]. Disponible en: <<http://willsteacy.com/projects/down-these-mean-streets-book/>>

STEACY, W. The prize we pay. En: *Will Steacy* [Consulta: 2017-11-05]. Disponible en: <<http://willsteacy.com/projects/the-price-we-pay/>>

STEACY, W. We are all in this together. En: *Will Steacy* [Consulta: 2017-11-05]. Disponible en: <<http://willsteacy.com/projects/we-are-all-in-this-together/>>

ANEXO 1: PLIEGOS Y FOTOGRAFÍAS DE *FANTASMAS*



de nadie de todos



toda materia existe en el continuum del tiempo; la pátina del desgaste añade la enriquecedora experiencia del tiempo a los materiales de construcción



re siduo fugio



cúmulo



d s a d



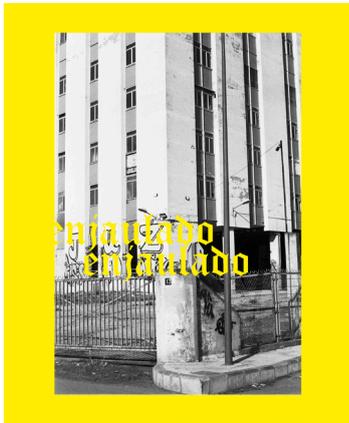
culto desfigurado



no encuentran un lugar
en otras partes



desde el satélite hasta el microscopio



enjaulado
enjaulado



incómodo



oculto

oculto



mío

supo

tuyo

nuestro



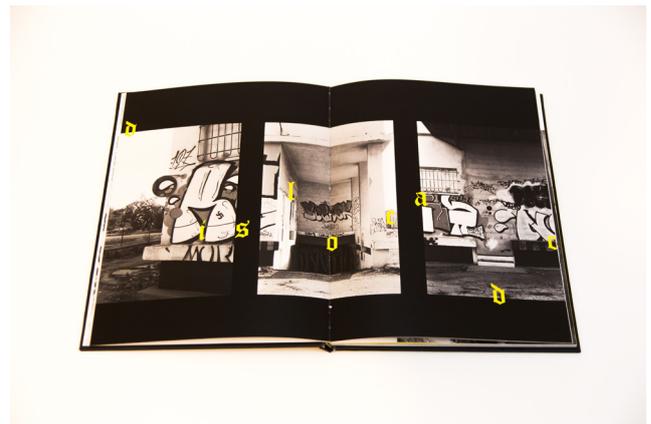
háptico



las manos
quieren ver,
los ojos
quieren
acariciar







Pliegos ordenados del fotolibro *Fantasmas*
y fotografías del libro ya impreso.