

La *Riviera* mediterránea en el siglo XXI. De *Territoire Liquide* a paisaje de la crisis.

Imaginarios y decodificaciones fotográficas.

Laura Cantarella

TESI DOCTORAL UPF / 2016

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Rafael Argullol Murgadas

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES



*A la constelación de familiares, maestros, amigos.
y, especialmente, a Lila.*

Resumen

La presente investigación se presenta como un ejercicio de hermenéutica del paisaje costero del mar Mediterráneo norte-occidental en la actualidad y con la fotografía como herramienta principal de estudio y análisis.

La delimitación geográfica de la investigación corresponde a las costas del Mediterráneo norte-occidental, profundizando sobre todo en algunas zonas elegidas por el impacto producido por las transformaciones urbanísticas, por la importancia de las estratificaciones históricas y por la cantidad y calidad de los trabajos fotográficos producidos. Las áreas elegidas como observatorios privilegiados son amplios tramos de la costa italiana, francesa y española

Respecto al marco cronológico la investigación se limitará a las últimas décadas hasta el presente y la fotografía será el centro focal del trabajo aquí propuesto, pero también serán consideradas otras categorías como las imágenes comerciales, la cinematografía y la literatura contemporánea. La investigación prevé entonces un método de trabajo interdisciplinario.

Abstract

La presente ricerca si presenta come un esercizio di ermeneutica del paesaggio costiero mediterraneo nella contemporaneità e utilizza la fotografia come principale strumento di studio e analisi. La delimitazione geografica della ricerca corrisponde alle coste del Mediterraneo nord-occidentale, con una particolare attenzione alle zone interessate da trasformazioni urbanistiche, per l'importanza delle stratificazioni esistenti e per la quantità e qualità dei lavori fotografici prodotti. Le aree scelte come osservatorio privilegiato sono soprattutto ampi tratti della costa italiana, francese e spagnola. Rispetto ai limiti cronologici, la tesi si limiterà agli ultimi decenni.

La fotografia sarà il centro focale del lavoro qui proposto, ma saranno considerate anche altre categorie come le immagini commerciali, la cinematografia e la letteratura contemporanea.

Introducción

“*Something new and strange happens when the sea meets the land*” (Ballard 1996)

Objetivos

La presente investigación se presenta como un ejercicio de hermenéutica del paisaje costero mediterráneo en la actualidad y con la fotografía como herramienta principal de estudio y análisis.

El paisaje -en sus aspectos sociales, económicos, estéticos, culturales, etc.- es el resultado de un largo proceso de transformación que puede ser investigado a través de disciplinas y métodos muy diferentes; en este caso se privilegia la fotografía contemporánea como principal fuente, utilizando los trabajos de autores muy distintos entre sí: los que son reconocidos a nivel internacional, así como aquellos menos conocidos y activos en entornos locales, sin olvidar el papel importante (en la construcción del imaginario entendido como percepción colectiva) de las imágenes producidas y vehiculadas por los *mass media*.

Según Ansel Adams, el gran fotógrafo de la naturaleza incontaminada de Estados Unidos, paisaje es una palabra sucia, paisaje es donde se acaba la naturaleza. Esta definición nos recuerda de manera muy directa que el paisaje tiene que ver con la antropización ya que nos aleja de una idea ecologista-radical (que tacha como negativos todos los fenómenos ajenos a la naturaleza) y, al mismo tiempo, nos acerca a una concepción del paisaje como proceso íntimamente ligado a la percepción y representación en cuanto a su proyección en el espacio físico. Este tipo de paisaje conlleva una carga ética, además de estética, porque es capaz de activar mecanismos emotivos, simbólicos, sin los cuales perderíamos contacto con el territorio.

Centramos la atención en las transformaciones ocurridas en los territorios costeros durante las últimas décadas sobre todo por el desarrollo turístico y las nuevas identidades surgidas en el imaginario colectivo. El turismo y su impresionante capacidad de producir imaginario e imágenes se presenta como uno de los fenómenos

decisivos para la comprensión del mundo contemporáneo; algo digno de ser estudiado y representado, un fenómeno clave para entender la sociedad tardo moderna y post moderna, así como en su momento el Fordismo. Antes relegado a fenómeno de masas, en los últimos años el turismo se ha convertido en sujeto de investigación por parte de diferentes disciplinas, como un fenómeno capaz de producir un imaginario y generar paisaje.

En el momento histórico actual, a lado del fenómeno turístico y a veces en los mismos espacios físicos, el Mediterráneo se ha configurado también como el territorio de la crisis y como un elemento de separación entre sus orillas, como uno de los muchos muros que los migrantes cruzan en su recorrido hacia el norte. Así el Mediterráneo ha vuelto a ser, en el imaginario colectivo, espacio político, espacio de conflicto.

Cualquier intervención en el paisaje necesita de una comprensión compleja y ser llevada a cabo con las herramientas de la crítica contemporánea: el objetivo de este trabajo es evidenciar cómo las imágenes fotográficas constituyen un recurso de gran utilidad para la lectura global y la comprensión de la complejidad del paisaje mediterráneo contemporáneo. Al mismo tiempo, la investigación cuestiona las actuales modalidades de producción fotográficas.

Metodología

La delimitación geográfica de la investigación corresponde a las costas del Mediterráneo norte-occidental, profundizando sobre todo en algunas zonas elegidas por el impacto producido por las transformaciones urbanísticas, por la importancia de las estratificaciones históricas y por la cantidad y calidad de los trabajos fotográficos producidos. Las áreas elegidas como observatorios privilegiados son amplios tramos de la costa italiana, francesa y española.

La limitación a este ámbito geográfico se debe a la elección del tramo de territorio que, históricamente y hasta ahora, ha sido el destino privilegiado del turismo de costa. No obstante, habrán menciones a territorios externos a esta área geográfica en caso de

necesitar acudir a ejemplos paradigmáticos que sean útiles para establecer relaciones entre las dinámicas globales y las manifestaciones locales.

Respecto al marco cronológico la investigación se limitará a las últimas décadas hasta el presente y la fotografía será el centro focal del trabajo aquí propuesto, pero también serán consideradas otras categorías como las imágenes comerciales, la cinematografía y la literatura contemporánea. La investigación prevé entonces un método de trabajo interdisciplinario.

Estado de la cuestión

La falta de trabajos globales sobre la fotografía como herramienta de análisis del paisaje mediterráneo contemporáneo sugiere cómo el tema de estudio no haya atraído hasta el momento el interés de los investigadores. Puntualmente existen publicaciones sectoriales sobre las áreas elegidas, pero hay que destacar la ausencia de un trabajo orgánico centrado en la fotografía como mirada privilegiada para la comprensión de la complejidad y de la actualidad del territorio mediterráneo.

La tesis asume el riesgo de abordar una investigación sobre el lenguaje fotográfico en un momento de particular aceleración de los fenómenos que retrata, todavía en curso de codificación por distintas disciplinas (la crisis económica y política que afecta el Mediterráneo) y de hiper-producción fotográfica (en los últimos años se han multiplicado los trabajos fotográficos y narrativos sobre el paisaje mediterráneo). La investigación asume entonces un carácter de instantaneidad y temporalidad, presentando una homología inevitable entre formas muy dinámicas de los fenómenos contemporáneos (turismo, crisis, migraciones, etc.), sus representaciones fotográficas y una forma de investigación nómada que, cruzando literatura, fotografía y *massmedia*, intenta acercarse al fenómeno a través de acercamientos y aproximaciones sucesivas, sin ninguna pretensión de llegar a conclusiones exhaustivas.

La imagen fotográfica es importante no sólo por su carácter documental y artístico, sino también por ser un notable generador de imaginario, capaz de transmitir informaciones,

ideas, percepciones, mitos, modalidad de destinación de uso y disfrute del espacio. La falta de estudios en este sector justifica un proyecto de investigación que asume una metodología experimental.

Output

Un atlas es una colección organizada de cartas geográficas. Un aspecto innovador del atlas es el abandono de la linealidad, el ‘lector’ del atlas puede desplazarse libremente en el espacio representado y puede cambiar la escala a lo largo de su lectura-viaje. En este sentido el atlas representa, como también lo hace el mapa en menor medida, la renuncia a la imposición de la mirada. De hecho, el mapa individual tiene un punto de vista y límites claros, hace desaparecer el espacio relativo. El atlas contiene en su interior una multiplicidad de puntos de vista, aún considerando el marco de su estructura global. Gracias a esta lógica se puede interpretar como un soporte hipertextual *ante-litteram*.

Ampliaré la definición tradicional de atlas a otros alcances, en una hipótesis según la cual, en el mundo contemporáneo las imágenes son potenciales cartografías para viajes posibles y los paisajes que habitamos, los temas a cartografiar.

Índice

Resumen / *Abstract*

Introducción

PARTE I

Paisaje, turismo, fotografía. Definiciones de campo	17
1 Paisaje	19
1.1 El paisaje: categoría estética y proceso cognitivo	19
1.2 Fenomenología de la mirada	20
1.3 Ética y estética del paisaje	21
1.4 <i>Trasformare il paesaggio in ragionamento</i>	22
2 El fenómeno turismo	25
2.1 El tiempo	25
2.2 Las imágenes	26
2.3 Tematización	28
2.4 Utopía	32
2.5 La <i>liquid modernity</i> y el turismo como metáfora	35
3 La fotografía	39
3.1 La tradición documental	39
3.2 <i>Aesthetic Journalism</i>	43
3.3 La fotografía expandida	46
3.4 Modalidades contemporáneas de producción	48

PARTE II

Un Atlas lineal	55
1 Italia	57
1.1 El libro como proyecto	58
1.1.1 <i>Condominio Oltremare</i> . Giorgio Falco y Sabrina Ragucci	58
1.1.2 <i>Saluti da Pinetamare</i> . Salvatore Santoro	64
1.1.3 <i>Gomorrhah Girl</i> . Valerio Spada	66
1.1.4 <i>Terre Fragili</i>	67
1.1.5 <i>Italian Riviera</i> . Mark Cohen	68
1.2 Plataformas colectivas de investigación fotográfica	69
1.2.1 <i>Pelagica</i>	69
1.2.2 <i>Adriatic coast to coast</i>	69
1.2.3 <i>Italian Coastline</i> . Terraproject	70
1.2.4 <i>Osservatorio fotografico</i>	71
1.2.5 <i>Documentary platform</i>	71
1.3 Obras participativas	73
1.3.1 <i>Foresta Bianca</i>	73
1.4 Periplos	74
1.4.1 La larga carretera de arena. Pier Paolo Pasolini	74
1.4.2 <i>Orizzonte Italia</i> . Antonio Rovaldi	80
1.5 Proyectos individuales (Michele Cera / Stefano Vigni / Francesca Cirilli / Turi Calafato / Giovanni Troilo / Allegra Martin / Karim El Maktafi / Fabrizio Bellomo, Giaime Meloni)	81
1.6 La segunda <i>speculazione edilizia</i> .	82
<i>Apéndice 1</i>	87

2 Francia	113
2.1 La tradición pública	113
2.1.1 La <i>DATAR</i>	113
2.1.2 <i>Euroméditerranée</i>	115
2.1.3 <i>FTL</i>	116
2.2 Instituciones y centros	119
2.2.1 <i>Conservatoire du littoral</i>	119
2.2.2 <i>Centre Méditerranéen de la Photographie</i>	122
2.3 Otros Proyectos	122
2.3.1 Piémanson. Vasantha Yoganathan	122
2.3.2 Cyrille Weiner	123
2.3.3 Méditerranée. Raymond Depardon, Claudine Nougaret	125
2.3.4 Dos à la mer. Geoffroy Mathieu	126
2.3.5 Bernard Plossu	127
2.4 <i>l'Architecture de loisirs</i>	128
 <i>Apéndice 2</i>	 135
 3 España	 165
3.1 <i>Sundays</i> . Xavier Ribas	167
3.2 Txema Salvans	169
3.3 Jordi Bernado	174
3.4 Ruinas modernas. Una topografía de lucro. Julia Shultz Dornburg	175
3.5 <i>The Afnauts</i> . Cristina de Middel	176
3.6 Riu Avall. Yosigo	177
3.7 <i>Strangers in paradise</i> . Misha Kominek	177
3.8 <i>This is Spain</i> . NOPHOTO	178
3.9 <i>PIGS</i> . Carlos Spottorno	180
3.10 <i>The Bull project</i> . Maurizio Montagna	181
 <i>Apendice 3</i>	 183

4 El muro mediterráneo. Migraciones contemporáneas	203
4.1 <i>Mass media</i>	203
4.2 <i>Drowned</i> . Seba Kurtis	207
4.3 <i>Postcards from Europe</i> . Eva Leitolf	208
4.4 <i>Concrete geographies</i> . Xavier Ribas	209
4.5 Ceuta y Melilla. Anna Positano, Gianfranco Tripodo y Guillermo Abril	211
4.6 <i>Bari, costa sud</i> . Michele Cera	212
 <i>Apéndice 4</i>	 215
 5 The God's eye view	 235
5.1 Dubai	236
5.2 Costa del Sol	240
5.3 Manga del Mar Menor / Barcares Leucate	245
5.4 La marina	246
 <i>Apéndice 5</i>	 251
 Conclusiones	 261
 <i>Apéndice 6</i>	 281
 Bibliografía	 293



PARTE I

Paisaje, turismo, fotografía. Definiciones de campo

1. El paisaje

“Para mí, por tanto, el paisaje como género tiene que ver con hacer visibles las distancias que debemos mantener entre nosotros para poder reconocernos mutuamente por aquello que, en condiciones constantemente variables, parecemos ser. Solamente a cierta distancia (y desde un determinado ángulo) somos capaces de reconocer el carácter de la vida comunitaria del individuo – o de la realidad comunitaria de aquellos que, en otras condiciones, tan convincentemente parecen ser individuos.” (Wall, 2003)

1.1) El paisaje: categoría estética y proceso cognitivo

Entre las muchas definiciones del paisaje a lo largo de la historia del sustantivo hay algunas más recurrentes: categoría estética inventada en determinadas épocas históricas (según las diferentes teorías: el renacimiento italiano, la pintura holandesa o la china del siglo IV); cambio de fluidos entre topografía material y topología mental; resultado de la osmosis entre biología y cultura, producto cultural. En realidad el paisaje es esto y muchas otras cosas al mismo tiempo.

Hasta los años ochenta del siglo veinte se consideró al paisaje como una entidad primordialmente estética pero, a partir de los años ochenta del mismo siglo, prevalece una visión pluridisciplinar y compleja del mismo. Diferentes autores empezaron a vislumbrar en el paisaje un modelo concreto de pensamiento complejo¹. Según la hipótesis planteada por la *Landscape Antropology* el paisaje es un paradigma que acompaña el hombre en sus representaciones del mundo y, a la vez, un concepto en constante evolución y proceso cognitivo.

“Quello di cui c’è bisogno non è una definizione di paesaggio, ma una non-definizione, esattamente come non c’è bisogno di una teoria del paesaggio, ma di una “teoria senza teoria” [...] L’idea di una teoria senza teoria, cioè di uno spazio aperto da esplorare attraverso tentativi e ricognizioni successive rimanda necessariamente all’idea della mappa.” (Meschiari, 2008)

¹ Los autores que mas se han acercado al análisis del paisaje como matriz de pensamiento complejo aun en manera muy diferentes son: G. Bateson, *Mind and Nature, A Necessary Unity*, New York, Dutton, 1979; P.K. Feyerabend, *Against Method. Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, London, NLB, 1975; G. Deleuze F. Guattary, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit 1980.

El paisaje así concebido se manifiesta no tanto en una época o en la otra, sino todas las veces que, yendo mas allá de los sentimientos y de la memoria, ha surgido como modelo cognitivo para investigar y representar el territorio y las relaciones sociales que en su ámbito se generan. El paisaje tiene que ver también con el lenguaje -verbal o visual- sin el cual ninguna tradición puede definirse como paisajística.² De hecho al contrario de la tierra o del territorio, el paisaje es un discurso ‘sobre’, voluntad hermenéutica en forma de médium (textual o visual). Por este aspecto lingüístico y su constante redefinición, el paisaje en realidad es un meta concepto. Cada vez que intentamos definir un paisaje (y este trabajo no es la excepción) estamos definiendo qué es el paisaje o cual debería ser.

“per parafrasare [...] Goethe «non si cerchi nulla dietro i paesaggi del mondo, essi sono già la teoria» [...] Invece di spendere energie a interpretare la natura sostanzialmente tautologica del paesaggio, dovremmo far derivare da esso dei nuovi modelli di pensiero: non una teoria del paesaggio, ma molte teorie-paesaggio, dove il paesaggio reale funziona come una matrice analogica per rappresentare, interpretare e reinventare la complessità. La crisi epistemologica che ha attraversato il Novecento scientifico può riassumersi nella consapevolezza di un limite: l’approccio matematico quantitativo da un lato e la psicanalisi freudiana dall’altro non riescono a render conto pienamente di una serie di fenomeni qualitativi. Tali fenomeni non possono essere descritti e inseriti nel sistema ermeneutico attraverso il linguaggio scientifico tradizionale, mentre trascurarli significa elaborare dei modelli troppo semplificati. [...] Qualche soluzione incoraggiante viene non a caso dall’ecologia del paesaggio e dalla geografia, che hanno cominciato ad aprirsi ad apporti metaforici, alle immagini: per osservare e descrivere realtà spaziali non geometrizzabili e tanto meno matematizzabili, si sono dotati di un lessico meno ortodosso ma che fa leva sulla natura spaziale dell’immagine.” (Meschiari, 2008)

1.2) Fenomenología de la mirada

La fenomenología de la percepción pone el acento en la relación del hombre y el paisaje subrayando la dimensión corpórea y cognitiva del ‘hacer paisaje’, ésta incluye parámetros estéticos pero también a todos los fenómenos humanos ligados a la experiencia del espacio: percepción, memoria, representación, análisis y síntesis. El cuerpo no está en el espacio, es parte del espacio y este papel central que Merleau-Ponty

² Augustin Berque ha calificado como “sociedades pre-paisajistas” a aquellas en cuyas lenguas no existe una palabra específica para designar este hecho y que no lo reflejan icónicamente.

atribuye al cuerpo humano rechaza una concepción de espacio geométrica y abstracta para poner al centro de la cuestión la relación de un cuerpo que se auto-percibe como espacio y la percepción del paisaje del cual este cuerpo es parte viva.

La íntima conexión entre hombre y paisaje, basada en una malla de conocimientos y símbolos por encima del espacio concreto, es lo que permite al cuerpo percibir el entorno y no verle como un *tromp l'oeil*.

1.3) Ética y estética del paisaje

Luigi Ghirri, fotógrafo italiano de paisaje (1943-1992), en sus escritos definió el paisaje *luogo del presente*. Con sólo tres palabras el fotógrafo centró completamente la atención del lector en las características fundamentales del paisaje y también de su poética: el paisaje, al igual que el arte, siempre es -o ha sido- contemporáneo. El papel del fotógrafo de paisaje para Ghirri es ocuparse del lugar contemporáneo porque es la temporalidad que da forma al espacio.

“[...] trovare nello sterminato mondo della frammentazione e della velocità un metodo per organizzare lo sguardo, perchè questo non sia più inerte e vuoto di fronte a un esterno sempre più incomprensibile e complesso. Il paesaggio indagato appartiene al territorio del presente, luogo topografico certamente, ma che non deve rimanere il luogo di nessuna storia e di nessuna geografia, e perchè il paesaggio che noi viviamo non resti né la terra desolata né la terra di Babele.” (Ghirri en: Costantini and Chiamonte 1997)

La obra escrita de Luigi Ghirri es tan importante como su obra fotográfica ya que con ella pone la base de toda la cultura visual de paisaje en Italia. Su poética se basa en el imperativo estético y ético de ver el mundo como si fuese la primera vez, desnudando toda la retórica del *bel paese* y desvelando, junto a la Italia turística del *touring club*, una Italia de los márgenes y de la provincia. A lado de este tema central identifica y relata de forma visual y textual la progresiva tematización del territorio italiano con la consiguiente exclusión de lo que queda fuera de la imagen oficial. Como el Cezanne de Peter Handke³, también Ghirri reivindica la importancia de la mirada, para evitar la desaparición del paisaje.

³ “*Si mette male. Bisogna sbrigarsi, se si vuole ancora vedere qualcosa*” (Handke 1985)

¿Cómo puede desaparecer el paisaje?

El paisaje se modela sobre el espacio concreto, el territorio y este último, a su vez, se plasma según modelos culturales de tipo paisajístico. La dinámica circular de percepción, representación y proyección que caracteriza la reflexión paisajística y la práctica del paisaje vigila de alguna manera, visualiza, da forma a la relación del ser humano con su entorno.

Cuando esta forma de pensamiento cíclico se interrumpe, desaparece el paisaje y también desaparece la conciencia de la ciudadanía respecto a los lugares que habita. Se crea una censura definitiva entre la identidad del ciudadano y el hábitat que le pertenece, con el consiguiente y peligroso desarraigo que esta realidad conlleva. Este proceso ocurre por ejemplo en los parques temáticos, las *gated communities*, los suelos privatizados a lo largo de la costa italiana, los suelos ocupados por urbanizaciones privadas a lo largo de la costa española y es causado por todos aquellos entes que prohíben o controlan por completo la producción cultural, los *mass media* y cualquier tipo de reflexión sobre el territorio, las maneras de construirlo y gestionarlo.

El paisaje entonces es también una forma de autodefinición. Tiene que ver con la manera en que una sociedad se ve a sí misma en el mundo y cómo ve dicho mundo.

1.4) Trasformare il paesaggio in ragionamento

Tanto para Luigi Ghirri como para Italo Calvino el paisaje representa el centro desde el cual se genera la poética. Con el pretexto de un artículo sobre el poeta G. Conte, Calvino desarrolla este concepto, central en su idea de escritura y su postura delante del paisaje. Si el elemento central en la obra de Ghirri, como hemos visto, es la desaparición del paisaje, para Calvino se trata de “*trasformare il paesaggio in ragionamento*”⁴ a través de la declinación del paisaje costero *ligure* y el paisaje *tout court*.

⁴ *Come situare in una mappa di precedenti e di tendenze questa presenza di poeta che si direbbe orgogliosamente solitaria e “fuori dal tempo”? È giusto iscriverlo d’ufficio nella “linea ligure” della lirica italiana del Novecento, che era invece rivolta in una direzione di scarnificazione, smorzamento, prosciugamento, cioè il contrario della sua? Gli elementi del paesaggio sono però lì, vistosi, e questo non*

Para el autor, la morfología del territorio puede dar forma a una visión, puede solicitar un pensamiento creativo.

“Il mio paesaggio era qualcosa di gelosamente mio [...], un paesaggio che nessuno avrebbe mai scritto davvero. (tranne forse Montale, - sebbene egli fosse dell'altra riviera, - Montale che mi pareva di poter leggere quasi sempre in chiave di memoria locale, nelle immagini e nel lessico). Io ero della Riviera di Ponente: dal paesaggio della mia città – San Remo – cancellavo polemicamente tutto il litorale turistico – lungomare con palmizi, casinò, alberghi, ville – quasi vergognandomene: cominciavo dai vicoli della Città vecchia, risalivo per i torrenti, scansavo i geometrici campi dei garofani, preferivo le “fasce” di vigna e d'oliveto coi vecchi muri a secco sconnessi, m'inoltravo per le mulattiere sopra i dossi erbidi, fin su dove cominciano i boschi di pini, poi i castagni, e così ero passato dal mare – sempre visto dall'alto, una striscia tra due quinte di verde – alle valli tortuose delle Prealpi liguri. Avevo un paesaggio. Ma per poterlo rappresentare occorreva che esso diventasse secondario rispetto a qualcos'altro: a delle persone, a delle storie. La Resistenza rappresentò la fusione tra paesaggio e persone.” (Meschiari 2008)

En las palabras de Calvino *la Resistenza* transforma el territorio a través de una experiencia simbólica, mientras el turismo crea un entorno ajeno, el que Calvino excluye de su experiencia como habitante y como autor. Esta es la actitud general de la cultura 'alta' desde hace diez años, momento en el cual finalmente varias disciplinas empiezan a reflexionar sobre el fenómeno desde el punto de vista espacial y perceptivo. Como hemos visto, sin cultura del paisaje se impide el estudio de un fenómeno dado y también se renuncia a una poderosa herramienta de reflexión y de control sobre el territorio.

Del texto de Calvino se deduce también que el paisaje es una modalidad no solamente visual, sino también espacial del pensamiento. La mente necesita, como el cuerpo, una relación constante con el espacio para desarrollar pensamientos relacionales.

Desde el punto de vista de las imágenes que se analizaran en este trabajo, hay que precisar que cuando el paisaje se presenta en forma de imagen puede expresar una información compleja sobre las modalidades del espacio sintetizando relaciones espaciales y temporales, aspectos cualitativos. Pero también puede presentarse como

è soltanto un dato esteriore, trasformare un paesaggio in un ragionamento: forse è questo il vero tema che la Liguria proponeva e continua a proporre ai suoi poeti e ai suoi scrittori, quanto più la precarietà del paesaggio s'accentua. (Calvino 1984)

entidad cosificadora como por ejemplo las imágenes comerciales. En este caso del paisaje sólo quedan las características formales, la escala de representación, mientras la complejidad que aquí hemos intentado exponer ha desaparecido. Podríamos argumentar si estas últimas imágenes merezcan o no la denominación de paisaje. Nos conformamos con observar que ambas formas de representación son interesantes como herramientas para entender el paisaje turístico, sobre todo cuando entran en relación entre sí.

2. El fenómeno *turismo*

“En cuanto tienen unos días de libertad, los habitantes de Europa occidental se precipitan al otro confín del mundo, cruzan medio planeta en avión, se comportan literalmente como si acabaran de fugarse de la cárcel. No los culpo; yo estoy a punto de hacer exactamente lo mismo.” (Houellebecq 2004)

2.1) El tiempo

Desde el año 2000 el turismo se considera la primera actividad económica mundial por el volumen de negocio que comporta y está viviendo en estos años un momento de auge absolutamente sin precedentes. Se habla de “guerra de ofertas”, de “estética de la felicidad” y de “industria del ocio” con absoluta normalidad.

Sin embargo el turismo también es un modelo de relaciones sociales, económicas, políticas y culturales, además se podría definir como un dispositivo de comprensión global y codificada del mundo exterior.

El ocio, desde su formulación como concepto⁵, poco tiene que ver con la idea que se maneja de él hoy en día. La tradición humanista supo valorar el retiro meditado que facilita la exploración de lo mejor del hombre:

“El ocio únicamente es posible una vez presupuesto [...] que el hombre no sólo concuerde con su propia y verdadera esencia, sino también con el sentido del universo (mientras que la pereza radica en la falta de esta conformidad). El ocio vive de la afirmación. No es simplemente lo mismo que falta de actividad; no es lo mismo que tranquilidad o silencio, ni siquiera interior. Es como el silencio en la conversación de los que se aman, que se alimenta del acuerdo que reina entre ellos. En el fragmento de Höderlin: *Die Musse*, *El ocio*, se encuentran estos versos:

Como un amoroso olmo me yergo en el campo apacible,
Y como sarmientos y frutos de vid me rodean,
Y se enroscan en mi tronco los juegos sabrosos de la vida” (Pieper, 2003)

Si el *otium* (alternativo a *negotium*) latino suponía la experiencia de un tiempo sin actividades

⁵ El *otium* latino, traducción de la *scholê* griega, es el tiempo libre de hombres libres para el pleno estudio y la praxis filosófica.

distractoras que alejaran de ese “lugar del pensamiento”, el ocio entendido como vacacional se basa en la ocupación del tiempo como parámetro fundamental. Como dice José Miguel Iribas:

“[...] comprendí que el uso del tiempo era el factor que más decisivamente explicaba el comportamiento estructural de las distintas tipologías turísticas y que más claramente definía el dinamismo del espacio y el éxito y rentabilidad final de las propuestas.” (Iribas, 2005)

El tiempo se configura así como el factor estructurante de la industria turística y podemos pensar que el fundamento para que así sea es de índole sociológica:

“Las masas proletarias y democráticas se diferencian de las minorías ilustradas y burguesas en no conceder valor alguno a lo permanente. Muy al contrario, exigen cambios constantes, sorprendentes, que mantengan la diversión, el espectáculo y la excitación cotidiana.” (De Azua, 2004)

El *horror vacui* temporal, que la industria turística llena de actividades produce una ocupación intensiva del tiempo lo que, a su vez, permite al turista olvidarse de su pasado próximo (la rutina, el trabajo, su historial) y su futuro próximo (con la carga de responsabilidad que eso comporta). Lo que se genera es una expansión del tiempo presente, que acaba con llenar la conciencia temporal borrando todo lo que no es presente con el objetivo de cobrar una suerte de eternidad fingida.

Como explica Mar Augé el espíritu del tiempo es en primer lugar el privilegio concedido al presente sobre el pasado y sobre el futuro, un espíritu de consumo inmediato que se adapta muy bien a un mundo convertido en espectáculo.

El turista es un individuo que se mueve en un sistema de relaciones sociales y espaciotemporales inmune a cualquier fricción o negociación. En este sentido se sitúa en un punto privilegiado, mas allá del sistema.

2.2) Las imágenes

Como ya hemos planteado, todo lo que está concebido para llenar el tiempo de forma racional y estratégica en realidad lo expande, transformando el presente de una manera infinita. El mismo fenómeno ocurre, curiosamente, en las tipologías arquitectónicas turísticas. El rascacielos coexiste en forma muy desenvuelta con el templo griego, con el

castillo medieval, con la villa romana, con el pueblo caribeño o con el pueblo indígena. Los edificios abstractos de la Ciudad Ideal pueden coexistir con los edificios íconos de la arquitectura del tiempo libre. Un ejemplo paradigmático es Las Vegas, donde todas las épocas y todos los lugares del mundo están en el mismo plano, simulacros y posibilidades en un abanico de alternativas arquitectónicas. Sin embargo, lo más importante de todo es que estos edificios se basan en imágenes arrancadas a la Historia y con dudosa competencia: su diseño se basa en los códigos publicitarios, es imaginaria pura y que casi siempre prescinde del diálogo con el contexto y de las necesidades reales del lugar al que afecta. Muchas veces los complejos hoteleros y *Resorts* (sobre todo en la Costa del Sol o en las Islas Canarias, por mencionar el caso español) se presentan al turista como un resumen, un parque temático de la arquitectura local. Casi parecen sugerir la inutilidad de salir de ellos para disfrutar de lo verdaderamente local, tal como les ocurre a los personajes de la novela *Having a wonderful time*, de J.G. Ballard. En otro plano, pero siguiendo esta misma línea argumental, podemos citar el ejemplo de las guías turísticas, desde las de *Murray* o *Baedeker* hasta las contemporáneas que, destinadas a un consumo masivo, promueven una lectura definitiva y consensuada de los lugares. Al contrario de lo que parece, son una herramienta de ocultamiento de lo que pueda perjudicar la felicidad de sus lectores.

No obstante lo anterior, la arquitectura es solamente una de las imágenes⁶ que definen visualmente el fenómeno del turismo y, probablemente, no es la más importante. Las imágenes de los folletos y de la publicidad, las de las guías, las imágenes plasmadas en fotografías y las capturadas por las máquinas de vídeo por los propios turistas contribuyen en su conjunto a crear un mundo visual paralelo al territorio real que representan. Son estas mismas imágenes las que conforman un mapa que predefine el itinerario y, a posteriori, se constituyen en la memoria del viaje realizado. Por su parte las postales, reducción del territorio a ícono, imagen estática para el consumo, así como todas las imágenes creadas por la industria turística son una suerte de vitrina que ha mediatizado la mirada del turista presentando diversos paraísos para el ocio, el goce de la vida natural o la vivencia de la diversidad cultural, sólo por citar algunas posibilidades.

⁶ La fotografía nació aproximadamente diez años antes del turismo de masas y se convirtió en una de las armas más poderosas de la industria turística por ser un dispositivo de industrialización de la visión

Las imágenes que el turista genera son una manera de alejarse de su rutina, pruebas tangibles de haberse apropiado de un trozo de mundo y que al mismo tiempo le permiten posicionarse como *voyeur*. Confirmar la postal, mirar el mundo desde una posición de observador excluye la mirada crítica y consecuentemente la acción responsable, colocando al turista en una experiencia espacio-temporal virtual como la arquitectura que lo alberga. Las fotografías⁷ y el video, que fuera del ámbito profesional y artístico se consideran ojos fieles en la reproducción de la realidad, sustituyen la observación, el dibujo y la escritura de los primeros viajeros con una compresión temporal extrema. La experiencia ya no es la construcción de una relación con el mundo exterior sino que se convierte en una mera verificación.

En definitiva, las imágenes y la inalterabilidad generalizada que éstas producen convierten al turista en un consumidor de imágenes antes que de productos. En un ser que, casi siempre sin saberlo, se mueve en un espacio publicitario y no público.

2.3) Tematización

La supuesta transversalidad de la actividad económica turística se concreta en la interacción con redes de producción y servicios, pero se trata de una interacción casi exclusivamente económica. En realidad, como bien pueden ejemplificar ciudades como Florencia, Venecia, y en medida cada vez mayor Barcelona, el verdadero aporte del turismo de masas a las ciudades es muy a menudo un efecto congelador con respecto al desarrollo cultural y arquitectónico. Lo que se considera auténtico, tradicional, característico o pintoresco es en realidad pura ficción o simulacro. La ciudad es para el turista una gran escenografía de las fotografías. Todo tiene que quedarse inmóvil y apacible, lo que arrastra tras de sí efectos ‘colaterales’ como la degradación del paisaje en pos de intereses económicos, como ha ocurrido en la Costa del Sol española, en la Costa Azul francesa o en la Liguria italiana, sólo por citar algunos ejemplos. O lo que es más grave y paradójico: la desaparición del imaginario colectivo de lo que no se puede

⁷ *No pienses, dispara* es el lema de la una campaña publicitaria de las cámaras digitales Sony.

considerar turístico. De este modo, las ciudades y los territorios en general se convierten así en parques temáticos, en ciudades instantáneas, es decir, en *resorts*.

En este sentido el paradigma del espacio turístico es Disneylandia: una utopía que tiene la ambición de contener todos espacios, todos los paisajes, todos los tiempos, todas las emociones, todos los deseos de sus visitantes. Un País que no existe. La versión analógica del viaje virtual. El tópico, el arquetipo, la escenografía que comprenden todos los viajes posibles.

Jean Baudrillard habla de utopía atemporal hablando de los parques temáticos de la empresa Disney. Subraya como Disney no solamente borra la realidad para transformarla en una imagen virtual tridimensional sin profundidad, sino como también intenta borrar el tiempo sincronizando todos los períodos históricos, todas las culturas y todos los destinos al superponerlos en un único escenario. De esta manera también el tiempo se hace mono-dimensional, es decir sin profundidad. No hay presente, no hay pasado, no hay futuro. Lo que queda es un sincronismo inmediato de todos los lugares y de todos las épocas históricas en una única virtualidad atemporal:

“Lapse or collapse of time: that’s properly speaking what the forth dimension is about. It is the dimension of the virtual, of real time; a dimension which, far from adding to the others, erases them all. And so it has been said that, in a century or in a millennium, gladiator movies will be watched as if they were authentic Roman movies, dating back to the era of the Roman empire, as real documentaries on Ancient Rome; that in the John Paul Getty museum in Malibú, a pastiche of a Pompeian villa, will be confused, in an anachronistic manner, with a villa of the third century B.C. (including the pieces inside from Rembrandt, Fra Angelico, everything confused in a single crush of time); that the celebration of the French Revolution in Los Angeles in 1989 will retrospectively be confused with the real revolutionary event. Disney realizes de facto such an atemporal utopia by producing all the events, past or future, on simoultaneous screens, and by inexorably mixing all the sequences as they would or will appear to a different civilization than ours. But it is already ours. It is more and more difficult for us to imagine the real, History, the depth of time, or three-dimensional space, just as before it was difficult, from our real world perspective, to imagine a virtual universe or the fourth dimension.” (Baudrillard 1996)

Michael Sorkin habla de Disneylandia, “parque temático de parques temáticos” como “utopía del tiempo libre”. Disneylandia, por sus dimensiones físicas, ofrece uno de los ejemplos paradigmáticos donde prevalecen los simulacros por sobre la realidad. Disneylandia es un país que no existe, un hiperreal instalado sobre un territorio borrado,

un no-lugar creado para turistas sin población residente. La relación entre la *disneyficación* de la realidad y el turismo es evidente: el parque temático es un (no) lugar que pretende incorporarlo todo. Parece un espacio público y no lo es (como no lo es tampoco la Rambla del Mar en Barcelona, sólo por citar otro ejemplo de tematización), la vigilancia y el control son omnipresentes y ofrece una visión de la sociedad perfecta y feliz que sustituye la tensión del espacio democrático. El pasado es falsamente recuperado y se integra de forma completa en el presente, el placer es la única posibilidad. La última frontera de la tematización es probablemente el proyecto *Tropical Islands*, que ocupa el hangar militar más grande del mundo, cerca de Berlín. Está abierto 365 días al año, 24 horas del día. El promotor del proyecto ha invertido el sentido de los viajes en crucero:

“En lugar de llevar las personas a los trópicos, he traído los trópicos a donde más se necesitan” (Urry en: BASA, 2005)

Tropical Islands es la construcción física de la hiperrealidad teorizada por Eco en *Travels in Hyperreality*, así como lo ha sido el Fórum de las Culturas 2004 de Barcelona, en el marco del más amplio *city branding*, desarrollado en los últimos 25 años.

“A Barcelona, els somnis sempre es fan realitat.

Imagina't una ciutat on les races, les cultures, les idees

I l'art d'arreu del món es coneixen, dialoguen, conviuen.

Imagina't una gran esplanada de les cultures, amb auditoris prop del mar.

Imagina't l'Edifici Fòrum.” (Mayo y otros, 2004)

Josep Asebilló, hace tiempo arquitecto municipal del Ayuntamiento de Barcelona sostiene que hacer una ciudad para los turistas es hacerla para los ciudadanos, pero lo cierto es que la ciudad convertida en objeto de consumo cultural genera un nuevo tipo de ciudadano que no es sujeto histórico, como ha sido tradicionalmente hasta la era turística, sino usuario, consumidor, turista. El *city-marketing* transforma en *brand* cualquier manifestación comercializable, como ocurrió con las manifestaciones contra de la Guerra en Irak: Barcelona se convirtió – en las palabras del alcalde - en la “ciudad de la paz”.

El modelo Barcelona ha transformado la ciudad misma en sujeto como lo evidencia el eslogan “Barcelona posa’t guapa”, por ejemplo. El éxito de esta estrategia a nivel internacional no considera, sin embargo, la expulsión de las personas residentes de los barrios de Ciutat Vella, ni de la conversión de ciertos espacios públicos en espacios turísticos banalizados. Francesc Muñoz habla de ciudad *urBANALizada* y el antropólogo Manuel Delgado de la *ciudad de la mentira*.

Si, como dice Susan G. Davis, el parque temático es el nuevo y más popular *mass media*, el espacio donde se venden objetos y experiencias, Barcelona y la reducción de la ciudad a su marca, indudablemente caben en este ámbito de análisis. El Forum universal de las Culturas, con sus imágenes estilo Benetton y sus edificios íconos ha representado nada menos que la tematización exótica y atemporal de valores como la diversidad y la sostenibilidad reduciéndolos a meros productos. El ejemplo del Forum 2004 representa de forma ejemplar lo que se define actualmente como turismo cultural, es decir, la sacralización de la oferta de la ciudad mas allá del turismo sol y playa. Pero como toda tematización, es una parodia de la perfección. Si esto puede ser tolerable en casos de declarados parques temáticos como Disneylandia, es mucho más peligroso cuando se instala en realidades complejas como la territorial y la urbana.

La tematización, sea de Barcelona, de los valores antiglobalizadores o del Mediterráneo es el proceso de la creación de un espacio de recreo; es la transformación de una realidad en espacio de ocio que tiene como objetivo prioritario la generación de goce y/o deseo del ciudadano/turista. El espacio no se inclina hacia sus posibilidades de diálogo, sino que se presenta como una puesta en escena para la contemplación estética y para el consumo. El habitante se convierte en un espectador pasivo donde, además, todo el espacio debe ser a-conflictivo y redondeado. Por lo demás, los mapas de las ciudades se convierten en turísticos, borrando toda la humanidad que no se deja reducir a tópico, como ya advertía R. Barthes refiriéndose a la *Guide Bleu*. Exactamente lo contrario de lo que postula la deriva situacionista:

La llamada ciudad histórica es precisamente la ciudad que ha conseguido eliminar el pasado, puesto que en tanto que utopía es también ucronía, tiempo fuera del tiempo. A la ciudad monumentalizada, se le podría aplicar todo lo que se pudiera decir de cualquier reificación de lo que se supone absoluto y eterno. “[...] esa ciudad transparente y dócil que, quieta, indiferente a la vida, se pavonea estérilmente de lo que no es, ni nunca fue, ni será.” (Delgado en: Mayo y otros, 2004)

La ciudad llega a asumir rasgos abstractos, en términos espaciales y temporales. La fetichización del pasado congela el tiempo y la realidad espacial en imágenes, que tienen que parecerse lo más posible al imaginario del turista, que confirma con el viaje lo que ya conoce. Como Rem Koolhaas diagnosticaba en el año 1995:

“A veces, una ciudad vieja, singular, como Barcelona, por simplificación de su identidad, se vuelve genérica. Llega a ser transparente, como un logo.” (Mayo y otros, 2004)

2.4) Utopía

“Me gustaban los catálogos de vacaciones, su abstracción, su manera de reducir los lugares del mundo a una secuencia limitada de placeres posibles y tarifas; apreciaba especialmente el sistema de estrellas para indicar la intensidad de la felicidad que uno tenía derecho a esperar. Yo no era feliz, pero valoraba la felicidad y seguía aspirando a ella.” (Houellebecq, 2004)

Turismo es una palabra asociada a bienestar, placer⁸, felicidad, paraísos exóticos. Podríamos decir que nada se parece más a un folleto turístico de lo que Charles Baudelaire en “La invitación al viaje” escribió en 1857 escribiendo sobre un país donde todo es hermoso, abundante, tranquilo, honrado; donde el lujo disfruta contemplándose en el orden; donde la vida resulta agradable y rica de respirar; donde la felicidad reina soberana.

Groys, en su ensayo *La ciudad en la era de su reproductibilidad turística*, explica como desde sus comienzos la ciudad surgió como proyecto de futuro. Las personas se mudaban del campo a la ciudad con el fin de sustraerse de las antiguas fuerzas de la naturaleza y construir un nuevo futuro que ellas mismas pudieran determinar y controlar. La ciudad, entonces, posee una dimensión utópica que le es inmanente por situarse más allá del orden natural de las cosas; el lugar de la ciudad es el u-topos. Las murallas señalaban explícitamente su carácter utópico y cuanto más utópica debía ser una ciudad, tanto más difícil debía ser alcanzarla, sea la Lhasa tibetana, la celestial

⁸ Solamente con el Grand Tour el viaje deviene sinónimo de placer. El origen de la palabra *travel*, que tiene raíz común con *travail*, proviene de una palabra que identifica una forma de tortura.

Jerusalén o la Shambala hindú. La ciudad se aísla del espacio para moverse en el tiempo.

La tensión utópica de la racionalidad, claridad y controlabilidad total del entorno urbano conduce a la ciudad a una permanente reestructuración, superación y destrucción de sí misma. De esta forma, la ciudad pasó a ser el lugar de las revoluciones, de las profundas transformaciones históricas y de constantes re-comienzos.

“En la modernidad este impulso utópico, esta búsqueda de una ciudad ideal se fue debilitando cada vez más, siendo paulatinamente relevado por la fascinación del turismo. Cuando hoy la oferta de oportunidades en nuestra propia ciudad ya no nos satisface, no intentamos transformar, revolucionar o reformar esta ciudad, sino que simplemente vamos a otra ciudad -por poco tiempo o para siempre-, para encontrar en ella lo que nos falta en la nuestra. La movilidad entre las ciudades -en todas las formas del turismo y de la migración- ha cambiado nuestra relación con la ciudad así como nuestras ciudades mismas, pues la interconexión y movilidad a escala global terminaron por cuestionar profundamente el carácter utópico de la ciudad, reinscribiendo el u-topos urbano en la topografía de un espacio globalizado.” (Groys, 2008)

En la primera fase del turismo moderno, que Groys define como «romántico», se produjo una postura decididamente anti-utópica en relación a la ciudad que dio paso, posteriormente, a su anquilosamiento y finalmente a ser interpretada como una suma de atracciones turísticas. Paradójicamente, la mirada del turista romántico no es utópica, sino conservadora: romantiza, monumentaliza y eterniza todo. Lo que es provisorio se convierte en definitivo y lo efímero en monumental. Ve la ciudad que atraviesa como a-histórica, eterna, una sumatoria de construcciones que siempre han existido. Sólo el turismo monumentaliza una ciudad.

Groys cita a Kant en un pasaje de la "Crítica de la Facultad de Juzgar" cuando explica que, por ejemplo, los habitantes de los Alpes que han pasado toda su vida en las montañas no las consideran de ninguna manera sublimes y toman "sin vacilación a todos los amantes de la cordillera de hielo por locos", vemos que la mirada del turista romántico se diferencia de forma clara respecto a la mirada del habitante autóctono. Además, el turista romántico ve al campesino como parte del paisaje; el campesino, por su parte, le mira con desconcierto.

Actualmente, por razones evidentemente económicas, la relación del habitante autóctono con el turista ha cambiado radicalmente: adapta su estilo de vida al gusto del visitante e, incluso, se ha convertido él mismo en turista. Groys define la época en la cual vivimos como la época del turismo post-romántico, caracterizada por una nueva relación entre u-topos urbano y la topografía de nuestro planeta. Desaparece en primer lugar la oposición turista – población sedentaria, pero sobre todo

“La ciudad ya no espera al turista: ella misma comienza a circular globalmente, a reproducirse a escala mundial, a expandirse en todas las direcciones. Incluso la ciudad se mueve y reproduce a una velocidad claramente mayor a aquella con la que logra desplazarse el turista romántico individual. Este hecho da pie a la queja, tan difundida hoy, de que todas las ciudades se asemejan crecientemente, de que se homogenizan, de que quien llega en condición de turista a una nueva ciudad, ve las mismas cosas que ha visto siempre en todas las demás ciudades. Esta experiencia de la semejanza de todas las ciudades actuales a menudo sugiere al observador la conclusión errónea de que las peculiaridades, identidades y diferencias culturales locales desaparecieron en el proceso de globalización. En realidad no desaparecieron, sino que salieron de viaje -ellas mismas-, y comenzaron a reproducir y expandirse a escala mundial.” (Groys, 2008)

El factor local no desaparece, al contrario se torna global.

La política del viaje, sostiene Groys, vuelve a introducir la dimensión utópica que se creía perdida en los tiempos del turismo romántico.

“De modo que en el contexto del turismo total nuevamente nos encontramos ante una utopía, pero una utopía que se distingue radicalmente de la utopía estática de la ciudad, que se delimita de la topografía restante, del resto del país. Es así como hoy vivimos en una metrópolis internacional, en la cual habitar y viajar pasaron a ser sinónimos, y en la cual se ha borrado la diferencia entre habitantes y visitantes. La utopía del movimiento global constante sustituyó, por lo tanto, la utopía de un orden universal eterno.”

Groys parece olvidar que la mayoría de los turistas siguen siendo turistas románticos, que etnias africanas y asiáticas están protegidas y todavía existen porque pertenecen al imaginario turístico. Ellas, como los campesinos suizos de Kant, no se pueden convertir en viajeros.

2.5) La *liquid modernity* y el turismo como metáfora

Mientras los trabajos de MacCannel (*El turista*, 1976) y Urry (*The tourist gaze*, 1990) sobre el turismo se basan en sólidas distinciones entre vida cotidiana/viaje, vida laboral/vacaciones, verdadero/falso, trabajo/ocio) la reflexión de Zygmunt Bauman se centra en la identificación metafórica entre el “hombre consumidor” de la *liquid modernity* con el “turista”, eliminando así las predichas dicotomías.

La *liquid modernity* se diferencia de la sociedad moderna, más inflexible, y jerárquica, por el abandono de la búsqueda de un nuevo y mejor orden social y por un fuerte componente de flexibilidad y temporalidad. En la *liquid modernity* los espacios públicos se entienden para el consumo –un consumo veloz – y la reducción del contacto social. En los tropiezos y las “metamorfosis” de la idea de *comunidad* en las grandes urbes, la conformación del sentido de pertenencia ya no se da en torno a relaciones sociales, sino relaciones entre el individuo y el individuo-consumidor. Aquí, lo fundamental está en la revelación de los mecanismos que van acelerando el tiempo al punto que éste “devora” los espacios. La relación entre las dos categorías se hace muy “travesía”: en la yuxtaposición de categorías, el espacio se agranda y el tiempo se unifica, hasta el punto que recordar el pasado o imaginar el futuro terminan homologándose en un solo movimiento “de anulación” en el presente inmediato de la compulsión.

Cuando Bauman habla del turismo como metáfora de la vida contemporánea se refiere a ciertos aspectos de la condición y de la experiencia del turista como, por ejemplo, estar en un lugar temporalmente y ser consciente de dicha temporalidad, así también como el hecho de no serlo, por lo que le es ajena la carga de responsabilidad que afecta al habitante de la sociedad tradicional. Esta conciencia de lo temporal es la base de lo que Bauman define como *tourist syndrome*. En contraste con la *solid modernity*, - representada, por ejemplo, por un trabajador de la industria fordista que consciente de estar destinado al mismo tipo de ocupación durante toda su vida laboral, lucha para mejorar su condición – los trabajadores de la *liquid modernity*, acostumbrados a una inestabilidad constante en su vida social y laboral, no luchan porque la lucha sólo tiene sentido cuando la relación es duradera. Si la condición de contemporaneidad lleva el hombre de situación en situación, los papeles y las relaciones se modifican

constantemente; perdiéndose también la profunda relación con un lugar. En esto consiste la metáfora hombre contemporáneo/turista (permanente).

“As they are *a priori* temporary and reduced to the consumption of (limited and fast shrinking) sensations, the effort to construct a hard and tough frame of mutual rights and obligations and mutually binding rules of conduct is completely redundant – a waste of time and energy. We don’t trust the relationships to last, we have no idea how long we (tourists, workers, partners) will stay there.” (Bauman, 2003)

Vivir el momento es el rasgo más característico del *tourist syndrome*. Para entender la verdadera distancia con el mundo anterior, Bauman compara al turista con el peregrino: para este último, la importancia de cada paso se mide con relación a la disminución de la distancia que le separa de la meta de su viaje, meta que ha sido previamente predefinida. La predefinición, la planificación, la tensión hacia algo tiene que ver con el *desire*. El turista se identifica mejor con el *wish*. Actuar sobre la base del *wish* no requiere un tiempo anterior necesario para realizar el deseo. La seducción es instantánea. La voluntad depende del aquí y del ahora.

La metáfora turística nos recuerda el mapa del relato de Borges⁹ en el que los cartógrafos del Imperio dibujaron un mapa tan detallado que terminó por cubrir con absoluta exactitud el territorio, y que después se pudrió sobre él y se confundió con él en su decadencia final.

Es muy difícil que alguien, por viajero y no-turista que se declare, pueda viajar sin cruzar en su camino infraestructuras y topografías¹⁰ turísticas. Mientras el turista puede evitar el compromiso con el contexto social, moviéndose en su circuito, el habitante de la ciudad o del territorio turístico no puede prescindir, aunque sea solamente a nivel perceptivo, del turismo. Es más, como ya se ha comentado, el habitante de la ciudad turística, se convierte el mismo en turista.

⁹ “...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio toda una Provincia. Con el tiempo esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él” (Borges, 1989)

¹⁰ (Banchini y otros 2005).

La metáfora de Bauman se hace más transparente y la identificación entre hombre contemporáneo/habitante y turista, más evidente.

3. La fotografía

En este apartado se encuentran algunas reflexiones, necesariamente sintéticas, sobre la fotografía contemporánea: cuestiones abiertas en el debate cultural, modalidades innovadoras de producción y publicación, soportes tradicionales y contemporáneos. Se trata de una aproximación temática al lenguaje fotográfico sin ninguna pretensión de exhaustividad que intenta identificar algunas tendencias y, que en este trabajo de investigación, se convierten en instrumentos de análisis de las imágenes presentes en el Atlas (Parte II). Los géneros fotográficos son evidentemente muchos más de los que aquí se describen, así como muchas más son también las tendencias actuales en la cultura contemporánea, pero este trabajo limita su investigación a un fenómeno espacial, sus límites geográficos y las representaciones que de él se han producido en las últimas décadas.

3.1) La tradición documental¹¹

Esta investigación analiza trabajos fotográficos procedentes de diferentes géneros y contextos culturales, pero en la gran mayoría de las series se reconoce el marco y la tradición de la fotografía documental del paisaje, aunque también hay una presencia del género del reportaje, además también consignamos algún ejemplo de hibridaciones entre los dos, como por ejemplo los trabajos de Giovanni Troilo o Txema Salvans.

Podríamos definir la fotografía documental en el sentido más estricto como un tipo de imagen que constituye una evidencia de la realidad. Jean François Chevrier, en el fundamental *Documentary Document Testimony*, analiza los orígenes del término:

“The notion of documentary photography covers a variety of practices almost as wide as the idea of photography itself. Any photographic picture may be defined as ‘documentary’ to the extent that it is the result of the process of recording, fixing and actualising a virtual image. In the nineteenth century, this process was referred to as ‘reproduction’. This term implies a first production: the optical production of the virtual image. In everyday language, this particularly ambiguous word first designated a mechanical way of imitating or copying appearances”. (Chevrier et al., 2005)

La tradición documental se estructura como modalidad de representación alrededor de una paradoja: las imágenes se presentan como realistas y los sujetos son retratados de manera fiel y aparentemente descriptiva, como si el fotógrafo hubiese desaparecido y la mirada se hubiese transformado de subjetiva en objetiva. Así, como punto de partida, las imágenes documentales parecen convencer al observador sobre su fiabilidad, sin embargo, las fotografías son imágenes bidimensionales, abstracciones, su información es selectiva, incompleta y muy vehiculadas al entorno en el cual las mismas fotos aparecen. Por último, pero no menos importante, las fotografías son el resultado de la mirada individual de un determinado autor y están destinadas a las múltiples interpretaciones de los observadores, cada una necesariamente diferente.

“Questa incertezza senza fine, e quindi la discussione dell’interpretazione contro la documentazione della realtà, è uno dei campi su cui possiamo lavorare e parlare, ed è l’elemento più significativo del nostro tipo di scienza.” (Bas Princen en: Graziani, Zanot, & Princen, 2011)

La fotografía documental, gracias a esta paradoja y de manera mucho más evidente que otros géneros, muestra la ambigüedad de las imágenes en su constante acción de desvelamiento y ocultamiento, descripción y eliminación de informaciones, registro y representación de la realidad como *mise-en-scène*. El precursor de esta tradición es, sin duda, el fotógrafo estadounidense Walker Evans, quien dio una fundamental aportación a la historia de la fotografía y una influencia que se extiende hasta hoy en la disciplina fotográfica americana, como también en la europea. Este aporte no se fundamenta sólo en su monumental obra sobre los Estados Unidos durante la época de la crisis económica del año 1929, sino también en su aportación teórica acerca del término “*documentary*”.

La fotografía documental se desarrolló inicialmente de manera, diríamos exclusiva, en ámbitos en los que tuvo una finalidad práctica, pero luego fue adoptada como género en el contexto del arte contemporáneo, tal como ya apuntara el mismo Evans en 1971:

“Documentary? That’s a very sophisticated and misleading word. And not really clear. You have to have a sophisticated ear to receive that word. The term should be documentary style. An example of a literal document would be a police photograph of a murder scene. You see, a document has use, whereas art is

really useless. Therefore art is never a document, though it certainly can adopt that style." (Evans en: ASX, 2012)

La fotografía documental post-Evans se ha declinado -con varios matices pero sin abandonar nunca la dialéctica entre la ambigüedad del medio y la aparente restitución de la realidad- hacia un tipo de representación normal, realista, una visión que se acerca a la humana, que evita el uso de objetivos gran angulares o producidas por teleobjetivos, y que huye de toda espectacularidad visual.

La ambigüedad, en el ámbito de la fotografía contemporánea aparece también como meta-discurso fotográfico, como tema auto reflexivo. *The Afnonauts* de Cristina de Middel, trabajo analizado en los próximos capítulos, es antes que nada una reflexión sobre la capacidad de la fotografía de crear ficción a través de una serie de imágenes aparentemente documentales puestas al lado de documentos reales.

¿Cómo se presenta entonces una imagen documental? ¿En que contextos? ¿A través de cuáles dispositivos de producción fotográfica los autores se ponen en el marco de esta tradición? William Guerrieri es el autor de un importante ensayo que, publicado por la editorial Einaudi en 2013 y junto a otros textos de Roberta Valtorta, Antonello Frongia y Matteo Balduzzi, intenta hacer un balance y una necesaria reflexión sobre la fotografía italiana del paisaje en los últimos veinte años. La aportación de Guerrieri va en la dirección de reconocer la centralidad y la actualidad del género documental en el contexto de la fotografía contemporánea italiana.

Desde la constatación de la erosión del sentido de la realidad en autores como Sontag, acabada la época de autorreferencia artística o la fase terminal de la espectacularidad de la información, la fotografía puede -según la tesis de Guerrieri- tomar la elección de volver a reflexionar sobre el género documental y hacerlo como forma que hay que conquistar, el resultado de un proceso de búsqueda e investigación, no solamente como un estilo estético.

"Il documentario non ha una forma canonica, ogni volta la sua forma va conquistata a partire dalla necessità di un rapporto con la realtà" (Guerrieri en: Valtorta, 2013)

Guerrieri apunta que gracias a la crítica postmodernista de autores como Allan Sekula, Martha Rosler o Victor Burgin, ha surgido una nueva relación entre la fotografía documental y la realidad, con hibridaciones entre reportaje, cine documental, literatura como relatos de experiencias de lugares, *storytelling* e investigaciones periodísticas.

Uno de los nodos conceptuales más relevantes del texto de Guerrieri es una referencia a otro texto fundamental sobre la fotografía publicado en 2011, *La fotografía contemporánea* de Michel Poivert, en el cual el autor reivindica el papel del documental como:

“una risposta al mondo delle immagini sul terreno stesso delle immagini, l’unico sistema forse per opporsi al regno indiscusso dello spettacolo” (Poivert en: Valtorta, 2013).

No se asiste entonces a la muerte de la fotografía, como muchas veces ha sido profetizada, sino a una renovada confianza en un lenguaje que puede, desde dentro, desmontar, desvelar o cuestionar (o todo ello al mismo tiempo) el espectáculo global de los *mass-media*.

Guerrieri enumera una serie de autores y exposiciones que han contribuido a la institucionalización de la fotografía documental en Europa, entre los cuales destaca la *Mission Photographique* de la DATAR y la difusión de la cultura fotográfica por Bern y Hilla Becher, situando en el contexto europeo la importante contribución de la generación de fotógrafos italianos de los años 80 del siglo XX. Y es que más allá de los contextos nacionales, eventos como Documenta¹² en Kassel y la misma Bienal de Venecia, (solamente por citar los dos más significativos en una constelación de festivales y exposiciones dedicados a la fotografía de producción cultural) han institucionalizado en Europa el ingreso del género en el arte contemporáneo debido a la cantidad y calidad de las obras artísticas que involucran la imagen documental en sus procesos y en sus productos. Es un hecho que en los últimos años las imágenes documentales no viven una existencia solitaria y autónoma, sino que están inmersas en un contexto en el cual coexisten con otros lenguajes y habitan diferentes soportes, con algunas consecuencias importantes.

¹² <http://www.documenta.de>

In the (also relatively new) mass media, documentary images oscillate unchecked between the indices of fiction, authenticity, and fetish, between proof and manipulation, critique and affirmation, and they traverse disparate and opposing contexts. These media still continue to produce images in which events and history appear to densify, images that are shown again and again, occasionally even becoming icons. Yet this circulation rarely concerns a dispositif of just the images themselves, for they are almost always framed by rumour, communication, various channels of information, but most of all by narratives, commentary, and text material. The dispositif of—documentary—images is not inherently visual. As Stuart Hall noted in 1984: “There is no such thing as ‘photography’; only a diversity of practices and historical situations in which the photographic text is produced, circulated and deployed.” The exhibition “once documentary” is interested in practices and situations in which the documentary image emerges and is applied—as vehicle, marker, comment, reference, or placeholder for a gap that cannot be occupied. (Camera Austria 2014)

Como consecuencia directa del uso de las fotografías documentales en soportes y contextos diferentes, surgió uno de los temas fundamentales para entender la producción fotográfica actual: el montaje. El proceso de producción documental, así como se va delineando en la actualidad, no se estructura solamente en el proyecto fotográfico, entendido como estrategia de conceptualización y pre visualización del trabajo, sino en el montaje como algo mucho más complejo de la post producción (el retoque fotográfico) o editing de las imágenes (la selección y la ordenación de las imágenes). En el libro *American Photographs*¹³ (1938), Evans opta por una imagen sin comentarios, donde el pie de foto es simplemente funcional a la localización geográfica y puede hacer esto gracias a su disciplina estética y moral, la extrema precisión del montaje que se basa en la ordenación casi cinematográfica y no retórica del material fotográfico producido.

3.2 *Aesthetic Journalism*

“By this time, we know that the interaction of aesthetics and information is the foundation upon which we construct our thoughts and opinions, and shape our idea of society.” (Cramerotti, 2009)

La raíz documental, o más precisamente la relación entre documento y arte contemporáneo es el sujeto principal de investigación del libro *Aesthetic Journalism: How To Inform Without Informing* del curador y artista Alfredo Cramerotti. El autor

¹³ <https://vimeo.com/69333381>

parte de la constatación del hecho que en las exposiciones de arte contemporáneo de las últimas décadas es cada vez más frecuente encontrar entrevistas, documentales o imágenes de archivos. Cramerotti define entonces como *aesthetic journalism* la modalidad de producción cultural contemporánea en la cual las prácticas artísticas toman forma de investigaciones alrededor de temas sociales, culturales o políticos. La tesis explícita de *Aesthetic Journalism* es que la búsqueda de la verdad (sin olvidar la fundamental pregunta ¿qué es la verdad?) se traslada desde el dominio de los *mass media* hacia el dominio del arte contemporáneo, posibilitando que la información se mueva del ámbito privado (un productor genera un contenido cerrado que vehicula con un sentido determinado a un receptor) al ámbito público (tanto la cuestión representada como el vehículo está abierta a ser decodificada por un observador que es parte del proceso). Este fenómeno llevaría a un nuevo escenario en el cual la distinción establecida entre la producción artística y la periodística se desvanecería, abriéndose la concepción tradicional de la información a nuevas modalidades.

Cramerotti identifica dos puntos críticos en el *reporting* de los medios masivos: por un lado la instantaneidad y el ritmo de la comunicación, que no permite generar en el observador una distancia crítica, por el otro, el tiempo disponible, siempre limitado, para la producción de las informaciones, el único tiempo que permite la actual industria de la comunicación. Este punto es particularmente importante a la hora de evaluar, por ejemplo, un trabajo como *Gomorra Girl* de Valerio Spada, que se basa en un hecho de la crónica negra ligada a la mafia casalese y, sobre este acontecimiento tan específico, construye una obra visual en forma de libro que seguramente expande la capacidad del medio para poder entrar más profundamente en los hechos relatados y no ser consumidos de forma inmediata por los medios de comunicación masivos. *Witnessing*, nos recuerda Cramerotti, no es *reporting*. Spada produce su trabajo –de largo aliento- a través de sus fotografías y de los documentos policiales, de las relaciones humanas establecidas y de su presencia física en el mundo que retrata.

En el último apartado del libro de Cramerotti se cuestionan las posibilidades futuras de esta renovada relación entre *journalism*, *mass media* y arte contemporáneo.

Cramerotti preconiza dos acciones paralelas, una en el ámbito del arte contemporáneo y la otra en los *mass media*, para que sean capaces de cuestionar sus metodologías y fomentar el cambio en sus prácticas.

Una primera cuestión tiene que ver con el tiempo: Cramerotti apunta cómo en el arte contemporáneo el tiempo es todavía un término negociable, mientras que en la comunicación *mass media* la tensión hacia la simultaneidad y la instantaneidad lleva a una paradoja por la cual los acontecimientos y temas complejos se sintetizan y son comunicados en pocos segundos a una audiencia cada vez más agredida por la cantidad y rapidez de las informaciones. En un sistema ideal de comunicación, el receptor tiene que añadir significado subjetivo al montaje de imágenes y sonidos proporcionados, pero en los *mass media* esto, según Cramerotti, no ocurre, reduciéndose el espacio para una distancia crítica por parte del receptor.

“More than ever, we need a witness attitude in art, for it might inspire a witness attitude in journalism: a kind of knowledge looking beyond what is immediately visible, a latency, so to speak, an imaginative reading of what is not directly accessible to the senses. Witnessing is not reporting: it implies a plurality of points of view, and the passage of time, which is not permissible in the current media news environment. Artists and art institutions, instead, can produce works over a span of months rather than minutes, and can adapt their agenda (because they have time) to the witness approach. This way, it creates the time to add idea upon idea, returning in several steps to the same subject, and allowing the space to think, digest and re-work what has been the object of the investigation.” (Cramerotti, 2009)

La distancia crítica implica dejar al público un espacio que sea temporal y cognitivo con el fin que le sea permitido desarrollar el tema como parte de su propia historia, sin aceptarlo o rechazarlo instantáneamente. Se trata, por parte del público, de añadir conocimiento a la información recibida y transformarla en algo diferente, reconstruir contantemente secuencias complejas de significados.

Este punto nos lleva al segundo escenario posible para la hibridación de periodismo y el arte contemporáneo: la interactividad. La interpretación de una imagen, un video, un texto o una combinación de ellos es una manera de recrear esa imagen, ese video, ese texto, un proceso productivo tanto como el acto de producirlo. Los mecanismos de percepción del arte contemporáneo permiten aproximaciones más sutiles que la sencilla comprensión – incomprensión que proporciona el periodismo. Las mejores formas de producción culturales, de hecho, no producen materiales fácilmente metabolizables, sino que demandan mucha participación por parte del lector y observador, no les proporcionan productos, sino procesos complejos que abren razonamientos y generan

conocimientos complejos. Recibir informaciones como consumidor, de manera estructurada como en el periodismo tradicional, reduce necesariamente lo desconocido y lo inesperado por lo que se rebaja la posibilidad de aprendizaje.

A continuación, Cramerotti introduce una invitación directa a producir obras que, en el marco de lo que él define como *aesthetic journalism*, no se limiten a ser expuestas en el mundo del arte contemporáneo, sino que también activen relaciones con otros formatos. Se refiere a un amplio espectro de posibilidades mas allá de las galerías de arte, museos, bienales o residencias para artistas y que comprende periódicos, canales televisivos (desde la TV local hasta los network) incluso las frecuencias radiofónicas, que a menudo están a la búsqueda de visiones innovadoras. Otra modalidad que Cramerotti preconiza es el desvelamiento de los mecanismos de producción de las mismas informaciones por parte de los media *mainstream* y su transformación en elementos capaces de generar una reacción más activa en el espectador. Cita algunos ejemplos del *cinéma-verité*, en los cuales la cámara entra en el marco de la película haciendo visible el “mecanismo” de la “máquina”, modalidad ya activa en el modus operandi de muchos artistas. Este *disclosing* hace responsable al observador, reduciendo la distancia entre el artista y quien se relaciona con la obra a través de la visión o de la participación activa.

El libro de Cramerotti es muy interesante no solamente desde el punto de vista teórico, sino operativo: el autor intenta explicar caminos posibles, articulaciones entre arte e información, no solamente para reflexionar, sino para encontrar nuevas maneras de activar modalidades de producción que denomina *journalistic art*, un instrumento crítico de investigación.

3.3 La fotografía expandida

Si por un lado el género documental vuelve enérgicamente al centro del debate artístico, al mismo tiempo hay críticos que, como Alfredo Cramerotti, intentan delinear el concepto de fotografía expandida, declaran obsoleta la separación en géneros fotográficos y más bien vislumbran un futuro próximo en el cual la fotografía se convertirá en alfabeto o archivo visual. Cramerotti apunta como la fotografía se puede

perder disuelta en un magma de imágenes producidas constante y capilarmente, lo que ocasionaría la merma de algunos de sus caracteres constitutivos, y por el otro lado, expandiría su visibilidad:

“Il fotografico è un intero corpo d’esperienza che abbraccia (ed è mediato da) una grande varietà di relazioni, interessi e possibilità, per diventare la principale manifestazione e l’elemento costitutivo della nostra condizione umana nel Ventunesimo Secolo. Questo processo non sta avendo luogo solamente nella ma anche attraverso la sfera pubblica. La visualizzazione delle nostre azioni, delle nostre storie e dei nostri pensieri è ciò che costituisce al momento il discorso principale della sfera pubblica. Non esiste sfera pubblica senza la condivisione di esperienze ed opinioni e nella nostra epoca quello che condividiamo di più sono le immagini. Sono diventate una merce di scambio. Commerciamo la nostra esistenza in immagini, e diamo forma a noi stessi attraverso di esse. Abbiamo bisogno di riferirci a immagini (e alla realizzazione di immagini) in modo da agire politicamente, socialmente, culturalmente.”
(Cramerotti, 2011)

Cramerotti advierte como la fotografía es ahora un tema de difusión más que de género, proceso en el cual productores, mediadores y receptores actúan conjuntamente como traductores de narraciones. La recepción de la fotografía por parte del espectador se convierte en otra forma de generación, a través de la resemantización de contextos diferentes respecto al entorno en el cual la imagen ha sido creada por primera vez.

Non c’è più “l’esterno” al visibile, dal momento in cui noi siamo costituiti da esso. L’immagine e lo spettatore sono incastrati in un rapporto infinitamente reciproco. (Cramerotti, 2011)

La realidad de la permanente inmersión de los individuos en imágenes que se producen constantemente (cámaras de vigilancia, imágenes satelitales, documentos digitales) introduce el tema de la importancia de las imágenes que, aunque no producidas por autores y a veces ni siquiera por seres humanos, son fundamentales a la hora de entender cómo se desarrolla un determinado paisaje desde la perspectiva de las dos acepciones de territorio (hablamos de su diseño y construcción, expresado en un sentido más amplio, sería antropizado) y de la representación del lugar al ser observado, nos referimos al imaginario que genera una percepción colectiva.

Fotografía expandida, post-fotografía, hiperfotografía, todos estos términos han surgido para nombrar un cambio de canon, como lo define Joan Fontcuberta, un nuevo paradigma visual de la relación de la fotografía, que de analógica se ha convertido en digital, la misma realidad pero con otros medios. Desde los años noventa la producción

de cámaras, de *hardwares* y *softwares* capaces de gestionar las imágenes digitales ha desencadenado una transformación profunda y radical que, junto con la facilidad de transmisión y publicación de las imágenes en las redes sociales y el desarrollo exponencial de internet, han transformado completamente el mundo de la fotografía y del media en general:

“(…) un escenario global donde la imagen se volvía ubicua. Y justamente esta ubicuidad, esta producción y circulación masiva de las imágenes nos impelía a reformular las leyes que rigen la naturaleza de la fotografía en sus distintas vertientes: la estética, la epistemológica, la ontológica, la antropológica, etc. La física newtoniana explicaba de forma plausible el comportamiento de la naturaleza; pero cuando dispusimos de instrumentos para aventurarnos en el espacio profundo o para jugar con las partículas subatómicas, descubrimos que había fenómenos que se resistían a ser gobernados por estas leyes. Entonces inventamos la física cuántica y Einstein formuló la Teoría de la Relatividad. Ahora quizá nos hallemos en los inicios de una física cuántica de la imagen. Nos hace falta una teoría que de respuesta a la naturaleza de la fotografía en la situación de exceso exponencial que causa vértigo” (Fontcuberta en: Hebel y otros, 2013).

3.4) Modalidades contemporáneas de producción fotográfica

a) La ficción

En las últimas décadas el autor que más ha investigado el sutil límite entre representación de la realidad y ficción es, probablemente, Joan Fontcuberta. Sin embargo, recientemente hay algunas obras que han cuestionado la ficción fotográfica y narrativa como dispositivos de interrogación de la realidad y del imaginario, como por ejemplo *Condominio Oltremare* de Giorgio Falco y Sabrina Ragucci o *The Afronauts* de Cristina de Middel, por citar dos de los trabajos analizados en esta investigación.

En *Condominio Oltremare* los autores nos sitúan en una urbanización existente -cuya construcción es emblemática del histórico boom inmobiliario italiano de la postguerra- pero a la vez lo hacen en un edificio inexistente (el *Condominio Oltremare*), escenario de un relato de pura ficción. Aun así, la serie fotográfica y el relato textual consiguen retratar una realidad social, histórica y geográfica muy precisa. En *The Afronauts*, de Cristina de Middel, la autora imagina una misión espacial de Zambia. Para hacer esto, la

de Middel mezcla documentos reales e imágenes de ficción a través de fotografías *mise-en-scène*, para representar la universal aspiración hacia lo inalcanzable, independientemente del avance económico o desarrollo tecnológico del país.

La ficción como forma visual y narrativa se presenta en estos y otros trabajos como un dispositivo no exclusivo, sino hibridado con la fotografía documental para la creación de narraciones muy sofisticadas y eficaces a la hora de cuestionar tanto la realidad como la percepción de la representación fotográfica. Vale la pena apuntar que generar una obra de ficción, en este contexto, no quiere decir inventar, sino más bien reinventar las conexiones entre las cosas, los signos, las imágenes, un proceso que tiene mucho que ver con aquello que denominamos construir mapas del mundo que habitamos, del paisaje que creamos.

b) El archivo. Las *photo-trouvée*¹⁴

Una tendencia importante en la evolución de la práctica fotográfica en la última década es la utilización de materiales de archivo, fotos y documentos encontrados y la resemantización de los mismos en trabajos visuales y narrativos.

La sobreabundancia de imágenes digitales o digitalizadas, la posibilidad de coleccionarlas y compartirlas ha generado una serie de obras que las reciclan,

¹⁴ Joan Fontcuberta define *photo-trouvée* de la siguiente manera: *Se dovessimo stabilire una differenza tra una semplice foto ritrovata – quella che, molto graficamente, l'artista italiano Franco Vaccari chiama lumpenfotografie – e quella che possiamo classificare come photo-trouvée, non dovremmo badare a certe caratteristiche fisiche o estetiche della foto, ma a questa 'nuova consapevolezza'. Ciò che determina la differenza non è insito nell'immagine, ma nell'atteggiamento dello spettatore. D'altro canto è palese come il termine photo-trouvée faccia eco all'objet-trouvée dei surrealisti: nella storia delle avanguardie, l'object-trouvée ha determinato una rottura con le vigenti teorie della creazione artistica introducendo tre principi radicalmente innovatori: primo suggerire che qualunque oggetto, compreso il più banale e quello prodotto industrialmente, possa essere un'opera d'arte; secondo, sostenere che l'artisticità non sia data dalla qualità della manifattura artigianale o tecnica, ma dalla sua collocazione in un particolare contesto di osservazione; e terzo, il valore artistico non si ritrova nella produzione materiale dell'opera, ma nel processo mentale di selezione e decisione* (p. 102 Grazioli & Panattoni, 2014)

reutilizando las imágenes encontradas. Cuando las fotografías privadas, familiares o relegadas a entornos específicos se convierten en públicas, pierden toda relación con su contexto y el marco en el cual fueron realizadas; en ese momento se rompe la relación entre quien las produjo y quien las consume y, gracias a esta ruptura, las imágenes vuelven a tener la posibilidad de ser adoptadas, a ser sometidas a nuevas interpretaciones o nuevas apropiaciones, en síntesis, a una resemantización.

Joan Fontcuberta subraya como

“(...) l’artista definisce configurazioni che svelano nuovi percorsi di pensiero tra le immagini (...) Pertanto, ciò che fa l’artista è sovrapporre intenzioni ‘forti’ alle intenzioni ‘deboli’ cui queste stesse immagini facevano appello in origine, mentre mette a fuoco una dialettica tra immagini orfane e immagini adottate, tra immagini mute e immagini che parlano.” (Fontcuberta en: Grazioli & Panattoni, 2014)

Entre los trabajos más impactantes, y probablemente el más paradigmático, sobre el tema de la colección y reutilización de las imágenes está *Beijing Silvermine* de Thomas Sauvin, una colección de aproximadamente medio millón de negativos rescatados por el autor de una planta de reciclaje en las afueras de la metrópoli china.

En muchos trabajos visuales analizados en esta investigación encontramos la metodología de la resemantización de la *photo trouvée*, desde los documentos de *Gomorrah Girl* hasta las fotos familiares del proyecto *Foresta Bianca*. Hay, como no, varias declinaciones, pero siempre está presente como elemento fundamental en la investigación de un determinado imaginario.

En el texto introductorio de la exposición *From here on*¹⁵, Fontcuberta sigue delineando algunas cuestiones que son también futuro escenarios para el lenguaje fotográfico. La primera cuestión que pone en relieve el autor es que ya no tiene sentido definir las imágenes según la categoría de buenas o malas fotos, siendo las cámaras fotográficas (e incluso las cámaras de teléfonos móviles) programadas para producir imágenes de calidad prácticamente sin la intervención de un ojo profesional o por lo menos, sensible. Lo que queda son los buenos o malos usos que se pueden hacer de las fotos. La calidad

¹⁵ https://www.rencontres-arles.com/CS.aspx?VP3=CMS3&VF=ARL_3_VForm&FRM=Frame:ARL_7

no reside entonces en la imagen individual, sino en la asignación (o prescripción) de la imagen que se adopta.

“Con lo cual, la autoría -la artisticidad- ya no radica en el acto físico de la producción, sino en el acto intelectual de la prescripción de los valores que pueden contener o pueden acoger: valores que subyacen o que les hayan sido proyectados. Este acto de prescripción – institucionalización de la pirueta duchampiana- corrobora la formulación de un nuevo modelo de autoría celebratorio del espíritu y de la inteligencia por encima de la artesanía y de la competencia técnica, y que como cualquier propuesta renovadora, comporta riesgos y provoca conflictos. (Fontcuberta en: Hébel y otros, 2013)

Esta práctica lleva, antes de la resemantización, el problema de la apropiación de las imágenes y la legitimidad de la acción. Fontcuberta sugiere sustituir el termino apropiación con adopción:

“Ad optare significaba en la antigua Roma optar por un niño (un niño en particular, con la exclusión de los demás), es decir, extender los derechos personales sobre alguien que no disponía de esos derechos (por ejemplo, un patricio que adoptase un niño plebeyo transfería sobre él, y sólo sobre él sus derechos de patricio). La adopción en este sentido es la afirmación en la esfera de la familia de la superioridad de la cultura (el derecho) sobre la naturaleza (el nacimiento).” (Fontcuberta en: Hébel et al., 2013)

Además de la adopción de las imágenes, Fontcuberta vislumbra otras dos vías de producción post-fotográfica: por un lado la posibilidad, para los artistas, de concebir su obra como colección a través de la búsqueda, selección y seriación de imágenes para construir un sentido nuevo y contemporáneo y, por otro lado –y en aparente contradicción del contexto prevalentemente digital– el libro fotográfico.

c) *Il libro come pensiero fotografico*¹⁶

Desde que hay fotografías, hay libros de fotografías:

“C’è evidentemente un carattere e un pensiero visivo nella fotografia in se stessa, ma quello che interessa a noi qui è quello tra le fotografie, quello che riguarda la sequenza e la disposizione (...) I modi di fare

¹⁶ *Il libro come pensiero fotografico* es el título de un texto de Elio Grazioli contenido en el catálogo de *Fotografia Europea*, festival anual e internacional de fotografía, activo en Reggio Emilia desde 2006, insáapirado a la obra de Luigi Ghirri. <http://www.fotografiaeuropea.it>

fotografia si sono infatti moltiplicati, alcuni si basano sull'attesa dell'istante e della configurazione decisiva, molti altri si basano su un progetto stabilito prima dello scatto, un concetto, o la messa a punto o la verifica o la sperimentazione a partire da un carattere linguistico della fotografia stessa (...)" (Grazioli & Panattoni, 2014)

El libro fotográfico vuelve en un momento en el cual la sobreabundancia de imágenes digitales podría indicar que la pantalla mejor es el soporte para acoger las fotografías; sin embargo, y a contracorriente, se produce el reflorecimiento actual del libro. Esto se debe en parte a la enorme difusión de sencillas herramientas de diseño gráfico, maquetación e impresión, lo que permite -sobre todo a jóvenes autores- producir sus obras de forma independiente.

Sobretudo en la última década ha habido un *revival* del libro como principal formato de difusión del medio fotográfico, porque el proyecto artístico, en la práctica contemporánea de muchos autores, se concreta principalmente en forma de libro. Esta realidad vuelve con algunas declinaciones específicas: libros *self published*, libros con tiradas limitadas y que en algunos casos se convierten en objetos de colección, libros que están conectados a plataformas web (como el ejemplar *The Sochi Project*¹⁷, proyecto de *slow journalism* del fotógrafo Rob Hornstra y del periodista y director Arnold van Bruggen). Muchos de los trabajos fotográficos investigados en esta tesis pueden considerarse reinenciones del formato libro, ya sea a través de la construcción como de la secuencia de imágenes, así como el libro que se presenta como objeto vehiculado coherentemente con su contenido.

El libro *self-published* es un libro de artista, con tirada limitada, que experimenta con las modalidades correspondientes de diseño gráfico que mejor se adaptan a su contenido, con la elección de materiales que lo transforman en un espacio de exposición; el libro así concebido es la contraparte de la digitalización de contenidos en plataformas web. Podríamos decir que hay una radicalización entre lo digital por un lado y lo artesanal por el otro.

"Il libro (...) è la poesia, la dimensione concentrata, riflessiva e acuta, là dove la Rete rischia di essere la dispersione e la chiacchiera" (Grazioli & Panattoni, 2014)

¹⁷ www.thesochiproject.org

El libro pensado y realizado de esta manera es una ocasión para cuestionar algunos temas que pertenecen a la fotografía, pero también a la narración en sentido amplio: la oposición entre lo lineal y lo discontinuo, el ritmo, el montaje, la acumulación de información y los medios diferentes; la instantaneidad y la sedimentación, la relación entre lo visual y verbal, la relación entre dos o más imágenes en el mismo espacio, la posibilidad de elegir el tiempo, la posibilidad de generar contenidos *multimedia* y *transmedia*¹⁸.

d) La participación

En la gran mayoría de los casos de cada obra fotográfica con varias modalidades en las que haya retratado un contexto antropizado, el autor necesita construir relaciones con el contexto y con los seres humanos que lo habitan. Esto se traduce a veces en encontrar personas que se convierten en sujetos de las imágenes, y/o que son vehículos de información sobre el lugar, información espacial, histórica, cultural, o simplemente local y que a menudo son cruciales para la realización de trabajos complejos que no se limiten a representar espacios y producir imágenes puramente didascálicas y estéticas. Hay entonces en este tipo de producción cultural una relación casi necesaria con el contexto social, pero en los últimos años, ya sea por la democratización del medio o por la facilidad de publicación digital de las imágenes, ha habido también un incremento de proyectos que se estructuran a través de la participación activa de los ciudadanos, de las comunidades. Otro fenómeno que ha favorecido el desarrollo de este tipo de proyectos es el papel cada vez más importante de la imagen de archivo en la construcción de narraciones artísticas y, en particular, de imágenes procedentes de archivos familiares. Entre los ejemplos activos de los últimos años citamos tres proyectos que, con inclinaciones diferentes, han cuestionado el papel de la fotografía como herramienta de construcción del imaginario compartido por una comunidad y la aportación irremplazable de los ciudadanos a la hora de construir narraciones valiosas para entender fenómenos contemporáneos.

¹⁸ La narración *transmedia* permite relatar una historia a través de múltiples plataformas y formatos que utilizan las tecnologías digitales actuales, produciendo piezas únicas de contenido en cada canal, unidos entre sí y en sincronización narrativa uno con el otro.

Confotografia,¹⁹ en Italia, es una investigación fotográfica colectiva sobre la reconstrucción de L'Aquila tras el terremoto del año 2009. El proyecto, resultado del interés de una red de fotógrafos, propuso una modalidad de acción a través de la cual cada autor podía trabajar con un ciudadano de L'Aquila que, como una especie de Virgilio, tendría el papel de guiar al autor por las calles de la localidad y proporcionarle información sobre los acontecimientos. Los ciudadanos involucrados, que habían vivido el terremoto y el difícil período posterior, participaron -en muchos casos- activamente en el proceso de producción con los autores, así como también fueron sujetos de las representaciones o protagonistas de las narraciones.

Otro proyecto participativo interesante es *Foresta Bianca*, del cual se habla más detalladamente en esta tesis.

Los talleres de fotografía participativa organizados por Ruido²⁰, son otro ejemplo representativo de esta modalidad de producción ya que están pensados y organizados para acercar el lenguaje fotográfico a sectores de la sociedad no familiarizados con el medio, con el objetivo de reforzar sus posibilidades de expresión y comunicación sobre su propia realidad.

¹⁹ <http://www.confotografia.net/>

²⁰ <http://www.ruidophoto.com>

PARTE II
Un Atlas lineal

1 Italia

Desde los años ochenta del siglo XX se viene desarrollando en Italia una serie de actividades artísticas y editoriales gracias a las cuales se ha ido estructurando un proyecto cultural animado por una red de personas físicas y por instituciones²¹ que sin dudas será el punto de referencia para las siguientes generaciones de fotógrafos, intelectuales y artistas. En ese momento nació la tendencia, con obras como *Viaggio in Italia*²², hacia la creación de proyectos colectivos; en los mismos años también se generó un fructífero diálogo entre la fotografía y el más amplio contexto de la cultura italiana, sobre todo a través de la literatura y de la arquitectura.

²¹ Roberta Valtorta traza un mapa de la *Scuola italiana di paesaggio*: “Negli anni Ottanta e nei primi anni Novanta si è creato in Italia un fortunato clima culturale che ha portato un grande numero di fotografi a dedicarsi con assiduità alla ricerca del senso dei luoghi, spesso in progetti di carattere collettivo e in ambiti di tipo pubblico, con una vasta produzione di lavori che hanno trovato sbocco in molte mostre in sedi pubbliche e private, pubblicazioni, incontri di tipo seminariale, convegni. Tra di loro vi erano quelli che oggi sono i maestri riconosciuti della fotografia contemporanea, non solo italiana, tutti nati nella prima metà degli anni Quaranta, Gabriele Basilico, Mario Cresci, Luigi Ghirri, Guido Guidi, Mimmo Jodice (nato però nel 1934), ma anche altri autori importanti appartenenti alla stessa generazione, come Roberto Bossaglia, Carlo Garzia, Gianni Leone, Fulvio Ventura, (Massimo Vitali, nato come reporter, si sarebbe accostato al paesaggio più tardi, solo a metà anni Novanta), e poi fotografi di pochi anni più giovani, nati nella prima metà degli anni cinquanta, come Andrea Abati, Cesare Ballardini, Marina Ballo Charmet, Olivo Barbieri, Bruna Biamino, Vincenzo Castella, Piero Delucca, Vittore Fossati, William Guerrieri, Martino Marangoni, Walter Niedermayr, Piero Pozzi, Paolo Rosselli, Pio Tarantini, George Tatge. Poi, a scendere, altri autori quelli nati tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, Giampiero Agostini, Luca Andreoni, Marco Baldassari, Nunzio Battaglia, Gianantonio Battistella, Luca Campigotto, Libero De Cunzio, Daniele De Lonti, Paola de Pietri, Paola di Bello, Moreno Gentili, Raffaella Mariniello, Marco Signorini, Marco Zanta. A loro sarebbero seguiti, in una continuità intermittente, ma intrecciata, come in una irregolare ma costante impollinazione di intenti, altri più giovani autori, come Andrea Botto, Michele Buda, Michele Cera, Alessandro Cimmino, Marco Citron, Marcello Galvani, Claudio Gobbi, Francesco Jodice, Armin Linke, Tancredi Mangano, Maurizio Montagna, Claudio Sabatino, e altri ancora, fino ai giorni nostri.” (Valtorta, 2013)

²² Puede verse el libro (rarísimo) al siguiente enlace:

<http://digilib.netribe.it/bdr01/visore/index.php?pidCollection=Ghirri-12-Viaggio-Italia:140&v=-1&pidObject=Ghirri-12-Viaggio-Italia:140>

Algunas “contaminaciones” recíprocas, como la relación entre el fotógrafo Luigi Ghirri y el escritor Gianni Celati desarrollaron una modalidad interdisciplinaria que tuvo el valor de contribuir a difundir la idea de la fotografía como forma de arte y, además, hacerla entrar en el debate urbanístico sobre el territorio contemporáneo gracias a la sensibilidad demostrada por intelectuales como Aldo Rossi y Pierluigi Nicolin.

La matriz documental de la fotografía italiana del paisaje procede del interés de sus maestros, entre ellos el citado Luigi Ghirri, Gabriele Basilico o Guido Guidi para los grandes autores americanos de la *documentary tradition*, como Walker Evans y la fundamental experiencia de los *New Topographics*²³.

Es este capítulo se presentan los trabajos más relevantes producidos en Italia durante las últimas décadas respecto al tema de investigación, con particular atención a la metodología de producción cultural que los diferentes proyectos han activado y activan: colectiva, participativa, uso híbrido de fotografías e imágenes de archivo, la interacción y “contaminación” de fotografía y literatura.

1.1) El libro como proyecto

1.1.1) *Condominio Oltremare*²⁴. Sabrina Ragucci y Giorgio Falco

(Imágenes 1.01-1.04 pp. 87-89)

Condominio Oltremare es una obra (libro y exposición) de la artista Sabrina Ragucci y del escritor Giorgio Falco; publicado en el año 2014, es una de las producciones culturales más significativas sobre el tema investigado en esta tesis. *Condominio Oltremare* es una obra concebida y realizada por los autores que han trabajado juntos y durante un tiempo muy largo en la realización del proyecto.

²³ <https://thephotobook.wordpress.com/2010/04/11/new-topographics/>

²⁴ *Condominio Oltremare*, las imágenes de Sabrina Ragucci en vimeo:
<https://www.youtube.com/watch?v=29fSRZrw0vE>

El sujeto de la narración es el *Condominio Oltremare*, un edificio ubicado en la Riviera Romagnola de la Costa adriática y dentro de una urbanización que realmente existe, denominada *Lido delle Nazioni*, así llamada por la elección de denominar sus calles con las toponimias de los estados, regiones y continentes. El *Lido* fue edificado en pleno boom inmobiliario durante los años cincuenta del siglo XX, junto con otros *Lidi Ferraresi* (*Lido di Volano*, *Lido di Pomposa*, *Lido degli Scacchi*, *Lido degli Estensi*, *Lido di Spina*, *Porto Garibaldi*) y representa uno de los muchos intentos, a lo largo de la costa mediterránea, de construir utopías turísticas, mundos aparentemente perfectos, pacificados, exentos de todo tipo de conflicto y fricción.

Los grandes inversores (entre los otros Michele Sindona, los grupos Mediobanca y Montedison) se interesaron en el proyecto gracias a las condiciones económicas favorables y por el paisaje rural ubicado a lo largo de la línea de la costa entre las provincias de Ferrara y Ravenna. El resultado fue una cementificación salvaje del territorio, transformándolo radicalmente en un distrito de ocio. Hoy hay un problema, seguramente no exclusivo de la zona, de subutilización y en algunos casos de abandono de los edificios.

“Qui non c’è il cimitero. Nemmeno uno di quei piccoli cimiteri abbandonati [...]”

(Falco & Ragucci, 2014)

Las primeras palabras del libro *Condominio Oltremare* son las llaves para entrar de forma inmediata y abrupta en un mundo que aparentemente es urbano pero de manera incompleta, podríamos decir que reducido por la falta de los signos básicos de la civilización (como un cementerio, entendiendo éste como un espacio de mediación entre la vida y la muerte). Este comienzo negativo (por contener una negación) y de representación espacial (por ausencia, el lugar sujeto de la frase no existe) impone al lector una doble pregunta sobre el tipo del espacio narrativo y sobre el espacio realmente existente.

El relato textual sigue los pensamientos de un personaje del cual sabemos muy poco y que llega de Milán en autobús con una pequeña maleta para mudarse al último piso de un edificio en la *Riviera Romagnola*, propiedad heredada –junto a otra en la misma urbanización, “*che al momento nessuno vuole*” - tras la muerte de sus padres.

Paralelamente a la historia personal del protagonista, el autor abre una perspectiva histórica y nacional en las primeras páginas del libro, recordando los acontecimientos reales de la Nesco S.p.a. de Michele Sindona y de cómo la Riviera Romagnola se rediseñó con los capitales disponibles al final de la Segunda Guerra Mundial. Lo mismo hace en otra ocasión, en la segunda parte del relato, cuando se refiere a algunos miembros de la familia Mader, de vacaciones al *Lido di Pomposa* y exterminados en *la strage di Bologna*, el acto terrorista más grave ocurrido en Italia tras la Segunda Guerra Mundial, causado por la organización terrorista de extrema derecha *Ordine Nuovo*. Éstas no son informaciones secundarias, al contrario, este doble registro de historia individual e historia colectiva obliga al lector a no centrar su atención solamente en una dimensión subjetiva, los autores le piden la responsabilidad -que ellos mismos han asumido- de ser consciente de las raíces históricas de aquel paisaje aparentemente inocuo, teatro pacificado de las vacaciones estivales.

Este nudo ya ha sido desarrollado en otro libro del mismo Giorgio Falco, *La gemella H*, en el cual el autor sigue las trazas del capital acumulado en el Tercer Reich por una familia alemana y que fue empleado para abrir un hotel en la misma Costa adriática; raíces que son heridas invisibles en los paisajes.

En *Condominio Oltremare* casi no aparece el mar como elemento físico, y cuando lo hace, tanto en el texto de Giorgio Falco como en las imágenes de Sabrina Ragucci, no está representado como un espacio de libertad, de posibilidad -como en muchos trabajos literarios y visuales-, al contrario, emerge como un elemento opaco, inquietante y oprimente. Como la losa que cubre una tumba.

“(...) l’acqua del mare era rossastra, come la terra del nostro vecchio campo da tennis. Alcune persone sollevavano qualcosa dalla riva, una distesa vastissima aveva sostituito la sabbia, dall’alto i primi raggi solari facevano luccicare questa cosa enorme. Mia madre si è vestita ed è scesa per capire. Al piano terra la puzza pareva aumentare, e ancora di più in direzione del bagnasciuga. (...) C’erano altri anziani, in ottima forma, e uomini di mezza età, e giovani insonni ancora ubriachi dalla notte precedente, i pantaloni arrotolati fino al ginocchio, tutti chinati sui pesci, milioni di pesci sulla battigia, così tanti che gli uomini, per afferrarne a brancate, appoggiavano i piedi su altri pesci, quelli ancora vivi strabuzzavano gli occhi. (...) Sono arrivate le prime famiglie, i genitori smarriti, i bambini con gli attrezzi da gioco si sono avvicinati entusiasti alla riva, hanno raccolto i pesci con i retini, i pesci non finivano mai, i bambini in pochi istanti avevano i secchielli azzurri e rosa di plastica colmi fino al bordo,

i pesci ancora vivi si muovevano, precipitavano sulla sabbia e venivano ricacciati nei secchielli, ne occorrevano milioni per recuperare tutti i pesci spiaggiati, non bastavano i secchielli d'Italia, d'Europa (...) Dopo molte ore, nel cielo ormai bianco di mezzogiorno, sono arrivati i camion, le ruspe hanno iniziato a sollevare tonnellate di pesce, cercando di setacciare la sabbia, per non portarla in discarica. Tre giorni dopo, il sole è sembrato l'abituale componente balneare, è ritornato buono, e non lo spietato riflettore di una parentesi d'agosto. Il mare ha ritrovato il solito colorito grigio, i bagnini, i Castelli di sabbia, la norma dei corpi vivi.” (Falco & Ragucci, 2014)

Los peces muertos no son el único invento narrativo de Falco para reforzar la idea de un paisaje inerte, donde ha desaparecido la comunidad y por lo tanto hasta la vida misma; la soledad del personaje y la mirada fotográfica de Sabrina Ragucci son los dispositivos a través de los cuales se desvela la sustracción, la ausencia como elemento clave para realmente comprender esta obra, que se manifiesta sobre todo en la falta de los otros, tanto en los espacios privados (las ventanas y en general los edificios cerrados), como en los espacios públicos.

El lugar es, al mismo tiempo real y ficticio: el *Lido delle Nazioni* es real y el *Condominio Oltremare* es un invento narrativo. El espacio resultante se hace visible a través de la narración, o más específicamente entre la manifestación doble de texto y fotografía y la relación dinámica entre los dos.

“Non si tratta qui di ékfrasis, né di didascalie (del testo all'immagine, o viceversa), ma di una storia articolata in testo e immagini perfettamente compatibili per essenzialità dello sguardo, allo stesso modo in cui le cose (le case, e di esse gli angoli, i particolari zoomati o in fading) non fungono da mero sfondo o rimpallo delle nostre vite ma consistono in una loro maniera appartata e vigile, com'è ormai acquisito e perfino obbligatorio in certa poesia contemporanea” (Policastro, 2014)

La narración es entonces un resultado inédito, tejido por palabras e imágenes, de un montaje sofisticado en el cual cada lenguaje alude al otro sin describir o ilustrar nada de forma directa. La relación entre imagen y texto, en el espacio de la página, está diseñado en cada detalle, determinado con precisión. El texto no está separado por las imágenes, no las explica de forma didascálica, pero tampoco es independiente. Las imágenes fotográficas no son ilustración del texto.

También el crítico literario Andrea Cortellessa pone de manifiesto esta intensa y sinérgica relación de texto e imagen:

“La presenza radiante dell’immagine raddoppia il senso del luogo verbale, dialettizzando in esso la compresenza – che è alla base della poetica surrealista – di un senso manifesto e di (almeno) un senso latente, destinato magari a rivelarsi (ma mai esaurendosi definitivamente) soltanto molto più avanti, nel corso del testo. L’inconscio ottico di Benjamin (non a caso, negli anni della Piccola storia della fotografia, assai attento a quello che combinavano i surrealisti) si fa, così, principio di composizione testuale. Ma è altresì vero che le immagini convocate nell’iconotesto²⁵ si comportano come quelle che nelle arti della memoria medievali e rinascimentali, rifacendosi all’antico testo di retorica *Ad Herennium*, venivano definite immagini agenti, e che si strutturavano appunto come «serie di loci o luoghi». Di qui la sensazione che lo spazio iconotestuale sia gremito di indizi, che la superficie della sua pagina sia gremita di segni ulteriori, oltre a quelli verbali e iconici in essa manifesti: una specie di pedale enigmatico, un sottofondo di tensione che amplifica a dismisura, di ciascun dettaglio, la valenza allegorica.”(Cortellessa, 2015)

Tanto en el texto como en las imágenes los protagonistas son los detalles materiales, otra clave para entender el mundo en el cual se produjeron, donde ya no hay sueños, ni siquiera aquellos del boom inmobiliario. Sólo hay cosas (y casas, escaleras, ventanas, etc.), que Ragucci aísla del resto del mundo y observa con la mirada obsesiva del investigador policial.

La ausencia de actividad estival (el relato se sitúa en enero) desactiva el tiempo y activa, expandiéndolos, los espacios y sus genuinos habitantes: los objetos. Así, el protagonista del relato de Falco reconoce con dificultad su espacio y su vida de entonces, cuando frecuentaba con su familia el *Condominio Oltremare*. Las primeras páginas sirven para crear un mapa, un alfabeto para colocar al sujeto, así como al lector, en aquel particular espacio. Una operación geográfica, pero también temporal que une pasado y presente, que:

“lascia da parte i richiami dell’affabulazione per privilegiare lo scavo analitico in quel «presente che passa e passato che si conserva» in cui Deleuze, nell’Immagine-tempo, ha individuato lo statuto più problematico dell’immagine. Di un’immagine sempre in lotta con se stessa.” (Mazzarella, 2015)

²⁵ Andrea Cortellessa en otra parte de su texto crítico define la palabra *iconotesti* como obras en las cuales el texto no es la didascalia de la imagen y la imagen no puede ser considerada como simple ilustración del texto. Cita como obra arquetípica *Bruges-la-Morte* de George Rodenbach publicada en 1892, *Nadja* y *L’amour fou* de Andre Breton.

Los eventos mínimos del relato textual, la mirada fotográfica limitada por amplitud y enfoque – los dos con precisión radical- activan un proceso que nos obliga a ver el detalle por el todo, como en una sinécdoque continua, y desvelan un paisaje ajeno y al mismo tiempo extraordinariamente familiar. Las imágenes de Ragucci retratan el abandono (definitivo estacional?) de los edificios, los detalles de la ausencia de las personas y de las actividades, las ruinas del presente y de la Italia del boom de los años ochenta del siglo pasado, con la que necesariamente hay que enfrentarse. También es necesario enfrentar el patrimonio inmobiliario obsoleto, símbolo de la últimas décadas, en las que los años de la construcción y del optimismo han revelado su verdadera cara.

“Lo si potrebbe definire il resoconto di un’esplorazione del vuoto dalla precisione quasi alarmante”
(Mazzarella, 2015)

En síntesis, sin ninguna retórica, ningún énfasis, el mundo alrededor del *Condominio Oltremare*, símbolo inevitable de la época presente, mira al observador sin piedad ni compasión. La única intervención textual de Sabrina Ragucci parece indicar esta dirección:

“Dopo aver conquistato il Cervino, lo scalatore vittoriano Edward Whymper dice che più in alto non c’è nulla da vedere, sta tutto sotto.
(L’oggetto che ci guarda.)” (Falco & Ragucci, 2014)

“Una sofferenza, forse una rabbia sorda e muta, avvolge e sommerge il contesto della denuncia, semmai ce ne sia uno. Nel ricordo, siamo al confessionale insieme agli autori, radicalmente esposti e, per questo, sia desiderosi che timorosi di essere guardati, di essere toccati, in una parola: compassionevoli. Questa intimità politica sembra sia il veicolo che il messaggio della fotografia di paesaggio di questi anni: c’è un’urgenza feroce di raccontare la propria terra, la propria provenienza e la propria destinazione, ma anche l’istinto della discrezione, del silenzio, quasi di un cordoglio da comunicare con lo sguardo, perché le parole sarebbero solo di circostanza.” (Cappelletti, 2015)

1.1.2) Saluti da Pinetamare. Salvatore Santoro²⁶

(Imágenes 1.05-1.08 pp. 90-91)

Saluti da Pinetamare (Saludos de Pinetamare) es un libro desarrollado y publicado en el año 2012 por la Editorial 3/3 junto con el fotógrafo Salvatore Santoro, como libro autopublicado. Durante los años 2009 – 2011, el autor volvió a los territorios adyacentes a la carretera nacional n.7 (Strada Statale n.7 Quater Domitiana), donde hacía veinticinco o treinta años atrás pasaba las vacaciones con su familia.

“La domitiana è un’antica strada costruita dall’imperatore romano Domiziano, che nel corso del tempo è diventato un connettore, spesso mortale, per una società transitoria che usa e sfrutta il territorio come una merce da consumare fino al completo esaurimento” (Santoro, 2012)

El tramo de costa mediterránea entre Nápoles y Caserta, entonces todavía relativamente salvaje y poco edificado, se muestra a través de las fotografías como ejemplo paradigmático de la construcción ilegal y escenario de los intereses de la *mafia casalese*²⁷ y de la *camorra napolitana*.

Desde los años del *boom económico* italiano, muchos inversores intentaron realizar en la zona denominada Pinetamare, una nueva *Riviera*, con hoteles de lujo, restaurantes, resorts y todas las infraestructuras útiles para transformarla, como muchas áreas convertidas en espacios turísticos, en una nueva utopía en el sur de Italia. La historia más reciente, y las imágenes de Salvatore Santoro relatan que ese proyecto se convirtió más bien en un espacio de conflicto y degradación.

El momento exacto de la toma de consciencia por parte del autor del cambio producido, se encuentra en la primera página del libro donde queda en evidencia que el recordado lugar de vacaciones se convirtió en un espacio violento:

“Luglio 1989

Era la prima volta che sentivo sparare un Kalashnikov

Ed era contro delle persone

²⁶ (<http://www.salvatoresantoro.net/index.php/works/saluti-da-pinetamare/>)

²⁷ La mafia casalese es una de las más conocidas y estructuradas organizaciones criminales italiana. Tiene su centro en el pueblo Casal di Principe, en provincia de Caserta.

*Mai avrei immaginato, quella sera,
di dover scappare con delle bottiglie di birra in braccio
guardandoci indietro”*
(Santoro, 2012)

Las fotografías realizadas entre los años 2009 y 2011, publicadas en el libro a doble página, se alternan con imágenes más pequeñas, fotografías de fotografías familiares, tomadas en los años ochenta. Las imágenes más recientes son instantáneas, rápidas, estéticamente disonantes, aparentemente poco construidas, consecuencia de una deflagración, mientras las fotos familiares expanden un tiempo diferente, más dilatado, tiempo de la memoria, pero también retrato de un espacio pacificado, como es -o tendría que ser- el espacio de la niñez y de la juventud durante el verano.

Aunque el lenguaje fotográfico empleado por el autor pertenezca aparentemente al género del fotoperiodismo, en realidad el trabajo es mucho más complejo. En su conjunto es un proyecto personal que une dos experiencias en dos secciones temporales, reveladoras de una profunda relación con el territorio por parte del autor, casi un diario, un documento significativo porque también está estrictamente ligado a su historia individual.

La distancia fotográfica (del fotógrafo respecto al sujeto, de la fotografía misma como pantalla que separa necesariamente la realidad y su representación) es mínima. Se trata de una obra declaradamente autobiográfica pero también es el resultado de una investigación que el autor realiza sin trámites ni mediadores a través de la construcción de relaciones de confianza con las personas que cruzan su camino durante este trabajo. El mismo autor, de hecho, reconoce en una entrevista como sólo hablando en el *slang* de las personas retratadas ha podido acercarse hasta casi a desvanecerse delante de sus sujetos.

Las ruinas de las arquitecturas turísticas no se convierten, como ocurre en muchos y celebrados trabajos fotográficos, en objetos estéticos, sino que son dispositivos activos, llaves que permiten llevar el lector a las razones históricas y políticas del degrado. Así, en las imágenes, la contaminación del medioambiente es visible, una especie de encarnación de la corrupción moral y política.

1.1.3) *Gomorra Girl*. Valerio Spada

(Imágenes 1.09-1.12 pp. 92-93)

Gomorra Girl es uno de los libros auto publicados más estéticamente complejos e impactantes de los últimos años.

El libro se hace eco de un trágico acontecimiento ocurrido el 27 marzo del año 2004 cuando Annalisa Durante, una chica de catorce años y residente en el barrio Forcella de Nápoles, fue asesinada durante un tiroteo entre las diferentes facciones de la Camorra con balas que estaban destinadas al nuevo *boss* local, Salvatore Giuliano que entonces tenía diecinueve años; posteriormente fue acusado de usar el cuerpo de Annalisa como escudo. Valerio Spada decidió dedicarse a este proyecto después de un encuentro con el padre de la adolescente y empezó a retratar a las chicas napolitanas y sus condiciones de vida. Las imágenes se insertan literalmente y físicamente en un libro que es por un lado el relato de los acontecimientos y por el otro, la reproducción escaneada de los documentos de las investigaciones policiales como fotos de balas, huellas digitales, los lugares que fueron el escenario de la muerte de Annalisa. Las fotografías de Valerio Spada se añaden (incluso gráficamente) a un relato que ya está escrito, como un posterior nivel de documentación.

Gomorra Girl es un libro radicalmente político, no solo por la elección del sujeto de las fotografías, sino también por activar una reflexión sobre el uso de las imágenes, atribuyendo a sus fotografías un valor y un potencial muy importante a la hora de rescatar del consumo de los *mass media* las noticias de crónicas que por sí solas llegan a ocupar pocos minutos en el telediario y pocas palabras en un periódico. El libro multinivel de Valerio Spada, donde las fotos de adolescentes en bañador están a lado de documentos policiales -entre ellos la bala que puso fin a la vida de Annalisa Duarte- ponen en relieve cuestiones profundas, no solamente sobre del sujeto de su trabajo y el valor de las imágenes, sino también sobre la responsabilidad de los autores y de los lectores.

1.1.3) Terre Fragili²⁸.

(Imágenes 1.13-1.14 p. 94)

Terre Fragili es un proyecto plurianual de investigación del territorio de Messina en Sicilia coordinado por el arquitecto Marco Navarra. El tema central es la fragilidad hidrogeológica que caracteriza a muchas zonas del territorio nacional, pero que llega a convertirse en emergencia en la costa de Messina. A lo largo de ese tramo durante el año 2009 hubo unas inundaciones particularmente significativas sobre todo en los pueblos de Giampilieri y Scaletta Zanclea y, aún sin llegar a la calamidad del 2009, anualmente el fenómeno se repite: las lluvias llenan las *fiumare*, ríos que solamente llegan a ser tales en otoño, siendo espacios vacíos el resto del tiempo pero históricamente usados por los habitantes como vías de comunicación que permiten llegar del mar a la montaña, así como también son espacios para el almacenamientos de barcos o para los animales.

Después de una primera exposición de su investigación en la Bienal de Venecia de Arquitectura, el año 2011, Marco Navarra propuso a cuatro fotógrafos (Andrea Botto, Laura Cantarella, Filippo Romano y Peppe Maisto) producir un trabajo sobre la misma área geográfica. El proyecto, mas allá de los resultados individuales y estéticos de los cuatro profesionales, ofrece un interesante modelo de investigación coral a través de la cual, aún delante del mismo territorio, cada autor desarrolla su propio discurso llegando a veces a visiones opuestas, aun partiendo de las mismas premisas y andando los mismos caminos.

²⁸ Las cuatro series fotográficas, junto con otros materiales (textos y mapas) está a punto de publicarse.

1.1.4) *Italian Riviera*. Mark Cohen

(Imagen 1.15 p. 95)

El libro *Italian Riviera* de Mark Cohen presenta una serie de imágenes que responden al canon clásico de la *street photography*, como el uso del pequeño formato, la elección del contexto urbano y una cierta velocidad de ejecución de la toma. Estas son las características que más diferencian la *street photography* de la fotografía documental del paisaje y que investiga esta tesis.

La obra de Mark Cohen tiene todavía algunas peculiaridades: la elección de pueblos pequeños y la extrema proximidad al sujeto retratado, lo que provoca en el observador de las las fotografía una sensación casi táctil respecto a los fragmentos representados. Como el crítico y curador Francesco Zanot apunta en el texto que acompaña la serie, Mark Cohen:

“Applica alla quotidianità la celebre istruzione di Robert Capa (Se le tue fotografie non sono abbastanza buone è perché non sei abbastanza vicino) e la porta alle estreme conseguenze, concentrando la propria attenzione sui dettagli minuti delle cose animate e inanimate.” (Zanot en: Cohen, 2009)

Así, en el libro de Mark Cohen, la Riviera como espacio físico casi desaparece, para dejar espacio visual a sus frequentadores.

1.2) Plataformas colectivas de investigación fotográfica.

1.2.1) *Pelagica*²⁹. Laura Lecce, Fabrizio Vatiéri.

(Imágenes 1.16-1.17 pp. 95-96)

Pelagica es un proyecto de investigación artística y comisaria sobre el Mediterráneo coordinado por Laura Lecce y Fabrizio Vatiéri. Entre los proyectos más interesantes producidos por *Pelagica* está la serie *Mediterranean drama* del mismo Fabrizio Vatiéri y *Azzurro* de Iacopo Pasqui. Las series reúnen y ordenan secuencialmente imágenes realizadas en diferentes lugares de la costa mediterránea y ambas parecen interrogarse sobre la necesaria relación entre la imagen fotográfica, la fragilidad y el imaginario turístico. El elemento peculiar de la plataforma consiste en hibridar contenidos producidos, por un lado, como series fotográficas documentales y por el otro, obras de arte que utilizan diferentes media. Así, *Pelagica* establece unas conexiones útiles para la definición de un imaginario mediterráneo contemporáneo. Otro elemento interesante es el intento de utilizar e implementar un mapa³⁰ interactivo para representar, de forma sintética, el territorio investigado.

1.2.2) *Adriatic coast to coast*³¹

(Imágenes 1.18 pp. 96)

Adriatic coast to coast es un proyecto plurianual surgido en la universidad de Bologna y que ha involucrado, desde el comienzo de sus actividades, a muchas municipalidades de la región adriática. El objetivo es cuestionar la relación entre las costas occidental y oriental del Mediterráneo, entendidas como sistemas lineales y que a lo largo de los siglos han hibridado sus identidades a través del comercio y de los viajes. En la primera fase del proyecto las actividades se concentran en Puglia, Marche, Emilia-Romagna,

²⁹ www.pelagica.org

³⁰ <http://www.pelagica.org/index.php/map/>

³¹ <http://adriaticproject.net/>

Veneto y Friuli Venezia Giulia, en la segunda, seguirán investigaciones en la costa oriental, desde Eslovenia a Croacia, Bosnia Herzegovina y Albania.

Las actividades de *Adriatic coast to coast* no se limitan solamente a la producción de series fotográficas, sino también a *workshop*, exposiciones y debates de las diversas instituciones involucradas³² y de todas las acciones se encuentra amplia documentación en la plataforma online.

Particularmente relevante la presencia de autores internacionalmente reconocidos como Guido Guidi, Max Pam, Gerry Johansson y Seba Kurtis.

1.2.3) *Italian Coastline*³³. TerraProject

(Imágenes 1.19-1.22 pp. 97-98)

Terraproject es uno de los primeros colectivos de fotógrafos activo en Italia. Constituido por los fotógrafos Michele Borzoni, Simone Donati, Pietro Paolini, y Rocco Rorandelli en 2006, *TerraProject* desarrolla proyectos fotográficos y multimedias, tanto en Italia como fuera de la península.

El texto que presenta la serie *Italian Coastline* pone en relieve dos cuestiones, una de orden histórico y contemporáneo a través de las palabras de Roberto Saviano en Gomorrah

"The more shopping centers are built, the more building sites are started, more merchandize arrives, more dealers work, more transportation happens, and faster money will be able to overcome the uneven boundaries separating illegal and legal territories" (Saviano, 2006)

la otra de orden geográfico: el territorio italiano se adentra por 7400 km en el mar Mediterráneo. La serie hace visible, una vez más, la ausencia de diseño político en la gestión del territorio costero, la violencia de algunos elementos urbanísticos que chocan visualmente con aquel elemento frágil y móvil que es la costa.

³² <http://adriaticproject.net/project/ac2c-map/>

³³ <http://www.terraproject.net/en/collective-works/italian-coastline>

Hay otros dos elementos de interés en las imágenes de *TerraProject*: los paisajes parecen ser la versión contemporánea de las obras de Gian Battista Piranesi, por el desequilibrio visual (por contraste) y escalar entre la figura humana y las ruinas del *background*. En el caso de las fotografías de *TerraProject* el verdadero sujeto son las ruinas del presente.

1.2.4) *Osservatorio fotografico*³⁴

Osservatorio fotografico es una plataforma experimental fundada en el año 2009 y coordinada por la historiadora Silvia Loddo y el fotógrafo Cesare Fabbri. El objetivo de *Osservatorio Fotografico* es la promoción y la difusión de la fotografía, a través de producción y comisaria de proyectos fotográficos, organizando encuentros, debates y seminarios, colaborando además con instituciones reconocidas. Entre las principales líneas de investigación está el proyecto *Dove Viviamo*, que se presenta como un archivo fotográfico de series cuyo sujeto es la vida diaria de la ciudad de Ravenna. Entre sus trabajos destaca la serie de Allegra Martin *Lido. A sud di nessun nord*³⁵ Las imágenes de la fotógrafa representan un tiempo suspendido de ocio, que aún sin retratar el mar, evocan una forma de estar típicamente mediterránea. La segunda línea de investigación se titula *Saluti da Ravenna* y se trata de una serie de postales realizadas con fotografías de autores, con el objetivo implícito de cuestionar el imaginario colectivo y turístico de aquel lugar.

1.2.5) *Documentary Platform*

(Imágenes 1.23-1.30 pp. 99-102)

Documentary Platform es un archivo que, como dice claramente su nombre, presenta proyectos de fotógrafos documentalistas e independientes en una plataforma online.

³⁴ <http://osservatoriofotografico.it/>

³⁵ <http://www.allegramartin.it/index.php?/projects/lido-a-sud-di-nessun-nord/>

Mientras los límites geográficos de *Documentary Platform* son los mismos del territorio italiano, los temáticos en cambio, son muy amplios. Según el manifiesto de la plataforma:

*“Lo sviluppo che comunemente definiamo con il termine di globalizzazione è caratterizzato da due tendenze che sono abbastanza antitetiche. Una di queste, come la definisce il giornalista Thomas L. Friedman del New York Times, è che il “mondo è piatto”. Una sempre maggiore concorrenza nei mercati economici, porta verso una maggiore unificazione dei prodotti e delle aspettative dei clienti/consumatori. L'altra tendenza, non meno intensa nella sua natura, è una progressiva individualizzazione e della creazione di grandi nicchie. Nessun problema è troppo specializzato, nessun interesse troppo bizzarro per non trovare nel villaggio globale una propria comunità di referenti. Così l'appiattimento e il livellamento globale, attraverso l'identità, è paradossalmente accompagnato dalla promozione dell'eccentrico e dal marginale. Queste due tendenze hanno in comune una geografia estesa che oltrepassa i confini politici e fisici. Fenomeni globali che possiamo ritrovare oramai ovunque ci troviamo nel mondo.”*³⁶

Sardinian Postcards de Alessandro Toscano es una reflexión visual sobre la iconografía de Cerdeña. Aún si los sujetos son parecidos a los de muchos otros trabajos, el proyecto de Toscano es más intenso por ser más familiar, más íntimo, capaz de observar la coexistencia de antiguo y contemporáneo sin caer en estereotipos ni sarcasmos o juicios. El paisaje que emerge de las imágenes del autor es complejo y denso, justo lo contrario de la estética de las postales.

Paesaggi de Domingo Milella reúne imágenes que desvelan secciones de territorios donde el gesto natural encuentra el gesto cultural, la arquitectura y la ciudad.

Among de Fabio Barile retrata el fenómeno de la erosión del mar a lo largo de la línea de costa, fenómeno que en Italia afecta a más de 1500 kms de litoral.

Una peculiaridad de la plataforma es el intento explícito de:

*“fare delle letture incrociate, stabilire una serie di relazioni, delineare delle corrispondenze visive che ci permetteranno di definire i caratteri complessi e attivare delle riflessioni sulla nostra società”*³⁷.

³⁶ <http://www.documentaryplatform.com/wp/>

³⁷ <http://www.documentaryplatform.com/wp/info-3/about-documentary-platform/>

Uno de los aspectos más interesantes de *Documentary Platform* es la creación de una red, no solamente de fotógrafos e instituciones, sino también de imágenes, cuya relación recíproca como en un mosaico, construye un sentido más amplio de la suma de los fragmentos individuales.

1.3) Obras participativas

1.3.1) *Foresta bianca*

(Imágenes 1.31-1.32 p.103)

*“Foresta bianca e' un progetto pubblico di Matteo Balduzzi e Stefano Laffi nel territorio di Rosignano Marittimo. l'album di famiglia di un'intera comunita', una raccolta di storie e immagini realizzata insieme agli abitanti.”*³⁸

Entre los proyectos participativos activos en Italia de las últimas décadas, el más significativo, por el resultado conseguido y por su metodología, ha sido *Foresta Bianca*, coordinado por el curador de arte público Matteo Balduzzi y el sociólogo Stefano Laffi.

Foresta Bianca es una colección de fotografías de la comunidad de vecinos de Rosignano Marittima, un pueblo en la provincia de Livorno, en la Toscana y llevado a cabo por un grupo de jóvenes (*i raccoglitori*) instruidos especialmente para involucrar a los habitantes en un proceso de búsqueda del patrimonio familiar de imágenes e historias. El objetivo final del proyecto ha sido la realización de un archivo compartido entre los miembros de la comunidad, pero también con un público más amplio.

Las actividades realizadas durante dieciocho meses de trabajo han permitido recoger, compartir y transformar en patrimonio público cien entrevistas y mil trescientas fotografías familiares, todo ello también gracias a la radio, a la publicación en periódicos locales (*Il Tirreno*), manifiestos y una instalación en espacio público. La publicación de las historias personales y fotografías en el periódico *Il Tirreno*, sobretodo, ha generado un espacio intermedio, inusual, entre una crónica y un relato, en

³⁸ <http://www.forestabianca.it/>

el cual el imaginario familiar se hizo colectivo, la historia particular llegó a ser comunitaria.

Al final de todo el proceso, *Foresta Bianca* se ha convertido en una exposición de los materiales encontrados, en la cual cada visitante era al mismo tiempo actor y observador, lector, permitiendo además añadir materiales en tiempo real a los que ya estaban expuestos. El resultado, disponible en la red, es el retrato-mosaico de una comunidad, al mismo tiempo de un territorio.

1.4) Periplos

1.4.1) La larga carretera de arena. Pier Paolo Pasolini

(Imágenes 1.33-1.41 pp. 104-108)

¿Por qué la playa asume significado en la experiencia humana? ¿Qué tipo de paisaje se genera? ¿Representa solamente un espacio lúdico o es algo más? ¿Tiene que serlo?

Para responder a estas preguntas creo sea imprescindible volver a una de las miradas más libres y precisas del siglo XX, la de Pier Paolo Pasolini. El artista, en *La lunga strada di sabbia* relata su viaje a lo largo de toda la costa italiana durante el verano de 1959 en la búsqueda del espejismo estival. En este libro – diario, Pasolini fotografía sin cámara algunos lugares, algunos comportamientos, las diferencias entre norte y sur, entre este y oeste del país, las diferentes sociedades que se expresan en las playas, y la esencia de la playa: el deseo de ser en el sentido más inmediato.

Riviera di Ponente, Junio

“[...] estalla el mundo cruel y maravillosamente vivo: un río de establecimientos «Neptuno» con los primeros bañistas, pensiones con anuncios plurilingües – Zimmer, Zimmer y Zimmer – helados golosamente lamidos, coches con matrícula X y J – ya mas de tres mil al día en la frontera –, radios encendidas, niños y niñas, partidos de pala, cancioncillas repetidas a toda potencia en las juke box en las radios.

Es el río variopinto de la vida congestionada por el deseo de ser, en el sentido más inmediato: no importa cómo, pero estar aquí, en estas espléndidas playas, cada uno al máximo de sus posibilidades, para disfrutar el ideal del verano, para empeñarse con todas las fuerzas en ser felices, y por tanto para serlo realmente, para mirar, y para ser mirados, en una romería de amor.” (Pasolini, 2007)

En otro momento de su periplo se encuentra en las playas de su adolescencia y el encuentro entre mirada y memoria le permite vislumbrar la sensación del adolescente frente al verano, un tiempo indefinido temporalmente y denso de vida, significativo como no lo es en otras fases de la vida o temporadas del año; espacio de sentidos y eventos absolutos y eternos.

“Ahora empiezan las playas de mi adolescencia. No habrá descubrimientos, sino verificación.

A Riccione iba de verano cuando estudiaba en el instituto [...]

Entonces, cuando con alegría interior tomaba un helado cada día, todo era aquí mas absoluto y más eterno. Los días eran larguissimos, con entidad de verdadero valor y verdadera duración; el tiempo de vacaciones era un tiempo de vida. Lo que ocurría encerraba siempre un mensaje, o tenía un significado puro y pleno. [...]”(Pasolini, 2007)

En este otro párrafo Pasolini fotografía el pasaje entre la *Riviera* de Ponente y la *Riviera* de Levante, confín geográfico natural entre las dos almas de Liguria, la primera más democrática, la segunda más bella, cara, más respetada por la especulación y más exclusiva.

“Portofino, Junio

De Génova a Camogli, el paisaje es el mismo que en la *Riviera* di Ponente: un vaporoso detenerse la tierra en el mar, que hace pensar en los grandes viajes, los grandes desembarcos.

Después todo cambia. Comienzan los puertecillos, los nidos de águila, los rincones milagrosos entre brazos de bosque, las ermitas, los pequeños golfos de esmeralda.

Se acabó el caos. Los precios son altísimos, vedan el acceso a almas pequeño burguesas o proletarias. Todo es purísimo, absoluto [...]”(Pasolini, 2007)

En Sestri, a través de pocas palabras resume el carácter del paseo, delante de la playa, del mar. Aquel lugar de disfrute estético y re-conocimiento que conforta el veraneante y lo coloca en un mundo a parte, suspendido (en el tiempo), protegido (en el espacio), mimado (por la belleza).

“En Sestri, que es como las postales, quedo muerto unas horas, metido en la postal, en un bar, con el golfo delante, las barcas, las casetas, los niños el paseo.” (Pasolini, 2007)

Volviendo a subir desde el sur hacia el norte del país, a lo largo de la costa adriática, reconoce otro confín natural, aquello del principio de la *Riviera* Romagnola y de las playas enormes y organizadas, máquinas del hedonismo, artificios pensados para la

densidad humana. Aparece además la visión de las grandes playas vacías, como necesidad del alma de volver a ver el espacio sin el hormiguero veraniego, como paisaje a la espera o paisaje part-time.

Pasolini cita a Fellini, pero es este un paisaje que aparece en la obra de otros autores, como Luigi Ghirri y sus fotos enigmáticas de objetos inutilizados que se convierten en surrealistas y las imágenes de Michelangelo Antonioni y Wim Wenders en la película *Al di là delle nuvole* (Imágenes 62-65, pp 89-90), donde el personaje se mueve entre los mismos elementos de las fotos de Ghirri, como dentro de su propia alma. Los columpios y los otros elementos aparecen como residuos de rituales paganos en estado de quietud, una forma de arqueología del presente. La melancolía es parcial, porque volverán a nueva vida y así el lugar se convierte en espacio de posibilidades, escenario perfecto para el pensamiento del creador de imágenes John Malkovich.

La característica part-time del paisaje litoral y de la playa en particular, ha generado y genera un doble imaginario: más social, temporal, lúdico, carnal, denso, colorado, relacional, concreto en verano y más geográfico, espacial, austero, espiritual, de la ausencia, nuboso, solitario, abstracto en invierno. Una doble vida de alta y baja temporada.

“la Riviera Romagnola

Debo decir la verdad: después de Ancona, la «belleza natural» se acaba (quiero decir a lo largo de la costa). El último residuo de la hermosura perfecta itálica, meridional, propia de los Apeninos –las colinas de las Marcas- se achata de golpe, se anula. Sobreviven sordos, empolvados cerros, detrás de pinares profanados, pisoteados. Lo práctico puede con todo, la playa se hace funcional: baños de agua y de sol, sostenidos por la presencia de una potente organización. ¿Que hago yo aquí? Centenares de miles de burgueses me quitan el aire; ellos son los amos. En las playas de la Romagna es hermoso el silencio (en estos días de mediados de agosto); tendré que venir con Fellini en invierno.” (Pasolini, 2007)

A través del análisis de las playas adriáticas y su descripción Pasolini abandona el lirismo de otros momentos y reconoce en Rimini o Riccione el arquetipo de la playa típica de la costa este italiana.

“Pescara, Agosto

Con Francavilla comienzan las grandes playas adriáticas, una nueva civilización costera.

Como siempre, existe un modelo, una forma primera, un arquetipo que se reproduce en mil variantes y permanece siempre igual a sí mismo. Supongo que esa forma primera serán Riccione o Rimini, cuya fuerza de reproducción se ha expandido hasta aquí, por empeño de los municipios interesados. Hay como un exceso, una desproporción, un salto imprevisto entre lo que ha sido la playa en todo el sur, y estas primeras playas de los Abruzos.” (Pasolini, 2007)

“Hacia Rimini. Agosto

Empiezan las playas bilingües. Los letreros están todos en alemán: «Bagnino, Maister».

La enorme playa de Cattolica, ya estratificada, refinada, embellecida, hipertrofiada por años y años de uso, está llena de mujeres; los hombres se pierden, casi no existen [...]” (Pasolini, 2007)

En la organización práctica y funcional de este tipo de playa se reconoce la estética casi militar de las playas italianas del centro-norte. Aunque en la *Riviera*, por falta de espacio, no se llegue a las dimensiones de las playas adriáticas, sigue manifestándose a escala más pequeña la colonización por parte de los establecimientos balnearios.

Tanto los fotógrafos Andreas Gursky, como Massimo Vitali y Alex MacLean han representado en sus fotografías este tipo de concentración humana.

Massimo Vitali, lleva años retratando las playas italianas con imágenes que son al mismo tiempo documentos sociales y geográficos. La acumulación, el conformismo son los rasgos característicos de sus imágenes épicas y melodramáticas al mismo tiempo, donde la masa de personas parece casi involuntariamente inmersa en el paisaje; se acumulan en un espacio que tendría que ser libre y dinámico y que al contrario se manifiesta como un atasco de personas y camillas. El horror inevitable que surge de las imágenes de Massimo Vitali tiene que ver con una civilización que vive en un mundo completamente artificial y saturado todo el año y, como ya evidenciaba Calvino clona este mismo modelo en el espacio de veraneo. Las fotos de Massimo Vitali están realizadas desde puntos de vistas ligeramente supra elevadas con respeto al sujeto, permitiendo así al fotógrafo representar en la misma imagen las tres escalas al mismo tiempo, desde el detalle en primer plano hasta la escala geográfica que acaba en el horizonte, pasando por la escala arquitectónica y urbana.

Por otro lado están Andreas Gursky y Alex MacLean, que a la percepción del caos y de la densidad de las imágenes de Vitali, contraponen imágenes aéreas que desvelan la característica geométrica y rítmica de los establecimientos balnearios.

Andreas Gursky (1955), discípulo durante los años de la formación de Bernd y Hilla Becher, (quienes desarrollaron a finales de los cincuenta una nueva estética fotográfica caracterizada por temas de arquitectura industrial anónima y abandonada que hoy es conocida como ‘la nueva objetividad’) desde los años noventa concentró su búsqueda fotográfica en un agudo análisis del comportamiento social estandarizado, de las transformaciones tecnológicas y de la globalización.

La acumulación de elementos o personas en las imágenes de Gursky sugieren como en el mundo contemporáneo casi no haya lugar para el pensamiento individual, sino que la totalidad se presenta como una enorme masa organizada y nunca auto-organizada.

Alex MacLean (1947), piloto y fotógrafo, es sin duda uno de los fotógrafos más conocidos a nivel mundial en el campo de la fotografía aérea, sobre todo por sus reportajes de los territorios americanos, investigados visualmente en sus cambios y evoluciones, desde los patrones agrícolas hasta las mallas urbanas. Su formación de arquitecto le permite descifrar las profundas relaciones entre entornos naturales y espacios construidos.

La escala arquitectónica de la imagen de Cattolica sugiere como el mismo modelo de malla cuadrículada es la característica tanto de las tropas de reposeras y parasoles, en la mitad superior de la imagen, como del espacio urbano en la mitad inferior de la imagen. Las piscinas, en la mitad inferior, dialogan de forma absurda con el mar, en la parte superior.

En una imagen de Rimini parecida a esta volvemos a encontrar alineaciones entre los establecimientos, las vías de tráfico y la malla urbana. Pero en esta imagen entra de forma poderosa la escala geográfica que informa al observador acerca de la gigante escala de la ciudad costera. Los establecimientos balnearios, así como en las imágenes de Google Earth, aparecen como circuitos eléctricos, sistemas organizativos de algún tipo de información. Las dos imágenes de MacLean fueron realizadas por el autor para el proyecto *del Atlante Italiano 2007 Rischio Paesaggio*, una campaña fotográfica promovida por el *Ministero dei Beni e le Attività Culturali*. Quince fotógrafos fueron

encargados de investigar cinco temas: *paesaggi del mercato immobiliare, paesaggi illegali, paesaggi dell'abbandono, paesaggi del consumo turistico, paesaggi eccellenti*.

Muchos trabajos fotográficos muestran como la tendencia del hombre a ocupar el espacio no es basado en el orden sino en la auto-organización, como la distancia entre las personas se va autorregulando y como el movimiento en el espacio ocurre sin fricciones y a ritmo constante. Las reposeras y los parasoles dejan espacios a las alfombrillas; la masa humana en estas imágenes, o más bien en estos lugares, se presenta como una forma de organismo colectivo capaz de autorregularse y tener una forma de ritmo constante. Probablemente existe una capacidad de carga mas allá de la cual la masa, de organismo inteligente o casi, se convierte en acumulación exagerada que consuma todo el espacio vacío, sin el cual no es posible ninguna forma de auto-organización. Las fotos de Alex MacLean retratan *la Riviera romagnola* ese momento de crisis.

Hay dos imágenes que se pueden considerar claves sobre el paisaje costero y de playa. La primera es la escena final de la película *Les quatre-cents coups* (François Truffaut, 1959), en la cual el protagonista, desvinculado de los lazos sociales escapa hacia la playa, que encarna el ideal de espacio libre, donde todo puede volver a empezar, donde hay un horizonte completamente libre, lugar de la percepción del espacio infinito. Lugar geográfico y topología del alma.

La otra es el retrato de Pier Paolo Pasolini que el fotógrafo Paolo di Paolo³⁹ realizó en el mismo año (1959) en Genova. La cabeza de Pasolini, separa los dos mundos que se encuentran en la línea de costa, el mar por un lado y la masiva edificación de la *Riviera* por el otro. La expresión de Pasolini, seria y concentrada expresa de forma visual la forma del relato que acompañará todo su viaje a través de la costa. Lucido análisis, experiencia personal profunda y animada por el deseo de encontrar una relación con este paisaje. Sin sarcasmo, sin retórica, sin la pretensión de abarcarlo todo.

³⁹ Paolo di Paolo es el fotógrafo que, como Pasolini, trabajo para la revista *Successo* y para el reportaje a lo largo de toda la costa italiana. Las fotos del periplo, de Ventimiglia hasta Trieste se publicaron juntas con el texto de Pasolini.

Capri, Julio

Domingo. El barco cargado de turistas sacrílegos. El señor inglés, con chaqueta ajedrezada y gorrita kaki, su señora, su amigo de gris, rodeados de una banda de comerciantes de Latina, defienden su posesión de un trozo de banco, en la proa, comiendo pollo y pan con las manos, untándose todos, y limpiándose la nariz con dedos gordos como salsichas.

Capri está invadida [...]”(Pasolini, 2007)

1.4.2) *Orizzonte Italia*. Antonio Rovaldi

(Imágenes 1.41-1.42 p.109)

“Ho viaggiato in bicicletta da solo per oltre due mesi lungo il perimetro della penisola italiana e poi, per due settimane, intorno alla Sardegna. Ho raccolto centinaia di fotografie di orizzonti che, giorno dopo giorno, andavano a comporre un pentagramma cromatico di mari e di cieli. Alla fine ho potuto ricostruire, immagine dopo immagine, dentro i confini del mio studio, una linea che traccia una distanza nel paesaggio italiano.”(Rovaldi, 2015)

Orizzonte Italia de Antonio Rovaldi es un proyecto muy peculiar, tanto por el tipo de acción (el autor durante tres meses de viaje dio la vuelta a toda la península italiana y a Cerdeña en una bicicleta), como en cuanto a la tipología de imágenes producidas, una serie de fotografías verticales, que adosadas la una a la otra, representan un viaje y forman un horizonte común, el Mediterráneo visto desde Italia.

Muy lejos de las masas de turistas y de las tragedias de los migrantes, la obra fotográfica de Antonio Rovaldi retrata una superficie pacífica y quieta, donde las variaciones están provocadas sobretudo por la luz y no por presencias humanas, objetos o eventos. Todo el país está fuera del marco, a espaldas del fotógrafo y los elementos, pequeños y casi accidentales, son más funcionales para crear el ritmo de la serie. El objetivo formal es crear, por adición de imágenes, un único horizonte de la península italiana. Más allá del resultado estético, la performance que Rovaldi realiza es una reflexión alrededor del lenguaje fotográfico que utiliza: el autor observa todo el litoral de la península, para luego eliminarlo por completo del marco de sus imágenes. Es la demostración visual, aun más fuerte por el número significativo de las imágenes

(ciento cincuenta) que la parte del mundo que se queda fuera del marco fotográfico es mucho más amplia de lo que queda al interior del mismo, es decir, que la fotografía actúa antes que todo por sustracción y tiene su sentido más sofisticado y alusivo en ser una herramienta de ocultamiento, ya que sin ocultamiento no hay desvelamiento, ni selección, ni visión.

Dado que el sujeto es el Mediterráneo, la serie también sugiere un acercamiento al territorio costero y al mar a través de una visión que es casi un alfabeto visual. La obra puede también ser leída entonces como un intento de refundar una capacidad de ver el Mediterráneo, de volver a re-crear un imaginario ya repetido ad infinitum, modelado como producto del turismo de masas o representado como teatro de la tragedia de los migrantes hasta convertirse en tópico, imagen simplificadora y retórica.

1.3) Proyectos individuales

All'ombra di un pino de Stefano Vigni es una serie sobre el paisaje costero de la Maremma en la Toscana. Es un retrato de un lugar natural, antropológicamente complejo, muy contemporáneo en la superposición de diferentes presencias.

Francesca Cirilli, en las series *300m of holidays* y *Marine background* retrata estructuras turísticas y su embate en el medioambiente, la presencia turística como algo difícilmente sostenible.

Turi Calafato en su serie *A day on the beach*, hace un relato sobre la tendencia muy habitual en la Italia del sur de habitar la playa como una extensión del espacio doméstico y con una tendencia muy marcada a la proximidad física, de manera muy diferente de lo que ocurre, por ejemplo, en el norte del litoral italiano. Desde este punto de vista Calafato aprehende perfectamente la lógica antropológica en la mirada de Pierpaolo Pasolini en *Larga carretera de arena* y consigue ver la playa no como lugar aparentemente neutral y pacificado, sino como un espacio culturalmente caracterizado.

Apulien de Giovanni Troilo es un libro publicado en Alemania, que retrata el paisaje de Apulia entre el imaginario playero y el productivo, a través de imágenes enigmáticas que cuestionan la percepción colectiva europea sobre la región de origen del autor.

El fotógrafo siciliano Pietro Motisi en sus series *Sudlimazioni* y *Cemento* centra su mirada en la relación conflictual entre paisaje natural y construcción que, además de ser abundante como en toda la costa italiana, se presenta a menudo en Sicilia en su declinación mas evidentemente disonante, por ser ilegal, inacabada y esquelética.

1.6) La segunda *speculazione edilizia*

(Imágenes 1.43-1.45 pp. 110-111)

La *Riviera* es la región costera que va desde Montecarlo en Francia hasta Capo Corvo en Italia con una sólida tradición de veraneo desde el Renacimiento, aunque es sobre todo en el siglo XVIII y XIX que se consolida como destino vacacional gracias a su clima y a su amenidad.

“Sulle riviere s’attestarono gli inglesi, nei loro giardini, gente posata e individuale, tacitamente amica di persone e natura così scabre. Vicino la Francia indorava Nizza, riempiendo questa riva d’invidia. Era ormai nata la civiltà del turismo, e la striscia della costa prosperò, mentre l’entroterra immiseriva e prendeva a spopolarsi.

[...] Dominante il fascismo, s’accentuò – pur essendo già ben nota – l’estraneità dello Stato – mentre la cosmopoli degli ibernanti stranieri cedè, tra le due guerre, a un primo sedimento di genti pan-italiane, nelle classi alte e nelle basse.

Ora, dopo la seconda guerra mondiale, era venuta la democrazia, ossia l’andare ai bagni l’estate d’interè cittadinanze

*[...] la colonia stabile di *** era costituita da quel ceto medio-borghese che s’è detto, abitatore d’agiati appartamenti nelle proprie città e che qui tale e quale riproduceva (un po’ più in piccolo; si sa, si è al mare) gli stessi appartamenti negli stessi enormi isolati residenziali e la stessa vita automobilistico-urbana. In questi appartamenti ai mesi freddi venivano a svernare i vecchi: genitori, nonni, suoceri, che prendevano il sole di mezzogiorno sulle passeggiate a mare come già quarant’anni prima i granduchi russi tisici e i milord.*

*Alla pressione delle pullulanti intorno genti italiane [la vecchia gente di ***] non resse, e presto imbastardì. La città s'era arricchita ma non seppe più il piacere che dava ai vecchi il parco guadagno sul frantoio o sul negozio, o i fieri svaghi della caccia ai cacciatori, quali tutti loro erano un tempo, gente di campagna, piccoli proprietari, anche quei pochi che avevano da fare con il mare e il porto. Adesso invece li premeva il modo turistico di godere la vita, modo milanese e provvisorio, lì sulla stretta aurelia stipata di macchine scappottate e roulottes, e loro in mezzo tutto il tempo, finti turisti, o congenitamente sgarbati dipendenti dell'«industria alberghiera»» (Calvino, 1975)*

Italo Calvino, en su novela *La speculazione edilizia* (1957) plantea desde la perspectiva social y psicológica los mecanismos que dieron vida a la primera gran especulación que ocurrió en la región de Liguria, zona que coincide casi del todo con la denominación *Riviera*, con la excepción de los pocos kilómetros de territorio francés que van de Montecarlo a Menton. Se trata de un trabajo peculiar en la producción literaria de Calvino, una especie de anti-*barone rampante*, la historia de un individuo que es la historia de una generación: un intelectual que en contra de su formación, su ética y sus propias inclinaciones no consigue desahogar su oposición y acaba en una rabiosa mimesis con el tiempo que le toca vivir, intenta convertirse en un especulador y al final consigue realizar su deseo más escondido: fracasar y separarse definitivamente de aquel paisaje en el cual ya no consigue reconocerse, al que no quiere pertenecer.

“Alzare gli occhi dal libro (leggeva sempre, in treno) e ritrovare pezzo per pezzo il paesaggio – il muro, il fico, la noria, le canne, la scogliera – le cose viste da sempre di cui soltanto ora, per esserne stato lontano, s'accorgeva: questo era il modo in cui tutte le volte che vi tornava, Quinto riprendeva contatto col suo paese, la Riviera.

[...]Però ogni volta c'era qualcosa che gli interrompeva il piacere di quest'esercizio e lo faceva tornare alle righe del libro, un fastidio che non sapeva bene neanche lui. Erano le case: tutti questi nuovi fabbricati che tiravano su, casamenti cittadini di sei otto piani, a biancheggiare massicci come barriere di rinalzo al franante digradare della costa, affacciando più finestre e balconi che potevano verso mare. La febbre del cemento s'era impadronita della Riviera: là vedevi il palazzo già abitato, con le casette di gerani tutti uguali ai balconi, qua il caseggiato appena finito, coi vetri segnati da serpenti di gesso, che attendeva le famigliole lombarde smaniose dei bagni; più in là ancora un castello d'impalcature e, sotto, la betoniera che gira e il cartello dell'agenzia per l'acquisto dei locali.

Nelle cittadine in salita, a ripiani, gli edifici nuovi facevano a chi monta sulle spalle dell'altro, e in mezzo i padroni delle case vecchie allungavano il collo nei soprelevamenti.

*A ***, la città di Quinto, un tempo circondata da giardini ombrosi d'eucalipti e magnolie dove tra siepe e siepe vecchi colonnelli inglesi e anziane miss si prestavano edizioni Tauchnitz e annaffiatoi, ora le scavatrici ribaltavano il terreno fatto morbido dalle foglie marcite o granuloso dalle ghiaie dei vialetti, e*

il piccone diroccava le villette a due piani, e la scure abbatteva in uno scroscio cartaceo i ventagli delle palme washingtonia, dal cielo dove si sarebbero affacciate le future soleggiate-tricamere-servizi.

Ecco, ora, lì, quel suo paese, quella parte amputata di sé, aveva una nuova vita, sia pure abnorme, antiestetica, e proprio per ciò – per i contrasti che dominano le menti educate alla letteratura – più vita che mai. E lui non ne partecipava; legato ai luoghi ormai appena da un filo d'eccitazione nostalgica, e dalla svalutazione d'un area semi-urbana non più panoramica, ne aveva solo un danno. Dettata da questo stato d'animo, la frase: - Se tutti costruiscono perchè non costruiamo anche noi? -" (Calvino, 1975)

Desde los años cincuenta y sesenta del siglo pasado la Liguria ha seguido creciendo aunque no de manera tan dramática como por ejemplo la costa sur española, probablemente gracias a una estratificación histórica más difusa en el territorio, menos espacios libres y una situación económica estacionaria. No obstante, existe una cierta alarma hoy en día y para el futuro próximo ya que la costa de Liguria está amenazada por una serie de intervenciones arquitectónicas, urbanas y territoriales que tienen un único denominador común: la especulación. De este modo, alrededor de tres millones de metros cúbicos de hormigón están a punto de construirse en la zona gracias a una red de intereses de constructores, promotores y políticos (de ambas partes), cooperativas, asociaciones y banqueros que, ocupando todas las posiciones de poder, todo lo pueden y disponen sin visión a largo plazo, ni ética económica, ni política ciudadana, sino solamente en pos de una lógica de tiempo inmediato.

Mientras la web www.italy.it auspiciada por el ex primer ministro Silvio Berlusconi no disimula esta visión contemporánea del territorio como un recurso a la venta ("*regioni in vetrina*", regiones en escaparate), el paisaje costero, la *Riviera*, está desapareciendo bajo proyectos que apenas disimulan el saqueo y la edificación salvaje a través de expresiones como "*riqualificazione*", "*occupazione*", "*sviluppo*" "*turismo*", "*riqualificazione*", "*rilancio*"...) Así, ex fábricas, ex colonias, ex mataderos, ex terrenos agrícolas, ex manicomios, ex mercados, y naturalmente ex hoteles, todos desaparecen en favor de la segunda residencia.

Un ejemplo paradigmático en Bordighera es la recuperación de un ex-matadero que durante la Segunda Guerra fue el lugar donde las familias judías perseguidas se reunían para embarcarse rumbo a Francia. Este edificio es hoy una residencia de doce

apartamentos exclusivos construidos a pocos metros del agua en la bahía de “Bagnabraghe”, situada en una pequeña cala entre el ferrocarril y el mar, debajo de la Aurelia, una de las arterias de tráfico mas importantes de la región.

Los mecanismos legislativos detrás de muchas de las especulaciones en Liguria (y en muchas partes del territorio italiano) básicamente son dos. El primero de ellos es el sistema llamado *trasferimento degli indici*: si un ciudadano o un empresario se ocupa de la recalificación de una parte de ciudad (por ejemplo una fábrica abandonada convertida en parque) el ayuntamiento le permite edificar una cantidad equivalente de metros cuadrados en otra parte de la ciudad. El truco es que el constructor tiene derecho a elegir en que parte de ciudad construir. Por ejemplo, gracias a la recalificación de la ex-cantera de la Ghigliazza en Finale Ligure (parque, paseo arqueológico, etc.) el promotor-constructor consigue en cambio 150.000 metros cúbicos a dos pasos del mar.

El segundo esta resumido en la expresión “*uso indici al consumo*” que básicamente funciona de la siguiente manera: si una persona es dueña del noventa por ciento de la superficie construible en una zona de una ciudad y otra persona es dueña del 10 por ciento, cada uno tiene derecho de construir cuanto está permitido por las leyes del Ayuntamiento. Digamos 4000 m³. Esto quiere decir que si el dueño del 10 por ciento del territorio es el único que quiere construir podrá construir los 4000m³. Claramente el dueño del 90 por ciento de solares construirá incluso si no lo necesita o si no lo desea igual para defenderse de una construcción que podría amenazar el valor de su terreno, como por ejemplo la edificación de un edificio entre su propiedad y el mar.

Afortunadamente hay una ley en contra de esta tendencia: para controlar la conversión salvaje de hoteles en segundas residencias, la región aprobó una ley en febrero 2008 *Misure per la salvaguardia e la valorizzazione degli alberghi* que complica mucho los tramites para quien quiera convertir su hotel. Se trata de una normativa que intenta limitar el fenómeno a través del cual en los últimos quince años, veinticinco hoteles de cien han convertido su destinación. Desde 1993 hasta 2008 han desaparecido 500 hoteles. El listado de las operaciones inmobiliarias es largo.

La masiva conversión de todo un patrimonio inmobiliario a la función turística, de un paisaje complejo en paisaje turístico, está poniendo en riesgo la identidad misma del

territorio. Claramente no se trata de un problema únicamente estético – visual, sino social, cultural, geográfico e histórico. Massimo Quaini, profesor de Geografía en la Universidad de Genova, explica en su libro *L'ombra del paesaggio* como la zona denominada *Cinque Terre*, uno de los tramos de costa más bellos del mundo, se convertirá en parque temático estilo Disneyland. En un territorio declarado patrimonio de la humanidad por UNESCO, el turismo se apropiando de los espacios y esta sustituyendo el cultivo de los campos, recurso histórico y característica fundamental del territorio profundamente antropizado de Liguria.

El caso de Liguria es significativo porque la densidad de la ocupación turística es un problema que afecta todo el mediterráneo. Según el Blue Plan, un estudio realizado por el Programa de medioambiente de la ONU, el 40% del litoral mediterráneo está edificado. En 2025 se prevé que el 50% de la costa esté construida. Curiosamente y sin aparente explicación no hay trabajos fotográficos que abordan este tema de forma sistemática, con la única excepción de Andrea Botto

El trabajo fotográfico de Andrea Botto⁴⁰, realizado por la campaña fotográfica Atlante Italiano 007⁴¹ (MAXXI, Roma), se concentra en la fragilidad que afecta el paisaje italiano. Por un lado interesándose por los procesos que lo convierten en simulacro y por el otro haciendo visibles las urbanizaciones masivas de las segundas residencias, relatadas por primera vez en *La speculazione edilizia* de Italo Calvino. Los dos procesos, aparentemente en contradicción, avanzan con igual intensidad.

Su imagen de Portofino cuestiona y actualiza la observación de Pasolini. Las otras, respectivamente de un tramo de reserva natural y de una zona sujeta a incendios provocados (las dos en Liguria) sintetizan la complejidad de un territorio cuya identidad no puede desprenderse del uso y de la planificación turística del territorio.

⁴⁰ www.andreabotto.it

⁴¹ <http://maxxiresearch.fondazionemaxxi.it/maxxi/collezionifoto/project/IT-MAXXI-FT0002-0000000563>

NOTA: Las páginas 89-111 del Apéndice 1 se han eliminado a petición del autor debido a problemas legales.

2 Francia

2.1) La tradición pública

En cuanto al reconocimiento institucional de la fotografía como lenguaje artístico, Francia y su política cultural ha tenido un papel muy relevante a nivel europeo. A través de diferentes misiones fotográficas públicas como la Misión *DATAR* y la Misión *Transmanche*⁴² (sin olvidar la pionera, *Héliographique*⁴³ y el referente estadounidense *Farm Security Administration*⁴⁴), se consolidó la idea que una herramienta fundamental de la investigación territorial, como es la fotografía del paisaje, tenía y tiene su propia y válida dignidad intelectual y artística.

2.1.1) La *DATAR*

(Imágenes 2.01-2.08 pp. 135-139)

La Misión *DATAR*, así denominada por la institución que la impulsó, la *Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale* (institución clave para la política estatal de la ordenación del territorio francés) fue una misión fotográfica que se

⁴² La Misión *Photographique Transmanche* es una larga serie de encargos localizados en la región *Nord pas de Calais*, desde los años ochenta y durante dieciocho años, que ha investigado el impacto del euro-túnel en el territorio francés. En el siguiente enlace <http://www.centre-photographie-npdc.fr/RESSOURCES/MPT.php> se pueden consultar algunos de los trabajos producidos.

⁴³ La Misión *Héliographique* es la primera campaña fotográfica que se hizo en Francia a mediados del siglo XIX. La Comisión de monumentos históricos de Francia encargó a Gustave Le Gray, Auguste Mestral, Edouard Baldus, Hippolyte Bayard y Henri Le Secq, miembros de la *Société Héliographique*, de retratar una selección de monumentos de Francia. La intención era conocer el estado del patrimonio nacional con el fin de preservar y restaurar lo que fuese necesario. La Misión fue muy importante a la hora de establecer un precedente para las siguientes campañas promovidas por el Estado francés.

⁴⁴ La *Farm Security Administration*, (Administración para la Seguridad Agraria) fue la institución encargada por el Gobierno, durante la depresión del 1929, de monitorear la pobreza en Estados Unidos. Para conocer más precisamente la situación la FSA envió fotógrafos entre 1935 y 1942 a retratar la América rural. Entre los fotógrafos se contaron Walker Evans y Dorothea Lange.

desarrolló entre los años 1983 y 1989 y que involucró a muchos fotógrafos franceses y extranjeros, jóvenes y conocidos⁴⁵. El objetivo del proyecto fue representar el paisaje francés de la década de los ochenta del siglo XX, analizando de forma visual y artística el territorio en un momento de transformación industrial, urbana y estructural.. El objetivo no fue solamente pragmático, la intención explícita de la Misión era también recrear y revitalizar una cultura del paisaje contemporáneo en Francia.

El término “misión” se refiere tanto a la primera misión francesa (*Heliographique*), como a la expresión propia de la *DATAR*, es decir, un encargo ocasional o permanente asignado a una persona o a un grupo de personas para una acción específica. Los resultados de la misión fueron varios: desde el punto de vista material los trabajos fotográficos se vehicularon en exposiciones y publicaciones, desde el punto de vista cultural la *DATAR* lanzó otros proyectos satélites que se inspiraron explícitamente en ella, como el *Conservatoire du Littoral*.

Entre los trabajos más relevantes realizados durante la Misión *DATAR* en la costa mediterránea destacamos el trabajo de Sophie Ristelhueber sobre la Riviera francesa, particularmente las fotografías de las arquitecturas turísticas que se superponen a la naturaleza casi de forma total; la rigurosa serie en blanco y negro de Lewis Baltz sobre Fos sur Mer, en la cual la distancia permite al autor una mirada casi neutral sobre el sujeto así como los paisajes sin rastro humano de Alain Ceccaroli, en el desierto Des Agriates en Córcega.

Hay un contraste radical, casi una relación binaria entre los autores que se centran en el paisaje fruto de su antropización masiva, y los que eligen retratar un paisaje pre-moderno, natural y salvaje.

No hay, con la única excepción de los de Sophie Ristelhueber, trabajos sobre la costa mediterránea turística, como si el fenómeno no fuese algo relevante o algo pertinente a la escala del paisaje.

⁴⁵ Dominique Auerbacher, Lewis Baltz, Gabriele Basilico, Bernard Birsinger, Alain Ceccaroli, Marc Deneyer, Raymond Depardon, Despatin&Gobeli, Robert Doisneau, Tom Drahos, Philippe Dufour, Gilbert Fastenaekens, Pierre de Fenöyl, Jean-Louis Garnell, Albert Giordan, Frank Gohlke, Yves Guillot, Werner Hannapel, François Hers, Josef Koudelka, Suzanne Lafont, Christian Meynen, Christian Milovanoff, Vincent Monthiers, Richard Pare, Hervé Rabot, Sophie Ristelhueber y Holger Trülzsch

2.1.2) *Euroméditerranée*

(Imágenes 2.09-2.13 pp. 140-142)

La Misión *Photographique Euroméditerranée*, realizada entre los años 2002 y 2009, ha sido impulsada por *l'Établissement Public d'Aménagement Euroméditerranée*, la ciudad de Marsella, el *Centre National d'Arts Plastiques* y la *Direction Régionale des Affaires Culturelles Provence-Alpes-Côte d'Azur*.

El objetivo de la misión fue encargar una serie de trabajos fotográficos de autor para investigar una zona de futuras transformaciones urbanas⁴⁶ y con este pretexto, se volvió a cuestionar la relación entre Marsella y su puerto. Las fotografías son parte de la colección del *Fonds Communal d'Art Contemporain* de la ciudad de Marsella.

Emanuel Pinard hace años se dedica a fotografiar las periferias de las grandes ciudades exentas de ambición simbólica y solamente destinadas a funciones prácticas y tránsitos. Las imágenes producidas para el proyecto *Euroméditerrané*, muestran la gran escala del puerto de Marsella, sus infraestructuras, los barcos que allí atracan y la relación de este peculiar espacio con la ciudad a sus espaldas. Ejemplo clásico de fotografía urbana documental, las imágenes representan el paisaje como un sistema de relaciones, espacio donde las grandes carreteras, los puentes, los enormes edificios y las infraestructuras del puerto coexisten con la pequeña escala de la ciudad, vegetación espontánea y el sinsentido de los carteles comerciales. Así, las fotografías presentadas en forma de polípticos, trazan un mapa posible de la Marsella del presente, a partir de aquellos espacios más complejos de gestionar y de interpretar.

Le long murs de Cyrille Weiner reflexiona de forma visual sobre el uso y las apropiaciones de lugares. En las palabras del mismo autor entrevistado por Giampaolo Arena en el magazine online *Landscape Stories*:

⁴⁶ Los fotógrafos encargados fueron Bernard Plossu, Denis Darzacq, Antoine D'Agata, Claire Chevrier, Emmanuel Pinard, Cyrille Weiner, Remi Guerin, Francesco Jodice, Edwin Zwakman, Pauline Daniel, Brigitte Bauer y Alex Majoli.

<https://360ciel.wordpress.com/2012/09/22/euromediterranee-2002-2009/>

“Ho un quadro di riferimento per il mio progetto, che è il confronto degli spazi previsti con il modo in cui le persone se ne appropriano, sia fisicamente che mentalmente. Trovo i luoghi contemporanei troppo normativi, lasciando poco spazio all'improvvisazione, le iniziative individuali e la libertà. Ecco perché cerco luoghi che mi danno un profondo senso di libertà. Sono interessato ai confini. I progettisti hanno paura dei confini, ma in molti settori, non solo la pianificazione urbana, i confini sono dove si possono trovare innovazione e spirito creativo. Mi piace la citazione di Siegfried Kracauer: «Il valore delle città è determinato dal numero di luoghi dedicati all'improvvisazione», che è un quadro interessante per guardare i miei lavori e il mio progetto”⁴⁷

Las imágenes que componen la serie representan espacios a punto de ser radicalmente transformados por los nuevos proyectos urbanos. Los espacios habitados con libertad, sujeto favorito del autor, coexisten con los límites, los muros, las vallas. El contraste entre las dos realidades (una física, una extemporánea) estructuran el aspecto formal del trabajo. Si la fotografía del paisaje se puede definir también como sistema de relaciones de los elementos al interior del marco, podríamos decir que este trabajo de Cyrille Weiner, más que otros, emplea la fotografía para añadir complejidad y generar reflexiones sobre lo que solemos llamar ciudad, no para simplificar el espacio y transformarlo con una estética superficial. Es relevante también en el tema del paisaje cultural la presencia de los extranjeros y los usos que hacen de la ciudad. Del trabajo de Weiner surgen un espacio y una imagen que conviven en el contraste y en una relación dialéctica.

2.1.3) *FTL*⁴⁸

(Imágenes 2.14-2.23 pp. 143-147)

La más reciente misión fotográfica es *France(s) Territoire Liquide* (FTL), cuyo punto de partida y su objetivo es el paisaje francés en el momento en el cual se representa. Pero esta vez no se trata de una operación institucional, sino de una surgida de la

⁴⁷ www.landscapestories.net/interviews/cyrille-weiner?lang=it

⁴⁸ <http://www.franceterritoireliquide.fr/>

voluntad de cuatro fotógrafos, de entre los cuarenta tres autores activos en el proyecto. Los fotógrafos impulsaron el proyectos y eligieron al curador, Paul Wombell.

“En utilisant différentes approches, les photographes traitent un large éventail de sujets comme la mondialisation, l’anthropocène, la mémoire, les changements technologiques, la subjectivité, l’idée de nation et la migration. Cependant, si un thème traverse tous les projets, c’est l’idée que toutes les frontières sont temporelles et liquides et changent en fonction de la politique et de la technologie.” (Wombell, 2009)

Aun cuando el punto de partida es claro, es bastante más complejo definir el punto de llegada.

Entre las series fotográficas más interesantes podemos mencionar *Topographie de la disparition*⁴⁹ de Jean-Philippe Carré-Mattei, que se enfrenta al paisaje de Córcega a partir de la leyenda de Los *Mazzeri*. Como Joan Fontcuberta, el autor elige la ficción y lo invisible como herramienta de investigación artística. Aquí, no obstante, nos interesa destacar la casi total ausencia del territorio costero como espacio de ocio, turístico: Francois Deladerriere⁵⁰, en su viaje a lo largo de la Camargue, se centra en la realidad de los objetos obsoletos y/o abandonados, la costa aparece en dos imágenes de la serie como otra forma física de abandono.

El trabajo de Olivia Froudchine⁵¹ se enfrenta al tema de la playa, aunque no en la costa mediterránea ya que se centra en Moliets-et-Maa en la Côte d’Argent, a través de un dispositivo de collage, creando imágenes fruto de la superposición de fotografías tomadas por ella con otras encontradas, además de postales y otros elementos..⁵²

*Concrete island*⁵³ de Marie Sommer representa el aislamiento de L’Ile de Frioul, sin presencia humana y sin el aparente paso del tiempo.

*Paysages usagés*⁵⁴ de Bertrand Stofleth y Geoffroy Mathieu elige como sujeto el GR2013 (sendero de la Grande Randonnée que atraviesa el área metropolitana de

⁴⁹ <http://www.franceterritoireliquide.fr/lesphotographes/jean-philippe-carre-mattei.html>

⁵⁰ <http://www.franceterritoireliquide.fr/lesphotographes/francois-deladerriere.html>

⁵¹ <http://www.franceterritoireliquide.fr/lesphotographes/olivia-froudchine.html>

⁵² <http://www.franceterritoireliquide.fr/lesphotographes/olivia-froudchine.html>

⁵³ <http://www.franceterritoireliquide.fr/lesphotographes/marie-sommer.html#>

Marsella con una longitud de 365 kms), hibridando el acto fotográfico con la pre visualización del proyecto. En cada imagen aparece una línea blanca que sitúa virtualmente el GR en el espacio y en los lugares. La obra cuestiona el protocolo de l' *Observatoire du Paysage*, invirtiendo el papel de la fotografía, normalmente empleada para ofrecer una mirada que ilustre la problemática presente, otorgando en cambio unas imágenes que son ellas mismas una propuesta, de alguna manera, proyectos.

En general en muchos de los trabajos hay una búsqueda de dispositivos que podríamos definir como extra-fotográficos, en el sentido que añaden un nivel de trabajo que excede la toma de fotografía en sentido estricto. Nos referimos al uso de materiales de archivo, collages, ficción, reflexiones sobre lo no visible y/o el uso de informaciones de actualidad, en definitiva, intervención de varios tipos sobre las imágenes. Se trata de prácticas artísticas que muy a menudo aparecen en los trabajos fotográficos de las últimas décadas. El curador nos recuerda que no se trata de un trabajo sistemático:

“Certains de ces photographes se sont employés à rendre visible ce qui ne peut être vu, des frontières oubliées ou disparues. Plusieurs d’entre eux ont questionné les frontières culturelles et artistiques établies entre le passé et le présent ainsi qu’entre la réalité et la fiction. Nombre d’entre eux ont travaillé à un seul endroit alors que d’autres ont voyagé à travers la France dans le cadre de leur démarche artistique. Ce projet photographique n’est pas une topographie systématique.” (Wombell, 2009)

Raphaele Bertho, en uno de los textos que acompañan los trabajos (*Image fluide cherche territoire liquide*) marca unos puntos que son clave no solamente para entender FTL, sino también mucha de la producción fotográfico-artística contemporánea. Vuelve a remarcar el abandono de cualquier ambición de inventario fotográfico, de la utopía de la exhaustividad:

“L’ensemble tend à valoriser l’expérience du paysage, pour reprendre ici le titre programmatique du texte de Bernard Latarjet et François Hers. La pratique du terrain prend le pas sur la représentation visuelle, et les clichés se présentent comme le résultat d’une expérience complexe, à la fois physique, sensorielle, temporelle et spirituelle. Une confrontation nécessaire pour soulever le voile du paysage de charme. (...) Cette fidélité à l’expérience vécue nécessite de se détacher de toute velléité d’inventaire ou

⁵⁴ <http://www.opp-gr2013.com/> y <http://www.franceterritoireliquide.fr/lesphotographes/bertrand-stofleth-et-geoffroy-mathieu.html>

de systématisme de la prise de vue, afin de faciliter l'immersion dans les plis et replis du territoire.”
(Bertho, 2009)

Otro concepto que describe una práctica compartida por mucha fotografía contemporánea es la introducción de la “fabulation photographique”. Raphaele Bertho cita a Deleuze (L’Image-Temps): la Fabulation:

“« n’est pas un mythe impersonnel, mais pas non plus une fiction personnelle : c’est une parole en acte, un acte de parole par le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée de la politique, et produit lui-même des énoncés collectifs » La fabulation, ici photographique, est alors le passage d’une image documentant l’expérience personnelle à la représentation fictionnelle d’un vécu du territoire. Ou plutôt des territoires.” (Bertho , 2009)

2.2) Instituciones y centros

2.2.1) *Conservatoire du littoral*

(Imágenes 2.24-2.31 pp. 148-151)

El *Conservatoire du littoral* (*Conservatoire de l’espace littoral et des rivages lacustres*) es una institución pública francesa que, desde su fundación en el año 1975, tiene el objetivo de proteger las áreas de interés medioambiental. Cada año consigue adquirir para sus fondos entre veinte y treinta hectáreas (a través de acuerdos con entidades privadas, expropiaciones y otras formas), espacios que gestiona directa o indirectamente. El *Conservatoire* posee más de 1000 imágenes⁵⁵ y en su espacio web tiene un apartado específico para su colección, además explica las razones por las que una agencia pública que se ocupa de territorio, necesita recurrir a la fotografía:

“Très vite, pour choisir les priorités d’intervention, pour déterminer les objectifs d’aménagement et de gestion, s’est posée à l’équipe du Conservatoire la question de la perception, de la compréhension des paysages. Dans l’instant comme dans la durée, puisque la nature, comme la côte elle-même, est parcourue de vastes et imperceptibles mouvements.”

⁵⁵ <http://www.conservatoire-du-littoral.fr/45-la-collection-photographique.htm>

Alors que scientifiques et techniciens avaient été convoqués, et que leur discours s'appuyait sur des constats photographiques documentaires ou illustratifs, pourquoi l'équipe du Conservatoire a-elle éprouvé le besoin de questionner aussi des artistes ? Pourquoi ce dialogue s'est-il depuis poursuivi et renforcé ? Pourquoi les artistes eux-mêmes, des entreprises mécènes, des organismes locaux ont-ils choisi d'accompagner le Conservatoire dans cette aventure au long cours ?

L'inventaire photographique de la DATAR, lancé en 1983 en référence aux grandes missions américaines du siècle dernier, avait été à l'origine d'un mouvement de réinvestissement de la photographie de paysage, considéré non seulement du point de vue de son intérêt artistique, mais aussi comme moyen d'alimenter la réflexion et le débat sur l'aménagement, l'urbanisme, et plus généralement la question du paysage.

Ce sont bien sûr d'abord les photographes qui avaient participé à la mission photographique delà DATAR qui ont été sollicités par le Conservatoire du littoral. Mais très vite est apparu le besoin de rendre compte aussi des rapports entre les hommes et les femmes qui travaillent ou prennent leur loisir sur le terrain, et la préservation d'espaces libres sur le littoral. Le temps passant, de nouveaux artistes ont été, eux aussi, intéressés par la démarche qui leur était proposée.

La commande publique se limite en général à une mission, à une opération. Ici, depuis près de 30 ans, avec le soutien de la Fondation Gaz de France, c'est peu à peu une quarantaine de photographes, français mais aussi étrangers, célèbres ou moins connus, qui sont intervenus. Presqu'un millier d'images originales ainsi rassemblées aident, à travers une soixantaine de publications et de nombreuses présentations locales et internationales, à faire mieux comprendre, ressentir plus fortement tout ce qui est en jeu dans la vie du paysage littoral." (www.conservatoire-du-littoral.fr)

Entonces, nuevamente queda claro el reconocimiento, por parte de las instituciones francesas, a la fotografía como lenguaje artístico y no solamente como instrumento de representación de una realidad física. Hacer referencia a la DATAR significa hacerla a la tradición francesa de la fotografía documental y pone al *Conservatoire* mismo en una posición de fuerza y continuidad.

Entre los fotógrafos encargados de investigar la costa mediterránea citamos aquí a Anna Papoulias, Françoise Stijepovic y Jane Evelyn Atwood (las tres por separado) en Viguerat, Eric Dessert en Port Cros, Marcel Fortini en Cap Corse, François Sagnes en el Jardin du Royal, John Davis en Paulilles, Joachim Vallet en Les Orpellières, Josef Koudelka en Camargue, Magdi Sénadji en Cap Martin (Le Cabanon Le Corbusier), Bernard Plossu en el Archipel de Riou y Aldo Soares en los Guardes du littoral.

Junto a las imágenes más clásicas del paisaje, como las de Eric Dessert en Port Cros y

de François Sagnes en el Jardin du Royal aparecen aproximaciones más atrevidas. En La Camargue de Joseph Koudelka aparece el clásico paisaje natural o levemente antropizado pero, mirando con más atención, el autor ensancha la distancia entre el primer y último plano generando así una profundidad casi cinematográfica, impresión también debida al formato de la imagen.

Las series fotográficas de Anna Papoulias, Jane Evelyn Atwood, Françoise Stijepovic en Viguerat se centran en el retrato como escala mínima del paisaje. Lo mismo hace Joachim-Vallet en *Les Orpelliens*, dirigiendo su mirada hacia el espacio de la playa, acercándose a los sujetos de manera casi obsesiva, simulando visualmente de esta manera la cercanía obligada de aquel espacio.

John Davis en *Paulille* cruza voluntariamente, en su camino fotográfico, las estructuras impactantes de piedras y de hormigón, rastros de espacios productivos, de defensa, pero también paredes de contención, generando un trabajo que busca el gesto humano de protección, gesto que inevitablemente aplasta el elemento natural y choca con el elemento frágil de la costa como línea.

Marcel Fortini representa el Cap Corse como un espacio salvaje, pero dejando siempre algún signo de la reducida presencia humana.

Massimo Vitali propone su clásica mirada desde lo alto, transformando las playas en campos de pequeñas figuras.

Bernard Plossu sobre el Archipiélago de Riou y Magdi Senadji sobre Le Cabanon de Le Corbusier a Cap D'Ail, parecen activar una ficción cinematográfica donde cada imagen acerca al observador a una experiencia de ser sujeto de la secuencia. Quien sigue la serie de fotografías confunde su mirada con la mirada de los autores, que de forma aparentemente espontánea dejan algunos elementos intrusos, que son indicios para ayudar a la inclusión, como una pierna que parece ser la misma del fotógrafo en el caso de Plossu y una salpicadura de agua en el caso de Sanadji

Aún sin analizar los trabajos fotográficos encargados y realizados en la costa atlántica (entre estos el interesante trabajo de Harry Gruyaert en la Baie de Somme), parece evidente la calidad y sobre todo, la variedad de escalas y de miradas de la observación.

2.2.2) *Centre Méditerranéen de la Photographie*

(Imágenes 2.32-2.33 p. 152)

El *Centre Méditerranéen de la Photographie* es una asociación fundada en 1990 por Joseph Césarini y Marcel Fortini, como un espacio de producción cultural fotográfica. El objetivo del proyecto es constituir una institución para la fotografía en Córcega, alimentando una colección fotográfica permanente y encargando nuevos trabajos, favoreciendo así la construcción de una red de galerías, además de promover proyectos didácticos escolar y residencias para artistas. Así como el *Conservatoire*, los fotógrafos involucrados proceden de géneros muy diferentes como la fotografía documental, el reportaje o la *photographie plasticienne*⁵⁶ Entre los trabajos publicados por el mismo Centro destacan: *Chronique de l'île, de Bonifacio a Cagliari*, de Daniel Challe, una exploración al tema de la insularidad⁵⁷; *Mazzeri*, de Joan Fontcuberta, en el cual el artista catalán, como siempre en su obra, cuestiona el límite entre la realidad y la ficción haciendo visible a los *mazzeri*, entidades míticas que se mueven entre el visible y el invisible, el día y la noche (así como las fotos de Fontcuberta).

2.3) Otros Proyectos

2.3.1) Piémanson. Vasantha Yoganathan

(Imágenes 2.34-2.38 pp. 153-155)

Piémanson es una playa de veinticinco kilómetros que se encuentra en la reserva natural de la Camargue y también es el nombre de un libro del fotógrafo Vasantha Yoganathan⁵⁸, resultado de una exploración de la vida estival de una de las últimas playas salvajes franceses. La historia de Piémanson empieza en los años setenta del

⁵⁶ La *photographie plasticienne* es una expresión creada por la crítica de arte Dominique Baqué en 1998 y que designa las producciones artísticas que utilizan el médium y la técnica fotográfica.

⁵⁷ La serie completa: <http://www.danielchalle.com/gallery/chronique-de-lile-de-bonifacio-a-cagliari/>

⁵⁸ <http://www.vasantha.fr/>

siglo XX, cuando un grupo de personas comenzaron a organizar un camping libre y, desde entonces, el fenómeno ha evolucionado hasta convertirse en una ciudad de verano donde, por ejemplo, si la ley establece que las caravanas sólo pueden quedarse una noche, son muchas las que lo hacen todo el verano. Las fotografías de Vasantha Yoganathan, como las de otros fotógrafos que han retratado este peculiar lugar y su uso provisional, representan una ciudad efímera, espontánea, construida cada año y que cada año devuelve a la naturaleza de la costa la tierra que ha sido ocupada. Las imágenes de Yoganathan hacen visible el potencial de esta interesante forma de resort alternativo.

El trabajo fotográfico surgió de la posibilidad que algún día el gobierno francés decidiera cerrar la playa y que la tradición familiar y anárquica de Piemanson acabara. Por estas razones en el año 2009 (el proyecto se desarrolló a lo largo de cinco veranos, hasta el 2013) el fotógrafo empezó a retratar tanto a las familias como a los espacios, como si se tratara de una colección de imágenes de un mundo a punto de acabar.

La intuición del fotógrafo no fue equivocada. En el mes de abril del 2015 la prefectura de la región decidió prohibir a las caravanas el acceso a la playa poniendo fin a la tradición de Piemanson⁵⁹. Así un proyecto fotográfico autopublicado, como muchos de los mejores libros producidos en los últimos años, adquiere también un importante valor como documento.

2.3.2) Cyrille Weiner

(Imágenes 2.39-2.41 pp. 156-157)

Cyrille Weiner en un trabajo titulado *Le Bout du Monde*, también retrató la playa de Piemanson, igualmente fascinado por la peculiaridad del espacio generado de forma efímera,:

“Ce coin de liberté au soleil se mérite : ici, il n’y a rien ou presque. Pas d’hôtel, pas de restaurant ou d’épicerie à moins de dix kilomètres. Ni eau, ni électricité. Juste une baraque à frites posée au milieu du sable, la camionnette du vendeur de glaçons et le poste des pompiers qui veillent à la sécurité des

⁵⁹ http://www.francetvinfo.fr/faits-divers/piemanson-bientot-la-fin-du-camping-sauvage_894767.html

baigneurs. Alors il faut s'organiser. Y vivre, c'est collecter l'eau, la moindre goutte, pour la douche et le pastis. Aller en voiture jusqu'à Salin pour en rapporter de l'eau dans de grands bidons. Installer un groupe électrogène qui fasse peu de bruit et reconstruire ce qui souvent s'envole avec le vent et les orages. C'est un bidonville, un paradis, une plage infinie, un jardin. Un des derniers.”
(www.cyrilleweiner.com)

Presque Ile es un otro proyecto fotográfico de Cyrille Weiner encargado por y expuesto en Villa Noailles. El encargo, a través de dos años de residencia en el mismo Centro de Arte Contemporáneo, produjo una serie fotográfica sobre la zona de la costa de Hyéeres, la Presque'Ile de Giens y las Iles d'Or. Siendo su objetivo cómo las personas atraviesan los espacios, se apropian de los lugares y construyen pequeños espacios para disfrutar del entorno. El fotógrafo hizo repetidos viajes evitando siempre la temporada alta para poder retratar pocas personas o individuos y no masas de turistas estivales. En sus imágenes no hay verano, pero tampoco hay invierno; hay una luz, un tiempo atmosférico de transición, así como el lugar retratado, la costa, es un espacio de transición entre los elementos, tierra, agua y aire. Nada está definido claramente, todo es frágil y delicado. El resultado es un relato de pequeñas figuras que cruzan el espacio con levedad y libertad de movimiento y configuración espacial. Bien se podría aplicar a estas imágenes la expresión italiana *animate* que designa aquellas postales históricas, donde hay presencia humana, y que por esta razón son más valiosas en el mercado de las postales de colección. Pequeños eventos y acciones, que aún en la negación necesaria de la sección temporal fotográfica, vislumbran movimientos, intenciones y deseos. En las fotografías la naturaleza se manifiesta indiferente a sus habitantes y no es ni salvaje ni totalmente domesticada, en este delicado equilibrio medioambiental el trabajo parece hacer visible una de las características más interesantes de aquello que se denomina espacio mediterráneo. La contemplación de los paseantes y su intento por crear pequeñas moradas también aparecen como gestos fundacionales de los habitantes de las costas. Así Weiner transforma pequeñas acciones habituales en versiones reducidas de los arquetipos habitar e imaginar-mirando, el grado cero del viaje y del habitar.

En su dossier de prensa, François Carrassan, el autor lo evoca de la siguiente manera

“Sur plusieurs photos, le dos tourné au continent et face a la mer, on voit comme des guetteurs le regard dans le lointan. Que cherchent-ils? Forcément leur attitude laisse poser la question de l'attraction du littoral sur homme. Et la réponse est aussi dans la photo. Dans cet espace original et fragile, ou se

*rencontrent la terre et la mer, le ciel e le vent, le passé et le présent, on trouve de quoi respirer et nourrir une pensée de l'ailleurs et un désir d'au-dela. Au moment ou la terre mondialisée se rapetisse et devient exigue, ou le territoire se mite et se banalise, ou on etouffe en ville et ou se mene une vie sans issue. Une pensée de l'ailleurs et un désir d'au-dela, juste pour résister encore au désastre en cours.”*⁶⁰ Carrassan en www.cyrilleweiner.com)

Las imágenes son, como en la mejor tradición documental, realistas, no crean espectáculo, sino que son el resultado de esperar la luz y de los micro-eventos retratados, aunque tampoco son el espejo de la realidad dado que se mueven de una realidad concreta, pero también pueden adquirir otros significados. La realidad se convierte en el soporte principal para la imaginación, para el imaginario. En síntesis, son imágenes que generan paisaje.

“Quando si lavora su commissione artistica legata alla pianificazione urbana, come ho fatto per Les long murs a Marsiglia, mi piace l'idea di mettere faccia a faccia i progettisti con una realtà che altrimenti loro non vedrebbero o non sceglierebbero di vedere.” (Weiner en: www.landscapistories.com)

Un Mediterráneo diferente cruza las fotografías de la serie *Les long mur*, del mismo autor. La serie, realizada en el año 2004 es el resultado de un encargo público del Ministerio de la Cultura y la Ciudad de Marsella y del *l'Etablissement Public d'Aménagement Euroméditerranée* con el objetivo de investigar los cambios masivos en la estructura urbana de Marsella⁶¹.

2.3.3) *Méditerranée*. Raymond Depardon, Claudine Nougaret

(Imágenes 2.42-2.43 p. 158)

Méditerranée es un libro que recoge imágenes, muchas de ellas inéditas, del fotógrafo de la agencia Magnum, Raymond Depardon,. Con ocasión de la exposición del año

⁶⁰ http://www.cyrilleweiner.com/images/stories/telechargement/dp_en.pdf

⁶¹ El proyecto *Euroméditerrané* ha sido uno de los más importantes proyectos de transformación urbana en Europa en las últimas décadas. <http://www.euromediterranee.fr/>

2014 *Un moment si doux* en MUCEM⁶² y de la publicación de su libro, Depardon volvió a abrir su archivo y seleccionó aproximadamente unas ochentas imágenes tomadas en diferentes lugares a lo largo del Mediterráneo: Beirut, Marsella, Alexandria, Rimini, Nápoles y otras localidades.

A diferencia de lo que ocurre en la mayoría de las publicaciones, en las de Depardon hay una extensión geográfica que aborda diferentes países y tramos de costas pero también hay una extensión temporal, gracias a la cual la lectura del libro permite viajar desde el presente hasta, por ejemplo, el Mediterráneo de los años sesenta del siglo XX, aprovechando la capacidad del lenguaje fotográfico de ofrecer en la misma imagen y al mismo tiempo, miradas sincrónicas y diacrónicas a través de series y narraciones, expandiendo así el potencial de la mirada.

2.3.4) *Dos à la mer*. Geoffroy Mathieu⁶³

(Imágenes 2.44-2.45 p. 159)

Geoffroy Mathieu es un fotógrafo del paisaje que ha investigado en muchos de sus trabajos el paisaje antropizado y el grado de libertad que los territorios planificados y urbanizados permiten a sus habitantes. El entorno geográfico privilegiado es el Mediterráneo a partir de la experiencia directa del autor como habitante de costa sur francesa.

Dos à la mer acoge imágenes tomadas por el autor en Beirut, Marsella, Argel y Valencia, siendo este proyecto cultural al mismo tiempo un libro y una exposición en forma de diaporama visual y sonoro. Se presenta, según las intenciones del autor como *promenade urbaine* en las diferentes ciudades y parte de una constatación inicial: el proyecto urbano actual es algo violento, pero al mismo tiempo las ciudades desarrollan en su interior estrategias de resistencia frente a la estandarización de las arquitecturas, la

⁶² MUCEM es el Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, situado en Marsella.

www.mucem.org

⁶³ <http://www.geoffroymathieu.com/ongoing/dos-a-la-mer/index.html>

privatización de los espacios y las reformas masivas de las ciudades. Estas experiencias poéticas y anárquicas de resistencia pertenecen, según el autor, a una misma área cultural, a la civilización mediterránea. De esta manera, aún cuando la línea de costa aparece muy poco en las imágenes y como sujeto alejado en relación a la estructuras urbanas, en realidad es el elemento unificador: como muchas veces ocurre en las imágenes fotográficas, lo que realmente es decisivo está fuera del marco.

En este trabajo, como en otros de Geoffroy Mahtieu, hay un esfuerzo de síntesis, un intento que podríamos definir de paisaje comparado. Por ejemplo, en *En ville, a la plage*, el autor construye una secuencia fotográfica con imágenes de Nueva York, El Cairo, Bombay, Marsella, en la cual, aún en sus diferencias, emerge con fuerza la playa como un espacio transnacional y transcultural, democrático, libre y anárquico, de posibilidad y de expresión individual, allí donde las mallas de las ciudades se disuelven.

2.3.6) Bernard Plossu

Bernard Plossu es uno de los autores más conocidos en el ámbito de la fotografía francesa. Artista y crítico, ha sido también uno de los fundadores, junto a Claude Nori y Gilles Mora de la revista *Les Cahier de la photographie*, en circulación entre los años 1981 y 1990.

En 2014 la exposición *De l'Atlantique a la Méditerranee / Du Portugal a la Grèce* reunió las imágenes tomadas en Portugal y Grecia, dos lugares geográficos que el autor aunó en su exposición, como viaje fotográfico y como experiencia poética. En el libro y exposición *Voyage Italiens* presenta una serie de imágenes e instantes no decisivos, silenciosos, inspirados por la pintura italiana, desde el Renacimiento a Sironi, aun cuando las referencias culturales más importantes para Plossu han siempre sido el *Neorealismo Italiano* y *La Nouvelle Vague* francesa.

Bernard Plossu se refiere a sí mismo como autor-fotógrafo en lugar de artista-fotógrafo, para así acercar su trabajo a la escritura en lugar de hacerlo a la actividad artística. Plossu prefiere el pequeño formato ya que así el observador tiene que acercarse a la

imagen, casi entrando en ella. Todo en su poética y su lenguaje artístico es leve y poco agresivo.

En 2014 Bernard Plossu, junto con Jean-Louis Fabiani, expuso *Les mots de l'image*, un trabajo donde las fotos se convierten en *haikus* visuales y el texto, a lado de la foto, toma forma de cuadro fotográfico.

2.4) *L'Architectures de loisirs*

(Imágenes 2.46-2.51 pp. 160-163)

Las imágenes contenidas en el libro *Recherche sur l'architectures des loisirs* de George Candilis son fotografías muy interesantes. En una época (1973) en la cual la arquitectura moderna se declina a la arquitectura turística, los edificios y los conjuntos se fotografían como ciudad y espacio social, no como producto a la venta. El lenguaje en blanco y negro evidencia por un lado la volumetría y su articulación espacial – fruto de la investigación sobre la arquitectura tradicional del Mediterráneo– y por el otro, el encuentro entre la geometría de los edificios y la geometría en constante mutación de las personas que los habitan. Son fotografías que hablan de un entorno geográfico específico y espacios relacionales públicos y privados, el todo planificado, construido y representado como sistema orgánico.

Recherche sur l'architectures des loisirs reúne muchos proyectos de Candilis y el estudio conducido por él y su equipo, al centro de los cuales está el reconocimiento del tiempo libre como fenómeno crucial de la civilización contemporánea. El libro es, de hecho y sobre todo, una lúcida reflexión sobre el papel del arquitecto en un mundo donde el tiempo libre constituye no solamente una actividad importante sino un paradigma para cambiar la sociedad y el espacio construido. El punto central de toda la investigación es la preconización del peligro para el territorio allí donde se deje el potencial desarrollo urbanístico en las manos de intereses puramente económicos. En línea con la tesis de este trabajo de investigación, Candilis sostiene con fuerza que donde no haya creación de paisaje, habrá desaparición del territorio.

“Nous sommes tous les témoins d’une invraisemblable déchéance des côtes d’Espagne, envahie par les spéculateurs nationaux et internationaux que en plusieurs années, ont réussi à compromettre pour toujours sans doute, des régions que l’on pouvant compter parmi le plus belle du patrimoine européen”
(Candilis, 1973)

Candilis introduce el análisis ponderando un proceso de metamorfosis muy importante para *les côtes ensoleillées*. ¿Qué papel va a tener el *loisirs* y el espacio del *loisirs* en la vida de los seres humanos? ¿Qué rol tendrá desde entonces en la sociedad humana? ¿Qué tipo de relaciones se instaurarán entre el *loisirs* y las otras actividades humanas? Según el autor, las definiciones a priori son peligrosas e inoportunas, siendo el *loisirs* un concepto en continuo movimiento y redefinición, por lo que propone una aproximación al fenómeno según algunos aspectos fundamentales: el *loisirs* ya no se adapta a la tradicional fórmula de ‘las tres ocho’: ocho horas de trabajo, ocho horas de descanso, ocho horas de tiempo libre. Hay una atención creciente en cómo (más que cuanto) cada individuo ocupa su tiempo libre, que tipo de actividades se desarrollan y que tipo de espacios se generan. Esta creciente articulación del concepto requiere, según Candilis, una nueva manera de pensar y plantear el proyecto arquitectónico.

El *loisirs* nació como una respuesta biológica a la presión de la vida urbana y, según la definición de Joffre Dumazedier, tiene tres funciones fundamentales: relajamiento (*otium* latino), diversión (escape e imaginación), desarrollo (expansión de la personalidad). El *loisirs* entonces es parte integrante de la vida urbana y extraurbana, pero en su declinación de *vacances* depende por completo de condiciones climáticas y geográficas, convirtiéndose entonces en un factor predominante del desarrollo a escala regional.

El arquitecto auspicia que la creciente importancia del tiempo libre en la vida de los hombres, las nuevas formas sociales derivadas, las nuevas maneras de habitar sean capaces de generar

“une nouvelle attitude architectural et urbanistiques. Ce phénomène majeur de la civilisation contemporaine exige la recherche et la découverte d’une nouvelle architecture: l’architecture de loisirs.”
(Candilis, 1973)

Más adelante subraya también la importancia de la relación entre la arquitectura y el medio ambiente:

“*Un problème nouveau exige une architecture nouvelle. La diversité des sites et des activités exige également une diversité architecturale, pour que s'épanouisse un nouveau milieu humain, en harmonie avec les merveilleux éléments offerts par la nature: montagne, vallée, forêt, mer, soleil, neige, eau... (..)*” (Candilis, 1973)

Reconoce como el papel fundamental del espacio y del tiempo libre también se puede ‘leer’ en la toponimia, poniendo como ejemplo la *Promenade des Anglais* en Niza, donde la acumulación de capitales generó un paisaje urbano costero caracterizado por villas y casinos, fiel reflejo de las aspiraciones estéticas de una clase social. Además, Candilis evidencia como todas las infraestructuras para el veraneo (palacetes, hoteles, casinos, residencias de verano) realizadas antes de la II Guerra ya eran obsoletas. El turismo de masas en la década de los años setenta del pasado siglo ya estaba invadiendo estos espacios, cambiando y deformando los vestigios de un mundo acabado.

Antes de la II Guerra Mundial los destinos privilegiados por los veraneantes eran Francia e Italia. En 1973, nos informa Candilis, todos los países costeros del Mediterráneo (España, Marruecos, Argelia y Túnez, Yugoslavia, Grecia, Turquía, El Líbano e Israel) modificaron su relación con la costa hacia el modelo *sea-and-sun* porque:

“*Le loisir «possibilité d'une classe» hier, est devenu loisir «droit des masses» aujourd'hui.*” (Candilis, 1973)

Al final del libro el arquitecto da cuenta de como la carta de Atenas de 1933 excluyó el concepto de *loisirs* de su definición de las cuatro funciones fundamentales del urbanismo, a saber: vivir, moverse, trabajar y cultivar mente y espíritu. Sugiere entonces añadir a los tres *établissements humains* de Le Corbusier – *la ville radioconcentriques des échange, la cité linéaire industrielle, l'unité d'exploitation agricole* – *le site organisé pour les loisirs des masses*. (Candilis, 1973)

Muy interesante es también la visión trans-nacional sugerida por el arquitecto: desde el punto de vista territorial-estratégico indica como el Languedoc- Rossellón se prolonga en la costa Brava del litoral española en la forma de un *super-ensemble* turístico del Mediterráneo occidental.

La importancia del tiempo libre está cambiando el espacio construido en todos los aspectos, tipologías y escalas. El libro de Candilis investiga las siguientes tipologías arquitectónicas: combinaciones horizontales, combinaciones verticales, hoteles, equipamientos y urbanismo.

Sobre las tipologías horizontales Candilis marca una distinción muy clara entre la tipología *maison isolée*, responsable de la especulación desmedida desde la revolución industrial y responsable del desarrollo *sprawl*⁶⁴, y la combinación horizontal de células habitables que investiga en sus proyectos. En el proyecto para un *village de vacances* en Barcarès Leucate investiga la relación entre las casas-patio, la unidad de vecinos y los espacios públicos más los equipamientos de toda la comunidad.

“Une maison isolée (habitation individuelle) aussi bonne soit-elle, n’a plus d’intérêt si elle ne comporte pas une possibilité d’intégration dans un tissu urbain, ou si elle ne provoque pas la création d’un nouveau tissu.” (Candilis, 1973)

Es evidente en esta postura la diferencia con el modelo de urbanización compuesta por casas unifamiliares que ha invadido muchos tramos de costa en los últimos treinta años. La toma de posición es muy clara: la casa aislada, aunque sea parte de un conjunto, no genera tejido urbano y consecuentemente no interesa. Siempre en el ámbito de las combinaciones horizontales, las marinas en Barcarès-Leucate (grupos de casas a dos niveles) proponen una doble dimensión pública - privada que, aún con características propias de la arquitectura del tiempo libre, guardan y ofrecen una experiencia de tipo urbano:

“Un ensemble de maisons à deux niveaux, reliées les unes aux autres de façon à préserver l’individualité de chacune, tout en les faisant participer à la vie de tous. Le plan de masse dégage de grandes aires communes dont tous peuvent profiter, mais chacun peut en jouir comme s’il était seul. Chaque «marine» a son patio ou sa terrasse, que sert d’espace extérieur privé.” (Candilis, 1973)

⁶⁴ Imágenes 13, p. 29 + 78-79, p.106

El arquitecto también enfrenta el tema de la tipología vertical como un problema de visión y de relación del paisaje. Otra vez el estudio de tipologías tradicionales mediterráneas produce un tipo de combinación con elementos inclinados de cuarenta y cinco grados para permitir al mayor número de unidades disfrutar de visiones diferentes y salvaguardar la privacidad de los espacios externos privados (verandas) y optimizar la ventilación. A veces los resultados de estas combinaciones y alineaciones no solamente permiten vistas hacia el paisaje y articulaciones interesantes desde el punto de vista arquitectónico, sino que también generan paisajes.

El hotel se aleja del modelo *Palace* de la Costa Azul para convertirse en algo más propio de las necesidades contemporáneas, un estilo de vida más sencillo, caracterizado por más libertad y armonía hacia la naturaleza. Las estructuras, necesariamente más impactantes que otras tipologías, se plantean a partir de su relación con el paisaje.

También los equipamientos se replantean y en este proceso se puede leer un intento – típicamente moderno – de re-fundar las reglas de la vida comunitaria, una utopía social además que arquitectónica:

“Le logis de vacances, lieu de liberté familiale se prolonge dans les équipements collectifs, lieu de la vie sociale. Ces deux éléments fondus au site naturel et conçues dans un esprit dégagé du conformisme de la vie quotidienne peuvent devenir générateur d’une nouvelle qualité de loisirs.” (Candilis, 1973)

Tratando el tema del urbanismo, Candilis vuelve al litoral español:

“Il est impensable de construire des ensembles pour les vacances d’été sans concevoir au préalable une organisation urbaine du site ou de la région entière. La métamorphose brutale du littoral de la Costa Brava en Espagne abandonné aux promoteurs et aux spéculateurs sans aucune organisation, a eu un résultat catastrophique; l’anarchie, la confusion, la promiscuité ou l’isolement, le manque d’équipement pour les activités et les manifestations collectives donnent une image caricaturale. La prédominance du bénéfice immédiat au détriment du respect de la nature et de la dignité de l’homme sont l’expression de la consommation abusive du loisirs de masse.” (Candilis, 1973)

La reflexión de Candilis sobre el urbanismo enfoca la cuestión desde un punto de vista ético, deontológico y metodológico. Es impensable, según el arquitecto, transformar un litoral solamente sobre la base del *loisirs*. Éste tiene que convivir con los habitantes

permanentes, que tienen el derecho de seguir con su vida habitual fuera y durante el período de vacaciones. Esta simbiosis entre los diferentes tipos de habitantes, junto con un tipo de urbanismo a corto-medio-largo plazo son los pilares de la aproximación metodológico del ejemplo paradigmático Languedoc-Rosellón, ejemplo e inspiración para otros proyectos a escala regional.

Fruto del trabajo conjunto de administradores, ingenieros, arquitectos y urbanistas, el proyecto de Languedoc-Rosellón propone la realización de una ciudad lineal a lo largo de la costa (700 hectáreas) con infraestructuras y estructuras turísticas que, sin ser las únicas en la zona, tengan la capacidad de hospedar a 70.000 personas aproximadamente. Todo a través de

“une architecture nouvelle, dictée par la simplicité, l'économie et les conditions climatiques (espaces fermés, patios pour les habitations, jardins d'une grupe d'immeuble, etc.) .” (Candilis, 1973)

La reflexión de Candilis sobre la arquitectura del Mediterráneo no genera un regionalismo formal, sino una búsqueda de soluciones arquitectónicas que sean la consecuencia directa de las tradiciones basadas en las condiciones climáticas. La casa patio, por ejemplo, responde muy bien al clima del Mediterráneo con sus espacios desarrollados alrededor de un espacio central abierto. Ésta es la diferencia más importantes con aquellas urbanizaciones “estilo mediterráneo” que simplemente reproducen tópicos formales.

NOTA: Las páginas 135-164 del Apéndice 2 se han eliminado a petición del autor debido a problemas legales.

3 España

A diferencia de Italia y Francia, por parte de las instituciones públicas de España no ha habido una tradición de encargos de la dimensión de proyectos como la DATAR o el del *Archivio dello Spazio* de la provincia de Milán. En este país, entonces, la fotografía se ha desarrollado alrededor de las editoriales, de algunos centros de difusión en las principales ciudades y, sobre todo, a través de los trabajos individuales de los autores, de forma poli-céntrica y consecuentemente con proyectos más libres y no estructurados. Además, en la última década está presente, como en otros países europeos, un retorno al foto-libro, ya sea *self-publish*, o publicado por editoriales. El libro fotográfico, a diferencia de lo que ocurre con los media tradicionales que se nutren constante e incesantemente de imágenes fotográficas (revistas, publicidad o libros temáticos), permite al autor llevar a cabo un proyecto, resultado de años de investigación, expresándose con más libertad y con la posibilidad de controlar su propia voz de forma más completa, tanto a nivel de la edición de imágenes como del proyecto gráfico en sí, utilizando un soporte que tiene necesariamente una vida más larga, y lectores más pausados que los consumidores de los medios tradicionales, sean en papel o digitales.

Podríamos afirmar que el foto-libro es un antídoto al consumo indiferenciado de imágenes, fenómeno en hiperbólico crecimiento en los últimos años, que por un lado acerca el trabajo fotográfico a lo literario y por otro cuestiona el mercado editorial en la dirección de nuevas formas de producciones culturales. Algunas editoriales, de hecho en España pero también en otros países, están intentando activar nuevos formatos (por ejemplo *L'Orma* en Italia, *Phree* en España) que sean capaces de vehicular trabajos fotográfico-literarios con diferentes declinaciones, desde el reportaje hasta la novela visual.

La autoedición permite la creación de libros en los cuales la forma se adapta al contenido, y muy a menudo esta generada junto al contenido. A este propósito es útil apuntar que el éxito del foto-libro se debe también a la facilidad de los programas de edición y de impresión disponibles en las últimas décadas; de esta manera, los foto-libros se han convertido en objetos de coleccionista, con tiradas cortas y un lenguaje muy sofisticado, aunque es probable que la tendencia en el futuro será hacerlos más

accesibles en cuanto a costes como al contenido; su fase pionera -la presente- registra un éxito internacional, siendo auto editados la mayoría de los libros que aparecen en las listas internacionales de los mejores libros fotográficos del año.

El límite de muchos foto-libros, así como de numerosos encuentros y festivales relacionados, es que están hechos por fotógrafos para fotógrafos, comisarios, galerías o festivales y prácticamente no llegan a un público más amplio, lo que es lamentable ya que mientras su reflexión sería preciosa a la hora de generar conocimiento acerca de los lugares y temas investigados, que a menudo son los mismos que aparecen de forma más convencional en los media *mainstream*.

Horacio Fernández⁶⁵ histórico de la fotografía sentencia:

“Hoy las fotos tienen más sentido como series. Eso ayuda a solucionar el problema clásico de la fotografía con el tiempo, porque una foto sólo muestra un instante congelado. El cine superó este escollo a la perfección, con la sucesión de imágenes y un discurso. Los foto-libros son hoy lo que en su día fue el cine”. (Saccone, 2013)

Aunque la expresión pueda parecer hiperbólica, es cierto que el libro como dispositivo, sobretodo por cómo se concibe el foto-libro contemporáneo⁶⁶, ha expandido el lenguaje fotográfico y su potencial.

En España libros como *PIGS* de Carlos Spottorno, *The Waiting game* de Txema Salvans, *Karma* de Óscar Monzón, *C.E.N.S.U.R.A.* de Julian Baron, *Paloma al aire* de Ricardo Cases, *Casa de campo* de Antonio Xoubanova, *Almost There* de Aleix Plademunt, galardonados con muchos premios nacionales e internacionales, no solamente han evidenciado la calidad de la producción fotográfica española, sino también han hecho visibles algunos asuntos contemporáneos y europeos y lo han hecho, desde el punto de vista político, con toda la libertad posible, sin instituciones u organismos de control.

⁶⁶ El foto-libro contemporáneo presenta el trabajo de un autor como resultado de un largo proceso de investigación alrededor de un tema. Una narración que se diferencia de los libros antológicos

3.1) *Sundays*. Xavier Ribas

(Imágenes 3.02-3.06 pp.184-186)

La serie *Sundays* del fotógrafo y artista barcelonés Xavier Ribas (1994-1997) surgió como una reacción al importante programa de expansión, remodelación urbana y a la creación de la marca Barcelona después de las Olimpiadas del año 1992. El interés del autor se centra en aquellos espacios no plasmados (o todavía por plasmar) de los proyectos urbanísticos, lugares donde el margen de libertad es más amplio y donde se expresa y se concreta el deseo de la comunidad de reunirse en el tiempo de ocio.

El mismo Xavier Ribas, en un texto de 1998⁶⁷ se pregunta la razón de estas presencias y, además de relatar su experiencia como habitante del barrio de Poble Nou cita, como importante referencia de su obra, a Lewis Baltz:

“Lewis Baltz decía que los reductos más salvajes del mundo occidental se encuentran en la periferia de las grandes ciudades (de hecho, la idea de parque natural implica una cierta intervención y una larga lista de prohibiciones). Según Baltz, en los espacios marginales que se encuentran en los límites de lo urbanizado es donde más podemos experimentar la ausencia de orden y de las leyes sociales que lo regulan. Algo similar a lo que Watteau nos evoca en su famosa pintura *El embarque para Citerea*. En ella el pintor nos ofrece una versión clásica del retorno a la naturaleza, con cariátides y querubines, en un lugar profuso de vegetación y de gestos artificiosos. Es una escena llena de ruidos y acrobacias que representa la transformación del hombre y de la mujer cuando recuperan el paraíso perdido del amor y de la fiesta. Los espacios marginales de las periferias urbanas, como la isla de Citerea de Watteau, son parajes superfluos, en los límites de lo estrictamente necesario, donde se pueden llevar a cabo actividades tan anodinas como pasear, leer o comer al aire libre, simplemente por el placer de la distracción sin intermediarios. Se puede argumentar que la ocupación de estos espacios responde a una situación desesperada. O, como escribe Albert Camus en *El primer hombre*, que a los pobres les toca vivir eternamente rodeados de nombres (y espacios) comunes. Sin embargo, visitando las ‘catedrales’ del ocio organizado, como Isla Fantasía, Port Aventura o Montigalà, he encontrado más placidez en los solares adyacentes convertidos en improvisados comedores de domingo que en su interior. Da la impresión que detrás de esta improvisación hay más de voluntad que de accidente. Es posible, entonces, que el interés por estos espacios sea más bien el resultado de la toma de conciencia de que la periferia es un espacio de libertad. O dicho de otro modo, que la libertad solamente puede surgir en un espacio residual y que, por lo tanto, puede dar una imagen desoladora.”

⁶⁷ <http://www.xavierribas.com/>

Más allá de una omnipresente ordenación del territorio, hay todavía un espacio posible que es quizás el último espacio de libertad, de convivencia. Pero sobre todo existe la creación de un tipo peculiar de paisaje que se mueve desde la playa y se dirige al interior de la línea de costa colonizando los espacios disponibles, sin abandonarla nunca del todo, está claro en todo momento que nos encontramos (como observadores) en un paisaje mediterráneo. Xavier Ribas, de este modo, ensancha -a nivel de paisaje percibido- el espesor de esa frágil línea de costa y restituye al término ocio su verdadero significado de suspensión de toda actividad destinada al conseguimiento de objetivos prácticos. Pero hay otro interés en las imágenes, una fricción bastante evidente entre el *background* y las configuraciones espaciales, más propias de un camping que de un paraje post-industrial.

Hay una primera contradicción que es también el dispositivo visual activado por Ribas buscando un determinado sujeto en un espacio específico: el acercamiento de elementos opuestos, antitéticos como fabrica/doméstico, hormigón/tejidos, etc. Los espacios habitados están a punto de sufrir las mismas transformaciones que otras partes de la ciudad, son paisajes a la espera de algo, nos recuerdan el retrato de Lewis Payne (en la Cámara Clara de Roland Barthes) que nos sigue mirando aunque, en el momento de la toma, está a punto de ser ejecutado. Las imágenes representan, entonces, lo provisional (de los usos de las personas, de los espacios a punto de transformarse), haciéndolo permanente (la fotografía). Esta doble contradicción cuestiona al observador, lo interroga.

Hay otra peculiaridad en el trabajo de Ribas, que Ramón Esparza define como una “mirada englobadora:

“(…) En muchas de las fotos, el elemento humano resulta tan empequeñecido que, más que posibilitar la remisión del espacio a la escala humana, hace que las personas aparezcan como engullidas por el paisaje, inermes ante él. Una característica de la primera pintura romántica (pienso en Friedrich), donde comienza a plantearse la ruptura de la armonía entre el hombre y la Naturaleza que había formulado la concepción pastoril. Pero el empequeñecimiento del hombre ante el paisaje tiene aquí un sentido muy distinto. Nada queda ya de la grandiosidad sublime de los paisajes de Friedrich. Todo lo más, la imponencia de las torres de alta tensión, que nos dicen de la pequeñez a que nos hemos reducido. De ahí que, a diferencia de Friedrich, el punto de observación no se sitúe la mayoría de los casos por encima. Nada queda de un ideal ojo de dios que mira desde lo alto a un hombre empequeñecido. Ahora ya, por fin, estamos solos.”
(Esparza en: www.xavierribas.com)

La escala y el punto de observación de las fotos de Ribas también tienen mucho que ver con lo que Jeff Wall define como paisajes (p. 16). Si el fotógrafo se acerca demasiado a sus sujetos, lo que emerge de las imágenes son las individualidades, si se aleja demasiado, las personas ya son masa. Pero desde una distancia muy específica se establecen las distancias que las personas tienen entre sí. Podríamos definir este tipo de aproximación también como la escala del espacio compartido, del espacio público. Entonces parece evidente el valor político del trabajo de Xavier Ribas, su aproximación visual y experiencial.

3.2) Txema Salvans⁶⁸

Txema Salvans es uno de los fotógrafos más relevantes de la foto documental en España. Ha sido presentado en varias ocasiones como el Martin Parr español⁶⁹, por su atención a los lugares del ocio, pero su mirada es radicalmente diferente a la de su

⁶⁸ www.txemasalvans.com

⁶⁹ En la obra que retrata una postal de Benidorm (Imagen 3.1 p. 183) el fotógrafo británico Martin Parr probablemente quiso representar la playa como espacio inhumano, paisaje totalmente convertido en producto a la venta (225 pts).

La imagen es parte de un libro fotográfico cuyo tema es Benidorm, la ciudad turística por excelencia en España. Pone también en evidencia como la postal – y la cultura de la postal, o sea del re-conocimientos – es central en el imaginario turístico.

Parr desde hace años se ocupa de retratar los turistas en todo el mundo. Miembro de la agencia Magnum, es mundialmente conocido y también criticado por su repugnancia por la clase media.

Sus imágenes impactantes y muy saturadas de color - tomadas con una cámara de formato medio con flash - no dan lugar a la idealización: familias obesas, rosadas por el sol, niños bañándose junto a los desperdicios, arenas sucias, etc. Parr no tiene ningún problema en representar detalles molestos para el observador, sus imágenes son crudas y brutalmente honestas con una sociedad que es la suya, pero observa ‘desde fuera’. Sus fotografías son sarcásticas y acusadoras, no irónicas, su mirada es profundamente snob; su ojo es una especie de ojo de un Dios del antiguo testamento.

Aun así el politically incorrect Martin Parr ofrece una visión directa de la miseria de las culturas supuestamente desarrolladas, su banalidad, sus grotescas contradicciones, su hipocresía y su absoluto egocentrismo, los códigos, los signos y el valor que la sociedad les atribuye.

Las imágenes de Txema Salvans ofrecen una mirada completamente distinta. Sin sarcasmo y casi con ternura ofrecen una mirada por la cual Incluso en los lugares más tematizados hay espacio abierto de posibilidad.

colega anglosajón; en su trabajo no hay sarcasmo cortante, sino ironía junto a una forma cómplice de aceptación (que también podríamos definir como empatía, participación o compasión) de los comportamientos humanos, exenta de juicio. Si en las fotos de Martin Parr hay una clara distinción entre el fotógrafo y los sujetos retratados a través de una distancia muy evidente, en el mundo de Txema Salvans el fotógrafo parece habitar el mismo espacio de sus sujetos. No hay una mirada externa juzgadora como en Parr, sino una mirada cómplice, pero que no deja de ser interrogante y reflexiva a la hora de representar los lugares donde habitamos.

a) ‘La felicidad jajajaja’. Salvans y la costa mediterránea⁷⁰

(Imágenes 3.07-3.14 pp. 187-190)

El fotógrafo Txema Salvans, desde el comienzo de su actividad profesional, ha dedicado particular atención a los espacios de ocio en la sociedad postindustrial y al turismo playero español.

Durante el verano de 2015, el periódico CTXT publicó una serie de quince fotografías de Salvans realizadas en diferentes lugares de la costa mediterránea española. Junto a las fotos fueron publicados textos de escritores, artistas y otras personas que comentaban sus imágenes o construían una narración paralela a la fotografía elegida. En el texto de Joan Fontcuberta titulado *Lo que queda del paisaje (basados en hechos reales)* emergen elementos muy interesantes sobre la poética del fotógrafo:

“Esas escenografías del ocio en la sociedad postindustrial son las que justamente interesan a Txema Salvans, que las capta enfatizando su banalidad surreal y agudizando el sentimiento de divertida extrañeza que nos producen. Para ello se vale de dos recursos retóricos. Por un lado, manteniendo un punto de vista lo suficientemente alejado para priorizar la escena y su entorno por encima de los personajes individuales y de sus expresiones. Pero en segundo lugar, y sobre todo, recurriendo a un dispositivo de elipsis. La mayoría de las tomas se han realizado en la playa o en las cercanías del mar: el mar es pues lo que justifica la presencia de los bañistas, de los pescadores o de los juegos en la arena. Y sin embargo el mar

⁷⁰ <http://ctxt.es/es/20150722/Culturas/1971/Salvans-y-la-costa-mediterr%C3%A1nea.htm>

nos resulta siempre invisible porque Salvans se sitúa entre el agua y los personajes, invirtiendo la dirección de su mirada. Por tanto, lo que la cámara nos muestra es ese fondo degradado al que los personajes quieren dar la espalda. Darle la espalda significa ignorarlo, significa incluso pretender que no existe. El trabajo de Salvans por tanto nos habla de este autoengaño colectivo que lleva a fantasear con esos reductos transitorios de paraíso.” (Fontcuberta en: ctxt.es, 2015)

Como todo trabajo fotográfico de valor, Joan Fontcuberta apunta que las fotografías de Salvans nos dicen algo del lugar que representan y de la forma de representación que se activa. En este caso la visión del fotógrafo es el contrapalano respecto a la mirada sus sujetos. Evidentemente Joan Fontcuberta, coherentemente con su poética y su trayectoria artística, pone en evidencia como la fotografía es un instrumento de ficción porque, antes de todas las posibilidades de la post-producción (la construcción de la serie, el retoque, el montaje y la consecuente resemantización, etc.) lo que hace es seleccionar un espacio y un sistema de elementos -lo que esta en el cuadro- y ocultar -lo que se queda fuera-.

Spanish Hits, un proyecto que todavía el autor no ha formalizado en un libro, desarrolla el mismo discurso fotografico

b) Nice to meet you⁷¹

(Imágenes 3.07-3.14 p. 191)

Nice to meet you es un libro auto publicado por Txema Salvans y posteriormente publicado por la editorial ACTAR de Barcelona en el año 2005, galardonado con el premio PhotoEspaña al mejor libro de fotografía española. Es un libro de fotografías de grupos de personas y familias retratados en su momento de ocio, en diferentes lugares.

⁷¹ *Nice to meet you* en vimeo: <https://vimeo.com/60679992>

c) *The waiting game*⁷²

(Imágenes 3.17-3.18 p. 192)

The waiting game es un proyecto fotográfico documental publicado en el año 2014 bajo el sello de la editorial RM y que registra sistemáticamente la presencia de prostitutas a lo largo de la costa mediterránea española, cuya presencia se debe al clima mediterráneo y la presencia de infraestructuras muy frecuentadas.

Ahora bien, el sujeto de la serie no son solamente las mujeres esperando a sus clientes, sino también el contexto material en el cual la acción ocurre: las calles, los cruces, las rotondas, los polígonos industriales, los grandes carteles, de alguna manera todos los espacios marginales. Las mujeres retratadas, procedentes de África, Rusia, Rumania o América Latina, representan otra cara (la más radical a nivel de imaginario) de la búsqueda de hedonismo y placer a lo largo de la costa española. Expuestas como productos en las calles, ellas son las protagonistas de la obra de Salvans, y aparecen víctimas de los lugares y del tiempo irreal de la espera en el que están enjauladas.

Durante seis años el fotógrafo ha buscado sus sujetos, disfrazándose de topógrafo para poder sacar la imagen con una cámara de gran formato, pasando así inadvertido y trabajando de forma lenta, evitando el cliché de la fotografía de reportaje, que normalmente son fotografías sacadas en momentos decisivos, con cámara sin trípode y fotógrafos ocultos. Para Salvans las mujeres no son el *focus* central de la imagen, constituyen con su presencia en la espera (un tiempo suspendido, una sección temporal alargada) un elemento del paisaje. A través de este tipo de aproximación se desvela la intención real del autor: relacionar la idea de necesidad y placer con el entorno espacial donde se pone en escena la espera. No hay primeros planos, ni visión frontal desde cerca, hay una acción suspendida, un lugar y la relación entre los dos. Las mujeres tampoco actúan como prostitutas, sino son simplemente mujeres a la espera y este tipo de presencia añade una dimensión trágica a las imágenes, son fotografías que de forma

⁷² *The waiting game* en vimeo: <https://vimeo.com/78705597>

muy clara podemos definir de paisaje. Según el mismo autor⁷³ hay un paisaje y una cicatriz en aquel paisaje, la relación formal entre lugar representado y la mujer.

El espacio retratado es un espacio público, y como todo espacio público es también político.

En las cuarenta y una fotografías de *The waiting game*, así como en *My Kingdom* (de próxima publicación) Txema Salvans abandona la mirada de los primeros trabajos y representa, con dureza, un país muy alejado de la retórica oficial. Como Martin Parr apunta en la introducción del libro:

"The Spanish tourist board will not be knocking at Salvans' door to license any of these photos, for the landscape he depicts is not a pretty sight" (Parr en: Sanlvans 2013)

Si en sus primeros trabajos Salvans busca la proximidad con el mundo que retrata (proximidad física y emocional, resultado de una relación directa con el sujeto y de un tiempo compartido) en *The waiting game* busca exactamente lo contrario. El mar no está visualmente presente en las fotografías pero es el hilo conductor de todo el trabajo, el Mediterráneo genera esa temperatura emocional, mezcla de luz, tipo de construcción, indumentaria y también la exposición del cuerpo.

La degradación del entorno es la metáfora de decadencia moral, mas allá de las intenciones documentales del fotógrafo y de la distancia visual que nos transmite cuando miramos. La combinación visual del contexto físico y de las condiciones de las prostitutas generan una forma de violencia estática; la otra cara de la retórica turística, la del hedonismo, que aplasta toda complejidad en un registro monotemático de cuerpos, espacios, paisajes sin manchas ni cicatrices.

d) My Kingdom

... We enunciate once again the word Spain and it fills our hearts, because Spain is the most precious part of our common destiny." Juan Carlos I, 1975

⁷³ Entrevista de Txema Salvans: http://www.blankpaper.es/tv/conversando-con-txema-salvans?fb_action_ids=345289418942581&fb_action_types=og.likes

El libro *My Kingdom* de Txema Salvans que se publicará a mediados de 2016 es un trabajo polémico que genera una dialéctica narrativa entre la retórica del precedente rey de España Juan Carlos I y una serie fotográfica de imágenes en blanco y negro realizadas a lo largo de la costa mediterránea. Hay como dos representaciones, una verbal y textual, la otra fotográfica. El *fil rouge* es la representación del poder institucional e individual.

3.3) Jordi Bernadó

(Imágenes 3.19-3.20 p. 193)

El tema del hedonismo y del paisaje que genera es uno de los temas más recurrentes en el trabajo del fotógrafo y artista Jordi Bernadó. La totalidad de su obra podría leerse como la representación de un parque temático inmenso, muscular y sin límites temporales ni geográficos, del cual es complicado salir. Ya se trate de personas tomando el sol en Génova o de las urbanizaciones de Estados Unidos, la percepción del observador es la de un mundo construido para el placer, pero cerrado y claustrofóbico, multicultural y mono-cultural al mismo tiempo porque con algunas declinaciones de idioma, la globalización parece haber homogeneizado todo y haber convertido todo en imágenes consumibles. La ironía presente en cada una de las imágenes es leve, pero se convierte en un duro sarcasmo al mirar la obra completa. Lo mismo pasa en el mundo retratado ocurre en el lenguaje fotográfico declinado por el autor: la fotografía de Jordi Bernadó no sugiere nada más allá de ella misma, es pura superficie como sus sujetos, muy postmoderna por estética y lógica espacial. La fuerza visual del trabajo del Jordi Bernadó está en esta coherencia extrema de forma y contenido donde lo postmoderno se sitúa en relación al lugar concreto y su representación.

3.4) Ruinas modernas. Una topografía de lucro. Julia Schulz-Dornburg

(Imágenes 3.21-3.22 p. 194)

El trabajo de la arquitecta y fotógrafa Julia Schulz-Dornburg es, de todos los analizados, quizás el más actual por su capacidad de dar voz al fenómeno más impactante del momento en el territorio español.

La serie ‘Ruinas modernas. Una topografía de lucro’, publicada en Barcelona por la editorial Ambit, es un inventario parcial pero contundente de la construcción especulativa y posteriormente abandonada de la España de la crisis. En las últimas décadas la implantación masiva de enclaves de segundas residencias y complejos residenciales ha transformado los territorios, tanto en el interior del país como en la costa, pero después del estallido de la burbuja inmobiliaria, muchos asentamientos se han convertidos en ruinas contemporáneas, sin llegar al estadio de edificios acabados. Las ruinas han sido, sin duda, uno de los objetivos más retratados por fotógrafos de toda época, sobre todo por la inercia con la que la fotografía arrastra consigo la estética de lo pintoresco y lo romántico; sin embargo los sujetos del trabajo fotográfico de Schulz-Dornburg son ruinas del presente, residuos antes de ser edificios, urbanizaciones inconclusas, partes de ciudades. Este *gap* temporal los hace sin duda más misteriosos y al mismo tiempo reconocemos en las imágenes algo que nos remite al pasado, y otro algo que reconocemos indudablemente como propio del tiempo presente.

El libro -que no es típicamente fotográfico sino una investigación más amplia sobre el fenómeno, con mapas y textos- plantea la tesis que el boom inmobiliario y la burbuja consecuente ha generado un nuevo tipo de paisaje, uno abandonado, cristalizado en el tiempo, a veces a medio construir, que se define como paisaje del lucro, pensado, diseñado y construido en un pasado donde había un proyecto de futuro, y lo que queda es un presente, aparentemente sin futuro, sin uso, sin sentido.

Como ocurre a menudo, el paisaje llega a ser una encarnación muy clara de los valores de la sociedad que lo ha plasmado. En este caso, la violencia urbanística, la ausencia de cualquier criterio medioambiental, la falta de sentido, de visión política y en definitiva de la misma vida humana, aparecen bajo la forma de derrota material, como después de una guerra o de un desastre natural.

Otro proyecto parecido, pero en la zona alrededor de Madrid lo está llevando a cabo el fotógrafo Jürgen Nefzger con su serie *Spain*⁷⁴.

3.5) *The Afromonauts*⁷⁵. Cristina de Middel

(Imágenes 3.23-3.24 p. 195)

The Afromonauts de Cristina de Middel es uno de los libros fotográficos que más éxito ha tenido en los últimos años. Auto publicado por la misma artista, se basa en un hecho real y documentado: en el año 1964 el nuevo estado independiente de Zambia empezó un proyecto espacial con el objetivo de enviar el primer ser humano africano a la Luna. El proyecto tuvo vida breve pero desde esta premisa, Cristina de Middel construyó una narración visual que, a través de fotografías, dibujos, collage, documentos reales y falsos, puso en escena la historia de cómo hubiera podido llegar a ser la misión espacial de Zambia.

En ningún modo la serie ridiculiza el intento espacial sino que establece una relación horizontal entre los sueños de las naciones que, con diferentes declinaciones y posibilidades de ser llevados a cabo, son muy parecidos. Muchas de las fotografías y las relativas puestas en escena se hicieron a lo largo de la costa de Alicante y muestran la relación frágil entre realidad, documento y médium fotográfico. El trabajo de Cristina de Middel, como la obra de Joan Fontcuberta en el panorama artístico español, también cuestiona el papel del observador y del paisaje como un espacio de la puesta en escena donde la realidad física de los elementos naturales no choca con los valores impuestos por la acción humana a través de la ficción. De este planteamiento se llega a la conclusión implícita que todo paisaje es potencialmente un espacio de ficción, sin duda algo que la industria turística ha utilizado de forma masiva desde su fase pionera hasta el presente.

⁷⁴ http://www.jurgennefzger.com/work_spain.html

⁷⁵ The Afromonauts en vimeo: <https://vimeo.com/43859875>

3.6) Riu Avall⁷⁶. Yosigo

(Imágenes 3.25-3.26 p.196)

El joven fotógrafo y diseñador José Javier Serrano, conocido artísticamente como Yosigo es el autor de un libro que se mueve por la costa sin ocuparse directamente de ella. En el texto que acompaña a su trabajo fotográfico, que es también un libro, el autor apunta como en la ciudad de Barcelona, a diferencia de lo que ocurre en muchas otras ciudades europeas, los ríos no son una razón de orgullo ni elementos importantes de la percepción colectiva, sino factores periféricos, olvidados y escondidos entre los edificios industriales.

Con esta premisa el autor viaja a lo largo del río Llobregat bajando hasta el mar y su trabajo pone en evidencia como su ribera es también un colector de muchas realidades, historias, caminos que tienen raíces en el interior; un punto de llegada y de partida, necesariamente denso y complejo.

En otro trabajo sobre los destinos y espacios turísticos el autor construye una reflexión visual sobre la relación entre la densidad y la libre disposición de las personas en unos determinados lugares: el resultado lejos de desvelar algo caótico, representa la auto-organización de la multitud como algo armónico.

3.7) *Strangers in paradise*. Misha Kominek

(Imágenes 3.27-3.28 p. 197)

Strangers in Paradise es un libro sobre Lloret de Mar realizado en 1998. Mucho antes de los vuelos de bajo coste que han acercado de forma radical la Costa Brava al norte de Europa, Lloret de Mar era el destino de muchos jóvenes que, después de días en coche y atravesando numerosas fronteras, llegaban a su destino estival. El trabajo de Misha Kominek, explora, con delicadeza, la presencia de los extranjeros en sus playas, retratando sobre todo a los adolescentes de manera muy clásica, pero desarrollando una

⁷⁶ Riu Avall en vimeo: <https://vimeo.com/115909010>

relación poética del paisaje de la playa con la juventud de sus sujetos, de modo que llega a encontrar en la fragilidad el *fil rouge* de todo su trabajo.

3.8) *This is Spain*⁷⁷. NOPHOTO

(Imágenes 3.29-3.33 pp.198-200)

NOPHOTO es un colectivo de fotógrafos que en el año 2013 empezó a trabajar un modelo de misión fotográfica a distintas voces (según el modelo establecido por la *Farm Security Administration*, el de la DATAR y el del *Archivio dello Spazio*, etc.), pero sin una institución que delimitara el campo de la investigación ni que financiara el proyecto, desarrollándose así el trabajo colectivo de manera auto-organizada. El objetivo de *This is Spain* fue:

“documentar aspectos culturales, económicos y políticos de nuestro país, para elaborar con posterioridad una guía que permita orientarnos en el contexto actual de confusión que nos rodea.”

(thisispain.nophoto.org)

Lo que el proyecto cuestiona es la validez del mapa como dispositivo de representación de una realidad que nunca se corresponde por completo a la representada, sobre todo en el momento actual, en el que la crisis ha cambiado necesariamente la percepción colectiva sobre la iconografía, los valores y los lugares. El blog es la mesa de trabajo donde todos los autores/editores a través de imágenes (fotografías, imágenes de repertorio, documentos) y pequeños textos en forma de apuntes de viaje construyen una constelación de mini-historias y de múltiples significados. Más allá del aparente desorden, emerge una narración coral que es un intento por ordenar los elementos encontrados, que se presentan como el resultado de una explosión.

La plataforma online es entonces un pre-trabajo, orientado a la construcción de una guía que se producirá posteriormente. Esta organización provisional permite profundizar en la metodología empleada por cada autor y su subjetividad a la hora de representar el

⁷⁷ <http://thisispain.nophoto.org/>

lugar a través de su propia experiencia, además de sus fotografías. El dispositivo narrativo colectivo se hace más transparente, la lectura de los lugares más directa y las relaciones entre los distintos trabajos emergen de forma espontánea.

Entre los fotógrafos involucrados en el proyecto, dos se centran en la zona costera mediterránea española: Paco Gómez en el Levante español y Eduardo Nave en la Costa del Sol.

El primero⁷⁸, entre otras, presenta una breve serie fotográfica sobre la comunidad noruega presente en la localidad de L'Alfàs del Pi, Alicante. El fenómeno de las comunidades extranjeras en la costa, relativamente poco explorado fotográficamente, es una de las peculiaridades sociales de esta área geográfica: al lado de comunidades establecidas desde hace muchos años, hay otras más recientes, como la rusa en la Costa del Sol. El fotógrafo añade, a su viaje, otras narraciones como la de Benidorm, con imágenes que muestran un mundo decadente de locales nocturnos y sus visitantes al lado de los nuevos rascacielos en construcción, que buscan superar el último record de altura edificada. El acercamiento de las dos escalas, la interior y la exterior, genera un paisaje social y urbano que por un lado se proyecta en algún futuro material y por el otro se queda anclado a lo subterráneo y oculto.

Eduardo Nave⁷⁹ explora la Costa del Sol a través de una gradiente luz/sombra explorando en el tiempo la zona, desde la década de los ochenta, cuando se convirtió en destino para aristócratas, multimillonarios y estrellas del mundo del espectáculo, hasta los años más recientes, en los cuales la corrupción, el blanqueo de capitales y otras actividades ilícitas, llenaron las portadas de la prensa. Por esta razón los treientos días de sol anuales, según el autor, coexisten con las sombras que proyectan los capitales y su discutible estética.

Una imagen nocturna de Nave representa, mirando desde Tarifa, la ciudad de Tánger como una sutil pero consistente franja de luz: la imagen, en la cual el Mediterráneo se presenta como una mancha oscura, tiene el poder de acercar perceptivamente la costa

⁷⁸ <http://thisispain.nophoto.org/pacogomez>

⁷⁹ <http://thisispain.nophoto.org/eduardonave>

española a la costa de Marruecos haciendo visible, negándola, una distancia relativa grande o pequeña, según quienes tienen la tentación de atravesarla.

Otras imágenes representan las urbanizaciones típicas de la zona, muchas abandonadas en plena construcción después de la crisis. Una, sobre todo, representa un cartel promocional, cuyas imágenes están a punto de desvanecerse.

“(En)“El Peñoncillo aparte de encontrarnos con esqueletos de edificios, también podemos descubrir montañas arrasadas, carreteras que no van a ninguna parte y vallas publicitarias de un futuro que ya es pasado.” (thisispain.nophoto.org)

3.9) PIGS. Carlos Spottorno

(Imágenes 3.34-3.35 p. 201)

Como es sabido, PIGS es un acrónimo creado por la prensa que se ocupa de los negocios y finanzas. Las letras están por: *Portugal, Italy, Greece, Spain*, es decir los países que más han sufrido económica y socialmente la crisis del año 2008. Spottorno hace visibles los clichés compartidos por ese tipo de prensa, básicamente cómo los economistas del norte de Europa ven a la Europa del sur y la percepción que comparten de la comunidad europea.

La provocación de Carlos Spottorno es clara, se trata de la tentativa de reconstruir un imaginario estereotipado y para conseguir este objetivo el fotógrafo activa una representación de tipo pintoresco, intentando replicar el imaginario de los europeos del norte, que reconocen -en lo pintoresco- la representación propia de la mediterraneidad. Algunas de las imágenes están tomadas a lo largo de la costa, aunque como sujeto el mar está prácticamente del todo ausente. Lo que emerge son los aspectos más contradictorios, las urbanizaciones abandonadas, el estado de degradación. La pregunta latente en todo el trabajo de Spottorno es hasta donde los estereotipos coinciden con la compleja realidad de los países sureños. Las imágenes no cuestionan esta superposición, se limitan a mostrarla; lo que queda fuera del marco y fuera del trabajo de Spottorno, lo que está más allá de los estereotipos, es por substracción la real distancia entre los PIGS y el imaginario que ellos llegan transmitir sobre sí mismos.

3.10) *The Bull Project*⁸⁰. Maurizio Montagna

(Imágenes 3.36-3.37 p.202)

El fotógrafo italiano Maurizio Montagna, después del su proyecto de largo alcance titulado *Billboards*⁸¹, empezó otro sobre los toros publicitarios diseminados por el paisaje español. Los dos trabajos comparten la elección de la valla publicitaria, pero si en *Billboards* el autor, con una referencia clara al trabajo de Bern e Hilla Becher, Ed Ruscha y el cine de Hiroshi Sugimoto, abstrae sus sujetos con la elección de un cuadro muy limitado alrededor de los grandes carteles y el uso del blanco y negro, en *The Bull Project* parece hacer exactamente lo contrario: las imágenes, en color, juegan a esconder el toro, que se convierte en el dispositivo para construir un relato visual sobre el paisaje español. No se trata de buscar la integración entre el sujeto y el lugar, sino transformar el sujeto en un dispositivo para desvelar el lugar y crear un ritmo narrativo.

Las fotografías que retratan lugares a lo largo de la costa, inevitablemente muestran la irrupción de la arquitectura turística y de segunda residencia en la franja de territorio que denominamos “línea de costa”. Mientras las imágenes de *Billboards* son más gráficas, *The Bull Project* muestra un punto de vista muy comprometido con la realidad. Así, aparecen en las imágenes elementos con diferentes escalas, desde los territorios hasta las toallas pasando por los edificios, mientras los toros se convierten en presencias casi domesticadas.

⁸¹ <http://www.billboards.it/>

NOTA: Las páginas 183-202 del Apéndice 3 se han eliminado a petición del autor debido a problemas legales.

4 El muro Mediterráneo. Migraciones contemporáneas

4.1) *Máss media*

(Imágenes 4.01-4.12 pp. 215-221)

Históricamente, el Mediterráneo siempre ha sido escenario de migraciones y particularmente zonas como Sicilia, Ceuta o Melilla -dada su posición geográfica- han tenido que enfrentarse a la constante presión de los seres humanos que desde países más pobres, o en estado de guerra, han intentado llegar a Europa. Esta realidad, en los últimos meses, ha llegado a convertirse en una emergencia que va más allá incluso de la capacidad de gestión de los propios gobiernos.

Las migraciones masivas de personas desde los países de la denominada primavera árabe es uno de los fenómenos más impactantes de nuestra época. Además de plantear complejos escenarios políticos sobre la gestión de los límites de la Unión Europea y la responsabilidad que sus países miembros son capaces (o no) de asumir, el fenómeno ha generado también un debate sobre la representación del dolor y, finalmente, sobre el imaginario del Mediterráneo, que en la percepción colectiva ha vuelto a ser algo más complejo que una larga franja de arena destinada al ocio y al veraneo.

Los acontecimientos, dada la urgencia y actualidad que les caracterizan, han sido expuestos sobre todo por fotoperiodistas, como es el caso de los trabajos del fotógrafo Paolo Pellegrin⁸² de la agencia Magnum. Su labor ha sido publicada por varios medios, entre los cuales citamos dos reportajes interactivos del *New York Times*⁸³ titulados *Migrants* y *Scenes from a human flood* que, además de documentar los trágicos hechos relativos al fenómeno, devienen en arte por la calidad de sus imágenes o por su

⁸²http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535Y9
H

⁸³ <http://www.nytimes.com/interactive/2015/09/03/magazine/migrants.html>
<http://www.nytimes.com/interactive/2015/09/10/magazine/scenes-from-a-human-flood.html>

estructura y difusión multimedia en el contexto de la investigación foto-periodística.

También muchos fotógrafos griegos están documentando la llegada de los refugiados a Grecia y entre estos profesionales destacamos a Alkis Konstantinidis o Yannis Berhakis de la agencia Reuters, quienes han conseguido representar en sus fotografías algunos aspectos contemporáneos de las migraciones, por ejemplo la imagen de Konstantinidis, en la cual algunos refugiados recién llegados a tierra en un pequeño barco, toman un auto-retrato de ellos mismos (*selfie*), o el contraste entre los migrantes y las playas turísticas de Kos, en las fotografías de Berhakis.

Sergey Ponomarev, fotógrafo independiente y colaborador de New York Times retrata la llegada a Lesbos⁸⁴ como el comienzo de un largo viaje en sus serie *Making the crossing to Lesbos*.

No hay solamente imágenes producidas por fotoperiodistas, sino también de artistas y autores que generan una reflexión más detenida sobre la relación entre los lugares, las historias personales de los migrantes y nuestra capacidad de percibir los trabajos realizados.

La foto que últimamente ha generado más debate en la prensa internacional es la tomada por la fotógrafa Nilufer Demir del niño sirio Aylan Kurdi, hallado ahogado en la playa de Bodrum tras naufragar el barco en el cual viajaba junto con sus familiares intentando llegar a la isla griega de Kos.

La prensa anglosajona optó por publicar la foto: *The Guardian* y *The Times* en Inglaterra lo hicieron, *The independent*, *Dayly Mail*, también; la mayoría de los periódicos de Alemania y Francia decidió no hacerlo, como *Le Figaro*, *Libération*, *l'Humanité*, *Die Welt*, *Süddeutsche*; en Italia *La Repubblica* no publicó la foto, mientras *Il Corriere della Sera* y *La Stampa* sí eligieron hacerlo; en España tanto *El Pais* como *El Mundo* decidieron que sí la publicarían. La imagen es perturbadora por razones evidentes de contenido, pero también lo es por la forma y por lo que activa en nuestro

⁸⁴ <http://www.nytimes.com/slideshow/2015/11/25/world/europe/making-the-crossing-to-lesbos/s/20151125-MIGRANTS-slide-M4HK.html?action=click&contentCollection=Europe&module=RelatedSlideShow&pgtype=imageslideshow&version=EndSlate>

imaginario.

En la percepción colectiva la muerte de un niño es considerada algo violento, sin embargo, la foto no desvela nada de esa violencia, ni de la cadena de eventos hasta su origen -la decisión de una familia de huir de una situación desesperada- y que ha causado la muerte de Aylan. Esta constatación muy evidente nos dice mucho sobre la ambigüedad del lenguaje fotográfico. La imagen, a diferencia de la gran mayoría de las fotografías de reportajes, no especula nada, al contrario, muestra una realidad sencilla y, probablemente por eso, inaceptable para quien mira.

Un tercer elemento importante sobre la lectura de esta imagen es la combinación de elementos: en el marco de la fotografía están un niño y una playa. En el imaginario de cualquier persona que vive en el contexto occidental, la combinación de los dos elementos activa una serie de experiencias que todos nosotros hemos vivido directamente o a través de, por ejemplo, nuestra hija que juega en la playa en el punto exacto donde el agua encuentra la arena, nuestra hija que duerme en la playa después haberse agotado jugando, nuestra hija que ‘hace el muerto’ en el agua... La identificación sencilla de nuestra vida con el paisaje mediterráneo como lugar de las vacaciones familiares y de pronto, la imagen que tenemos delante crea un cortocircuito que elimina cualquier distancia entre nosotros y el sujeto representado, distancia que se hace inmensa a causa de la enorme cantidad de imágenes que los medios nos hacen consumir diariamente y que toleramos porque anulamos cualquier capacidad de compasión. Del olvido necesario, en el cual acaban todas las imágenes de sufrimiento que vemos, rescatamos la imagen de Aylan y nuestra relación con la memoria, porque por una vez la fotografía en lugar de crear una distancia consiguió eliminarla, o por lo menos reducirla radicalmente.

Susan Sontag en su célebre ensayo ‘Ante el dolor de los demás’ reflexiona sobre una imagen de Jeff Wall, *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol Near Moqor, Afghanistan)*:

“La imagen, antítesis del documento, una diapositiva en Cibachrome de casi dos metros y medio de alto por más de cuatro de ancho, montada en una caja luminosa, muestra figuras que posan en un paisaje: la ladera bombardeada de una colina construida en el estudio del artista. (...) Las figuras de la obra

visionaria de Wall son realistas pero, desde luego, no lo es la imagen. Los soldados muertos no hablan. Aquí sí. (...) Inmersos en la imagen, que es tan acusatoria, acaso fantaseemos que los soldados podrían volverse y hablar con nosotros. Pero, nadie está mirando desde la foto el espectador. No hay amenaza de protesta. No están a punto de gritarnos pidiendo que pongamos fin a la abominación de la guerra. (...) Estos muertos están desinteresados del todo en los vivos: en quienes les han quitado la vida; en los testigos y en nosotros. Porque habrían de buscar nuestra mirada? Que podrían decirnos? «Nosotros» -y este «nosotros» es todo aquel que nunca ha vivido nada semejante a lo padecido por ellos- no entendemos. No nos cabe pensarlo. En verdad no podemos imaginar como fue aquello. No podemos imaginar lo espantoso, lo aterradora que es la guerra; y como se convierte en normalidad. No podemos entenderlo, no podemos imaginarlo.» (Sontag, 2003)

Wall pone de manifiesto la contradicción interna de cada imagen de guerra y el sufrimiento, es decir, la posibilidad por parte del observador de entender totalmente el contenido de la experiencia representada. Al contrario, una imagen tan sencilla como la de Aylan Kurdi, mucho menos sofisticada que las producidas por Jeff Wall, subvierte toda distancia y nos pone de inmediato en una posición activa. La imagen de Demir tiene un papel muy importante ya que ella parece desvanecerse, el encuadre presenta una mirada normal (no desde muy lejos, no demasiado cerca), no está post-producida a nivel de contrastes ni de colores. Es un registro visual, como alguien que nos presta su mirada a través de una sección temporal que es también una suspensión de juicio. No indica, sino que se abre al espectador.

Más allá del foto-periodismo y del mundo del arte, también algunas de las imágenes más impactantes sobre el fenómeno de las migraciones han sido realizadas por no profesionales y compartidas en las redes sociales, como fue el caso de la imagen de la ex modelo Sandra Tsiligeridu quien abraza un a migrante después de haberle encontrado en medio del mar Egeo. Más allá del contenido de la imagen compartida, este hecho pone sobre el tapete muchas cuestiones sobre el uso de la fotografía amateur, del fotoperiodismo, del *citizen journalism*, quizás uno de los fenómenos más interesantes del futuro inmediato.

4.2) *Drowned*⁸⁵. Seba Kurtis

(Imágenes 4.13-4.14 p. 222)

Seba Kurtis es un fotógrafo argentino nacido en plena dictadura y que, a causa de la crisis del 2001 abandonó su país para mudarse a España. Allí trabajó ilegalmente en la construcción y fue en ese contexto, movido por su propia experiencia y oyendo las historias de sus compañeros de trabajo procedentes de Senegal y Nigeria, que el autor empezó a concebir la obra que luego titularía *Drowned*.

Dedicada a aquellos que nunca consiguieron llegar a la orilla, *Drowned* se compone de retratos de migrantes y escenarios de las migraciones. Los negativos antes de ser revelados fueron sucesivamente “ahogados” en el mismo mar⁸⁶ que cruzan los migrantes, el paso siguiente y último fue llevarlos al Reino Unido, donde actualmente reside el autor, y revelarlos. El resultado obtenido fue que la sal marina provocó la corrosión parcial e irregular de los negativos (y la eliminación de toda la imagen en algunos casos), generando un resultado estético que es fruto de una transformación química y física, transformación -sugiere el autor- que sufren los mismos migrantes que intentan cruzar el mar. El trabajo de Seba Kurtis es, entonces, una reflexión artística en primer lugar sobre la migración, pero también lo es sobre la mutación física e inmaterial de cada proceso de transformación. *Last but not least*, es una investigación sobre la capacidad del lenguaje fotográfico de revelar aquello que no encontramos de inmediato delante nuestros ojos: las experiencias, las historias, las vidas mismas de los seres humanos que, por la actual normativa europea resultan ilegales y consecuentemente invisibles.

⁸⁵ <http://www.sebakurtis.com/index.php?/immigrationfile/drowned/>

⁸⁶ El vídeo que documenta el proceso de ahogamiento de los negativos:
<http://www.sebakurtis.com/index.php?/immigrationfile/drowned-video/>

4.3) *Postcards from Europe*⁸⁷. Eva Leitolf

(Imágenes 4.15-4.18 pp. 223-226)

Eva Leitolf es una artista alemana que utiliza la combinación de la fotografía y el texto para cuestionar temas contemporáneos. Su serie *Postcards from Europe* es un proyecto sobre la inmigración y la relación entre lugar, acontecimiento y relato. La artista se mueve en la constatación de la relación entre los países de la Unión Europea y sus zonas limítrofes, el latente conflicto que caracteriza a toda barrera insuperable, y propone una serie donde las imágenes documentales de lugares específicos se acompañan con pequeños relatos sobre lo acontecido. El proyecto, empezado en el año 2006 y a largo plazo, es un archivo abierto y no una serie cerrada; no tiene como sujeto central las historias individuales de los migrantes sino como la Unión Europea gestiona su presencia en este momento histórico y como actúa para acentuar sus límites como fronteras. En síntesis, podríamos decir que se trata de una reflexión sobre cómo la política gestiona y moldea los espacios de fricción.

Para la realización del proyecto, Leitolf ha viajado a los enclaves españoles de Ceuta y Melilla, por la Italia del Sur y por Grecia, si mencionamos las localizaciones mediterráneas. La ausencia de protagonistas y de cualquier acción en el marco de las fotografías permite evocar imágenes latentes; los paisajes, según las palabras de la misma Eva Leitolf son escenarios, lugares para las proyecciones de los lectores-observadores. Otro elemento, de igual importancia en la obra de la artista, es el texto que acompaña a las imágenes, compuesto por detalladas descripciones de acontecimientos, datos, fechas y localizaciones a través de toponomástica, informaciones que son presentadas sin retórica ni sentimentalismo de ningún tipo.

La combinación de los dos lenguajes, visual y textual, activa en el observador sendas, capacidades diferentes y complementarias: ver más allá de la superficie fotográfica y su ambigüedad y leer más allá de textos objetivos y descriptivos. Lo que los dos medios comparten necesariamente es el lugar, y en este proceso, su representación –el paisaje– se expande perceptivamente al recibir, de alguna manera, la proyección del texto y por

⁸⁷ <http://www.evaleitolf.de/postcards-f-europe.html>

contener un tiempo que no es solamente el presente, sino también el pasado. Leitolf utiliza de manera muy sofisticada el género de la fotografía documental para evitar cualquier tipo de retórica fácil sobre los hechos y para activar la capacidad imaginativa del observador-lector, quien debe llenar los vacíos que la artista deja intencionalmente en su narración para así generar un espacio de observación y reflexión que se pone exactamente en las antípodas de la especulación y del consumo de imágenes e información textual proporcionado por los medios habituales.

4.4) *Concrete geographies*. Xavier Ribas

(Imágenes 4.19-4.21 pp. 227-228)

En el año 2011 Xavier Ribas presentó la serie *Concrete Geographies*, que se compone de dos series, una dedicada a Ceuta y la otra a Melilla, dos territorios entre los más controvertidos de Europa.

Estas localidades están protegidas desde principios de los años noventa por vallas militarizadas y constituyen una cuestión colonial nunca resuelta siendo los únicos territorios europeos en el continente africano. Por ser una puerta de acceso a Europa y a raíz de los asaltos masivos del año 2005, el gobierno español decidió reforzar las vallas y aumentar su altura, hasta convertirlas en un elemento que más que tener una escala arquitectónica, llega a tener escala de paisaje. Basándose en estas premisas, Ribas construye su serie y su narración, visual y textual, introduciendo además su trabajo con una cita del filósofo Lieven de Cauter que por sí es sola un manifiesto y que nos dice desde el comienzo hasta donde llegará la mirada del autor, sitúa el trabajo en un contexto global y declara la ambición ética de su obra. No hay aquí una suspensión de juicio, como normalmente hay en muchas fotografías documentales, sino una mirada políticamente muy clara, como en otras obras de sus obras:

“We thought the network society and informational capitalism was seamless, but we see more of these crude and cruel stitches than before, where the haves and have-nots are brutally kept apart. The walls of

Ceuta, Palestine, Tijuana prove that our world is not a smooth corporate network society but a striated space of fortresses, enclaves and capsules" (de Cauter en: Ribas, 2009)

Ceuta y Melilla, como el mismo Ribas apunta en la introducción, representan la frontera entre Europa y África, Norte y Sur, Cristianismo e Islam y representan “los arquetipos de la ciudad amurallada del futuro, lo que Lieven de Cauter denomina la civilización capsular neomedieval, simultáneamente arcaica e hipermoderna: no vivimos en la red, escribe Lieven de Cauter, vivimos en cápsulas, cada vez más rodeados por vallas tecnológicas que, puesto que toman como modelo la verja carcelaria, doblan los efectos de exclusión y reclusión:

“Las comunidades cerradas y los campos de detención para refugiados ilegales se reflejan entre si. La contrafigura de la fortaleza es el campamento.” (de Cauter en: Ribas, 2009)

Haciendo un paralelo entre las grandes campañas fotográficas del período colonial y las representaciones actuales, Ribas argumenta que las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla son para el paisaje europeo contemporáneo lo que las grandes infraestructuras fueron para la segunda mitad del siglo XIX, pero si las segundas se construyeron para eliminar o reducir las distancias, las primeras se hicieron, y se hacen, para generarlas. Haciendo explícita referencia a las expediciones fotográficas del siglo XIX Ribas sostiene que

“La finalidad de estos dos recorridos fotográficos por los paisajes definidos por las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla es dar testimonio de esos lugares, darles más visibilidad, y contextualizarlos histórica y políticamente” (Ribas, 2009)

Las imágenes fotográficas de Xavier Ribas son paisajes clásicos, tomadas a lo largo de toda la extensión de las vallas fronterizas, desde puntos de vistas públicos y sin ninguna relación por parte del fotógrafo con las instituciones que las gestionan y controlan. Lo que se representa es entonces la visión que puede tener cualquier persona, como puede estar normalizada la presencia de un objeto violento, rodeado de un paisaje atravesado por el conflicto y fronteras móviles, consecuentemente desordenado y caótico. Hay algunas imágenes que desvelan lo absurdo de las vallas, son aquellas donde se adentran en el mar: en estas imágenes, aunque la estética de Ribas no vaya en esta dirección, surge un elemento casi surrealista por coexistir, en el mismo marco, elementos duros, violentos, medievales, militares, constrictivos como son las vallas y el elemento físico

del agua del mar, incontrolable, sin forma, sin confines. En estas imágenes el mar, como materia física y como elemento cultural, se presenta visualmente con toda su fuerza y potencial de libertad, de espacio casi infinito. Por contraste, la acción humana se presenta más absurda y violenta. Una vez más la escala del paisaje manifiesta su capacidad de ser sistema de relaciones entre los elementos internos al marco, la misma escala permite vislumbrar de forma sintética y sincrónica como los seres humanos habitan, plasman, y se relacionan con el medioambiente. Ribas hace decididamente un retrato del verdadero confín de Europa, un monumento a la desigualdad.

4.5) *Ceuta y Melilla*. Anna Positano⁸⁸. Gianfranco Tripodo y Guillermo Abril⁸⁹

(Imágenes 4.22-4.28 pp. 229-232)

Sobre Ceuta y Melilla y el fenómeno de las barreras que separan los enclaves españoles del resto de África hay otros dos trabajos muy diferentes por estética y género fotográfico: la serie *Melilla, UE* de la fotógrafa italiana Anna Positano y *Sobre la Frontera Sur*, trabajo conjunto del fotógrafo Gianfranco Tripodo y el periodista Guillermo Abril.

Las fotografías de Anna Positano se produjeron en el marco de la plataforma *Pelagica* y según el canon de la fotografía documental y en el marco de la fotografía italiana de paisaje, retratan no solamente las vallas, sino también el espacio urbano que se encuentra en sus inmediaciones. La mirada de la fotógrafa busca también otro tipo de límites, como los muros históricos y otras barreras que revelen el tipo de hábitat en las dos ciudades. Aún si aparecen elementos lúdicos y turísticos, la serie consigue transmitir una sensación de encierro al constatar que estamos, como observadores, en un espacio donde siempre hay algún tipo de separación, de límite visual.

⁸⁸ <http://www.pelagica.org/index.php/item/anna-positano-melilla-ue/>

⁸⁹ <http://phree.es/duo-04-sobre-la-frontera-sur-gianfranco-tripodo-&-gullermo-abril>

El trabajo del fotógrafo Gianfranco Tripodo y del periodista Guillermo Abril se ha publicado en el periódico temático DUO de la editorial *Phree*. La publicación replantea el trabajo clásico de reportaje como la suma de una serie fotográfica y de un relato textual de los acontecimientos, pero lo hace volviendo a las raíces del género, permitiendo a los autores trabajar más en profundidad, con más tiempo e inventando un formato inédito que está a mitad entre el libro y un magazine.

Las imágenes se dividen entre las que documentan la vida de los migrantes inmersos en contexto natural que, aunque en condiciones difíciles, replantean algunos tópicos visuales de la vida nómada y, por otro lado, aquellas fotografías donde de repente emerge, como un elemento ajeno, la valla y toda la infraestructura de seguridad habitada por un ejército de policías. Los dos registros evidencian la desmesura entre seres humanos. Del choque visual entre el mundo natural y el mundo militar se generan pequeños relatos, incluso al interior de alguna fotografía singular, como el hombre escondido debajo del coche, que el fotógrafo retrata probablemente en el momento de máxima tensión, o un hombre que saluda poco antes de subir a un barco que probablemente lo llevará lejos.

4.6) *Bari, costa sud*. Michele Cera

(Imágenes 4.29-4.30 p. 233)

Bari, costa sud es una obra de Michele Cera, uno de los autores de la nueva generación de fotógrafos, herederos de la ya citada *Scuola italiana di paesaggio*. La serie retrata los edificios edificados, tal vez inacabados, a menudo ilegales y abandonados, fenómeno tristemente conocido y difuso en el sur de Italia, pero que en las últimas décadas se han ofrecido como morada a los inmigrantes ilegales. En las imágenes aparecen muchos de los temas investigados por el autor también en otros trabajos, como las mutaciones sociales del territorio, la presencia de arquitecturas sin calidad, la fragilidad y vulnerabilidad de los asentamientos humanos.

Los interiores de edificios abandonados, con su delicada representación, a través de la luz que procede del exterior y típicamente mediterránea, consigue generar un paisaje al mismo tiempo interior y exterior. La intención del autor es que el trabajo fotográfico

represente un paisaje al margen de aquello que se considera aceptable y, al mismo tiempo, haga visibles a los seres humanos que en ese paisaje han encontrado refugio.

NOTA: Las páginas 215-234 del Apéndice 4 se han eliminado a petición del autor debido a problemas legales.

5 *The God's Eye View*

(Imágenes 5.01-5.02, p. 251)

En 1969 se publicó en todos los periódicos del mundo la primera fotografía del planeta Tierra sacada desde el espacio. Este acontecimiento histórico permitió que se presentara frente a nuestra mirada la imagen que contenía todas las imágenes posibles: todos los países, todos los paisajes, todos los libros, todos los signos. Luigi Ghirri a menudo citó esta fotografía, de alguna manera definitiva, para explicar que ningún tipo de imagen puede ofrecer una información, una visión exhaustiva.

[...] Eppure quello sguardo totale, questo ridescrivere tutto, annullava ancora una volta la possibilità di tradurre il geroglifico totale. Il potere di contenere tutto spariva davanti all'impossibilità di vedere tutto in una volta sola. L'evento e la sua rappresentazione, vedere ed essere contenuti si ripresentava di nuovo all'uomo come non sufficiente per sciogliere gli interrogativi di sempre (Ghirri en: Costantini y Chiaramonte, 1997)

Luigi Ghirri, lamentablemente murió demasiado joven para experimentar con sus ojos la navegación virtual sobre la superficie de la tierra que permite hoy *Google Earth*, software totalmente gratuito desde el 2005 y por esta razón evidentemente difuso a nivel global abarcando desde el ámbito profesional al doméstico.

En *Google Earth* y en *Live Maps* no hay marco, no hay *terra incognita*. Todo el planeta esta al alcance. Las imágenes que se ofrecen a la mirada y a la interacción no son paisajes ni son mapas, son un híbrido de las dos cosas: demasiado extensas para ser fotos aéreas, demasiado texturizadas para ser un carta, dan una visión y una información nuevas sobre el mundo.

La imagen cenital, adelantada en la historia del arte y de la literatura por la panorámica desde la montaña o la torre, es una visión clave en la historia del paisaje y representa un punto de vista privilegiado para comprender la estructura global del mundo o, al menos, de una parte de él y, propia de los mapas y de la cartografía, pertenece ahora al campo de la fotografía gracias a la posibilidad de grabar imágenes desde un satélite. A través de soportes hipermediales como los mencionados, este tipo de imagen permite una interacción – navegación con posibilidad de desplazamiento y *zoom (in y out)* virtuales.

Se podría aplicar a estas imágenes lo que Calvino decía de las cartografías:

[...] sono proprio queste carte deserte, disabitate, che risvegliano nell'immaginazione il desiderio di viverle dal di dentro, di rimpicciolirsi fino a trovare la propria via nel fitto dei segni, di percorrerle, di perdersi. (Calvino: en Meschiari, 2008)

Claramente las imágenes de *Google Earth* y *Live Maps* no son paisajes, fundamentalmente porque no tienen un punto de vista finito. O mejor dicho lo tienen pero éste se encuentra demasiado lejos como para asimilarlo a un punto de vista finito. Además las representaciones de estos medios no tienen límites, un marco fijo, que es otra característica del paisaje. A través de la navegación se puede transgredir el aparente marco, moverlo virtualmente, reducirlo o hacerlo más grande.

5.1) Dubai

(Imágenes 5.03-5.07, pp. 252-254)

La elección de seguir a esta escala el viaje a través de las imágenes del paisaje turístico se debe a dos razones. La primera es la necesaria incursión en un territorio planificado y construido a escala geográfica para ser visto desde el satélite, estoy hablando de las intervenciones de Dubai que, aunque evidentemente ajenas al entorno mediterráneo, constituyen un paradigma claro para el mundo del turismo de costa. La segunda razón se debe a la extraordinaria capacidad de estas imágenes de observar realidades alcanzables sólo desde la perspectiva cenital.

La ambición de construir a gran escala en un intento de comunicar tierra y cielo no es nueva en la historia de la arquitectura, allí tenemos la legendaria Torre de Babel y las pirámides faraónicas hasta las enormes infraestructuras asiáticas que modifican los mapas y las geografías.

Las Pirámides, uno de los primeros destinos turísticos clásicos según el canon occidental de “lo que vale la pena ver” y Dubai, el último en orden de tiempo y más ostentoso destino turístico, comparten algo interesante aparte del hecho de estar construidas en la arena y plasmar el suelo a escala geográfica y no solamente

arquitectónica: seguramente ambas contienen la tensión utópica y la voluntad de construir un proyecto nunca visto anteriormente. Ahora bien, la pregunta que cabe hacerse es ¿visto cómo, de que manera?

Las Pirámides se construyeron, según apunta una de las teorías que las explican⁹⁰, como un espejo de la constelación de Orión: las tres pirámides de Gizeh corresponden a la cinta y otras pirámides más lejanas, a las otras estrellas. Podemos ver entonces el conjunto de Gizeh como una proyección de arriba hacia abajo. O también podemos decir que miran arriba, constituyendo un punto de vista privilegiado para la proyección en el mundo celeste de la vida terrena. Por su parte, Dubai se construyó y sigue construyéndose según un proyecto visible desde el satélite. Para el jeque Mohammed Bin Rashid Al Maktoum, cerebro y motor económico de todas las intervenciones, un aspecto imprescindible de toda la operación siempre ha sido que la nueva Dubai fuese visible desde el satélite. La capacidad de construir *The Palm* y *The World* y cambiar así los mapas geográficos coincide con la expresión visible de su inmenso poder económico y político. Un poder que a través de las imágenes cenitales llega a todo el mundo de forma inmediata. Claramente la mirada que permiten las imágenes de *Google Earth* y *Live Maps* tienen necesariamente que ver con el poder y su manifestación visible, el control, el *panopticon*. Ahora bien, una diferencia sustancial que separa los dos ejemplos citados son una forma constructiva pura y arquetípica para las pirámides y una forma heterogénea e hiperbólica para Dubai. Además, evidentemente las Pirámides no se construyeron para ser vistas en una imagen, Dubai sí, algo muy propio de muchos de los proyectos arquitectónicos contemporáneos, que se consumen a través de imágenes antes que ser habitados. El lenguaje a través del cual se promociona la venta de Dubai es totalmente convencional e hiperbólico. Intencionalmente se crea una ambigüedad entre *the world* (el planeta, en minúsculas) y *The World* (la intervención, en mayúsculas)

In a city unlike any other city / where the remarkable is becoming the new reality comes a destination like nothing else / found nowhere else / introducing the most innovative real estate development on earth / introducing the world / a place beyond imagination / and an epic achievement / the world in an island paradise where unprecedented opportunity can be found / that is almost as rare as the ambition require

⁹⁰ (Bauval, 1994).

to envision it / ... / a new concept in run-away destination / ... / modern in design, timeless in appeal / a destination that captures the imagination and doesn't let go / like nothing else / found nowhere else / the World / epic

*Imagine a city of icons / of islands emerging from the sea / of waterfront communities in the desert
The succes of Nakheel shapes the landscape of Dubai / Nakheel, where the vision of Dubai gets built.
(www.nakheel.com)*

Las imágenes a escala paisajística que a menudo acompañan la presentación son imágenes virtuales, la luz simulada es de tipo mediterráneo, clara y cristalina, mientras quien vive y trabaja en Dubai puede confirmar que la situación atmosférica es mucho menos atractiva. La imagen de Dubai desde el satélite es manipulada para mostrar la ciudad tal como será cuando finalicen todos los proyectos aprobados y los que están en obra. Esta imagen a nivel de comunicación es un logo (aunque uno a escala geográfica) y operativamente un menú para los posibles compradores en la web, quienes explorando el mapa eligen su casa, como elegirían cualquier otro producto online.

Nakheel is a pioneer in landmark development /.../ Nakheel place Dubai in the consciousness of the world /.../ With the projects we're doing internationally today we're now shaping the vision of the modern world /.../ I don't know when is the last time that humanity creates something for the years to come /.../ We don't build cities, we build communities / (www.nakheel.com)

En la web de Nakheel, la sociedad constructora de la nueva Dubai, vuelve el lenguaje definitivo -no puede haber nada mejor ni más grandioso más allá de Dubai- lo que nos recuerda que si para las Pirámides la respuesta es trascendente, en el caso de Dubai es el negocio, aunque en ambos casos podemos hablar de la representación de un poder absoluto.

No obstante, *The World* no es el suceso económico que se esperaba (Hari 2008). En el interior del Atlantis Hotel (en Palm Jumeirah) cuya suite Neptune permite dormir justo al lado de un enorme tanque con tiburones, cae la lluvia, y esta vez no gracias a los efectos especiales. El hotel, como otras estructuras, está vacío; las playas con aire acondicionado, inoperantes.

Enemigos del *establishment* de Dubai como el abogado Mohammed al-Mansoori denunciaron a *Human Rights Watch* y a la cadena BBC el sistema de esclavitud que está en la base de la construcción de la ciudad, lo que se traduce en que son los jeques los

dueños del país mientras que la población y los trabajadores son sujetos y esclavos. Tras esta denuncia, al abogado se le quitó su licencia profesional, su pasaporte, no puede abandonar el país y la prensa está sometida a una estricta censura respecto a este caso.

Last but not least hay un problema ecológico. En el medio del desierto, además de las mencionadas playas con aire acondicionado, hay pistas de esquí y campos de golf que consumen 15.160.000 litros de agua cada día. El agua que se necesita para luchar contra el desierto se produce desalando el agua del mar, única fuente de agua. En el proceso, cuya realización es más cara que la extracción del petróleo, se produce una enorme cantidad de óxido de carbono que va a parar directamente a la atmósfera.

Evidentemente las imágenes, producidas a medida y controladas por las empresas, excluyen los daños colaterales y desde esta perspectiva, por tanto, no es casual que el punto de vista elegido sea casi siempre cenital o de todas formas aéreo (o virtual). De esta manera el aspecto cuantitativo borra el cualitativo. La macro escala geográfica y macro-urbana borra la escala social y humana. En una palabra borra el paisaje.

Dubai es un producto, una imagen comercial; pero plantea algunos problemas que son centrales en cualquier investigación sobre turismo: heterogeneidad de las intervenciones arquitectónicas, hibridación de lenguajes, clonación de tipologías arquitectónicas, depredación del territorio y del medio ambiente y del suelo, cosificación, control a todos los niveles, falta de reflexión sobre el paisaje y enorme producción de imágenes comerciales, uso impropio de la palabra *community*, complicidad de las *arquistars*, tematización, uso de lenguaje excesivamente hiperbólico y al mismo tiempo excesivamente sencillo, simulación de la experiencia de la alteridad y exclusividad.

Google Earths y *Live Maps* constituyen sin duda un cambio sin precedentes en la visualización de la tierra y en la nueva capacidad de alcanzar cada rincón del planeta a través de un *click* y crear nuevos significados a través de las imágenes; el logo a escala geográfica de Dubai es un ejemplo. Gracias a estos portales podemos entender y visualizar fenómenos prácticamente invisibles desde la tierra.

5.2) Costa del Sol

(Imágenes 5.08-5.13, pp. 255-257)

Otro fenómeno interesante que podemos ver ‘moviéndonos’ en Google Earth se encuentra en la Costa del Sol en España: una amplísima franja de territorio costero completamente ocupada por urbanizaciones *enclaves*, *gated communities* de casas unifamiliares con piscina y campos de golf. Muchas de estas urbanizaciones son invisibles desde tierra, o mejor dicho son visibles únicamente sus entradas. Lo que es difícil percibir es la cantidad de territorio que ocupan, territorio inaccesible para cualquier persona que no sea propietario. Los *enclaves*, aunque comercialmente relacionadas con un entorno determinado (se vende casi siempre su espíritu ‘mediterráneo’), son en realidad entidades extraterritoriales.

Aún entrando en las urbanizaciones cualquier persona puede averiguar que es imposible, por ejemplo, sacar fotografías o grabar un video. Son entornos totalmente privados y controlados. Los espacios públicos aunque aparentemente accesibles están constantemente controlados por cámaras de seguridad y personal en las entradas.

La extensión de esta forma de turismo residencial, como decíamos antes, se puede abarcar y comprender visualmente solamente a través de la imagen cenital. O aprovechar de la mirada literaria de J.G. Ballard y de su novela *Cocaine Nights*, que por representar ficcionalmente la perversión social que este tipo de urbanización podría generar, se sitúa como un interesante contra campo de las imágenes cenitales. Las dos desvelan lo que la visión humana y la fotografía no consiguen alcanzar.

“You’ve got to spend more time here. It’s Europe’s future. Everywhere will be like this soon.” (Ballard, 1996)

Cocaine Nights tiene su eje central en la idea de comunidad. En el libro de Ballard los británicos que viven en Estrella de Mar, una pequeña localidad de la Costa del Sol, forman aparentemente una de las comunidades más idílicas que se pueda imaginar, con

un estilo de vida que comprende constantes actividades culturales y deportivas centradas en un club náutico. Algo casi perfecto y virtual.

"It doesn't really exist. That's why I like the coast. I've been looking for it all my life. Estrella de Mar isn't anywhere." (Ballard, 1996)

"Costa del sol, a zone as dephless as a property developer's brochure." (Ballard, 1996)

Esta imagen se pulveriza cuando se desata un incendio en misteriosas circunstancias que se salda con cinco víctimas. El director del club, Frank Prentice, es detenido por asesinato. De Londres llega Charles, el hermano de Frank, quien descubre sorprendido que, si bien ni los testimonios ni la policía lo creen responsable del crimen, Frank insiste en autoinculparse. A fin de comprender la actitud de éste, Charles resuelve investigar Estrella de Mar y detectará extrañas redes de personajes y comportamientos: bajo la civilizada superficie se esconde un mundo secreto de crímenes, drogas y sexo ilícito, todo orquestado por la carismática figura del tenista Bobby Crawford. Según la teoría por la cual cada sistema desarrolla un fenómeno en su interior capaz potencialmente de destruirlo, el mundo creado para defenderse de cualquier tipo de intromisión externa y de crimen vuelve a la vida gracias al *chief tennis coach*, pero sobretodo *saint, mendicant preacher*, o *messiah* Bobby Crawford (*The break-ins are like the devout Catholic's wristlet that chafes the skin and sharpens the moral sensibility*), que recrea la vida de la comunidad a través del crimen y *drug, gambling and illicit sex* en un *bizarre social experiment*.

La ley tribal según la cual un grupo de personas se convierte en una comunidad para enfrentarse a un enemigo común sigue manteniendo su validez.

"Only one thing is left which can rouse people, threaten them directly and force them to act together." (Ballard, 1996)

"People are like children, they need constant stimulation. Without that the whole thing runs down. Only crime, or something close to crime, seems to stir them. They realise that they need each other, that together they're more than the sum of their parts. There has to be personal threat." (Ballard, 1996)

Este mundo tiene tal poder magnético que acabará arrastrando al propio Charles. El asesinato colectivo de una víctima predeterminada sirve para que la unión de la

comunidad por crímenes menores -instigados por Bobby Crawford- (*Crime and aggressive behaviour*) se consolide por un tiempo indeterminado. Al final, Charles encontrará el cadáver del propio Crawford y se inculpará del crimen (colectivo, como el primero), de la misma manera de su hermano.

“You won’t find who was responsible by looking for motives. In Estrella de Mar, like everywhere in the future, crimes have no motives.” (Ballard, 1996)

Premisa necesaria a este mundo es que la motivación que induce a la gente a viajar es la falta de felicidad.

“All this travelling is just an excuse not to put down roots. Unhappy parents teach you a lesson that lasts a lifetime.” (Ballard, 1996)

El tiempo es uno de los elementos que Ballard usa constantemente para definir el *eventless world* de los enclaves turísticos de la Costa del Sol. Los mismos veraneantes se definen como *refugees from time* que consiguen abandonar Inglaterra, Holanda, Francia para comprar su *dream home* (de hecho www.andaluciandreamhomes.com existe realmente) en un lugar que se parece mucho a *most people’s idea of paradise today*.

“Here on the Costa del Sol nothing would ever happen again, and the people of the pueblos were already the ghosts of themselves.

[...]The Costa del Sol is the longest afternoon in the world and they’ve decided to sleep through it.

[...] timelessness of a world beyon boredom, with no past, no future and diminishing present. Perhaps this was what a leisure-dominated future world resemble?

Come to Estrella de Mar and throw away the calendar

I knew that time had died in residencia Costasol long before my arrival” (Ballard, 1996)

La arquitectura es, a lo largo de toda la narración la verdadera clave de lectura para entender el tipo de sociedad que alberga. Ballard habla de los hoteles como las capillas de esa religión laica que es el turismo de masas y describe detalladamente todos los pastiches típicos de la zona:

“The mock-Roman columns and white porticos apparently imported from Las Vegas after a hotel clearance sale, reversing the export to Florida and California in the 1920s of dismantled Spanish monasteries and Sardinian abbeys.

[...] an imposing villa with gilded finials like a castellated fairy battlement. Their shadows curved around a white onion-bulb roof, an invasion of a new Arab architecture.

[...] small enclave behind the beachfront hotels was a lavishly restored theme village with mock Andalusian streets [...] Surrounded by a stage set [...]

[...] architecture dedicated to the abolition of time [...] memory erasing white architecture.

The white façades of the villas and apartment houses were like blocks of time that had crystallized beside the road.” (Ballard, 1996)

Además de los exteriores analiza los espacios domésticos:

“The sun doesn't shine there, only satellite TV.

I walked around the empty bedrooms and their mirror-walled bathrooms, trying to imagine how newly-arrived residents would respond to these motionless interiors, cut off from the world by their security systems and sensors. The outer desert of the Residencia Costasol was reflected in the inner desert of these aseptic chambers. The lighter gravity of this strange planet would numb the brain and maroon the residents in their armchairs, eyes clinging to the horizon lines of their television screens as they tried to stabilize their mind. (Ballard, 1996)

Pero el análisis arquitectónico más interesante es el que diferencia los dos tipos de urbanizaciones que aparecen en la novela:

“Estrella de Mar was built in 1970s – open access, street festivals, tourists welcome. The residencia Costasol is pure 1990s. Security rules. Everything is designed around an obsession with crime.

[...]The residencia Costasol isn't unique. You see these fortified enclaves all over the planet.

[...]The residencia Costasol: Investment, Freedom, Security' was a road-map of the entire complex, a maze of winding avenues and culs de sac that emerged from their fastnesses to join the almost imperial boulevards radiating from the centre of the development

'So many pools', I commented. 'And no one swimming...'

'They are Zen surfaces' (Ballard, 1996)

Costasol, la nueva fortaleza contemporánea:

[...] it's a fortified medieval city. This is Goldfinger's defensible space raised to an almost planetary intensity. security guards, tele-surveillance, no entrance except through the main gates, the whole complex closed to outsiders. It's a grim thought, but you're looking at the future [...] The sea's only two

hundred yards away but none of the villas looks out on to the beach. Space is totally internalized...”.
(Ballard, 1996)

En este mismo entorno hecho de enclaves y exclusiones, Ballard indica los rasgos de la futura edad del ocio, donde el umbral entre utopía y distopía se hace casi imperceptible:

“Our governments are preparing for a future without work. [...] Leisure societies lie ahead of us, like those you see on this coast. People will still work – or, rather, some people will work, but only for a decade of their lives. They will retire in their late thirties, with fifty years of idleness in front of them. A billion balconies facing the sun. Still, it means a final goodbye to wars and ideologies.” (Ballard, 1996)

La única herramienta para ‘desenmascarar’ visualmente este tipo de colonización masiva del territorio, como ya hemos visto, es *Google Earth*. Las urbanizaciones se venden y se experimentan a través de las imágenes comerciales gracias a las cuales, desde el interior de los edificios y simulando la visión del habitante, se puede mirar hacia el paisaje⁹¹ pero no se puede desde fuera, como ciudadano, mirar hacia dentro las urbanizaciones mismas. La visión cenital devuelve la mirada y restituye la posibilidad al observador de comprender tanto el fenómeno, caunto su extensión.

A este punto del viaje se da un paso atrás en la línea temporal y se propone una comparacion entre el proyecto moderno de Georges Candilis a Barcarés Leucate (véase: I parte, capítulo 2.4), que demostró en 1973 que todo esto hubiera podido ocurrir de manera diferente (acordándonos de *Estrella de Mar was built in 1970s – open access, street festivals, tourists welcome..*).

⁹¹ Se vende el entorno mediterráneo como un producto de la mezcla ideal de clima y horizonte marino, pero sin una real experiencia del paisaje.

5.3) La Manga del Mar Menor. Barcarès Leucate

(Imágenes 5.14-5.17, pp. 258-259)

El proyecto de Georges Candilis a Barcarès-Leucate, a todas las escalas y tipologías está concebido como un espacio urbano, mezcla de espacios públicos y privados, abiertos a los habitantes locales, veraneantes o transeúntes; el impacto a escala geográfica es declarado y la relación con el paisaje y el medioambiente es uno de los puntos claves en las intenciones de Candilis; el carácter arquitectónico es claro, fruto de un sólido proceso de investigación; el lenguaje de todo el asentamiento es coherente, articulado, declinado. Las urbanizaciones que constituyen el modelo actual de asentamiento turístico son, por muchos aspectos exactamente lo contrario.

Google Earth nos permite otra vez una visión global de las intervenciones de Candilis y visualizar la zona mencionada a escala geográfica. Sus características -una franja costera relativamente sutil que separa el mar abierto de un mar interior- nos remiten en seguida a un homólogo en la costa española, la Manga del Mar Menor. Acercándonos a una escala más bien urbana podemos rápidamente reconocer en Barcarès Leucate la característica malla urbana moderna, con una articulación de los espacios en públicos y privados, conjuntos de residencias reconocibles y accesos anchos a las zonas de playa.

La Manga se presenta como un acumulación de edificios heterogéneos a alta densidad y muchas casas unifamiliares con jardín y piscina. La visión cenital permite ver la carencia absoluta de una organización clara de todo el conjunto, es decir una voluntad planificadora preocupada de generar un espacio urbano. Lo que es más impactante es el resultado tipo *puzzle*, de solares recortados para aprovechar la mayor cantidad de suelo posible, con la casi total ausencia de espacio público y el prácticamente absoluto agotamiento de espacio libre donde una lengua de tierra de aproximadamente 30 Kms. llega a tener casi 500.000 habitantes en verano. Desarrollada desde los años 60 del siglo XX, cuando el promotor Tomás Maestre compró este trozo de tierra que debía ser un lugar casi despoblado y con características medioambientales únicas, ha llegado a ser uno de los ejemplos más evidentes de la presión urbanística sobre el litoral español

Si se aplicase la Ley de Costas española muchos edificios de gran altura deberían ser

demolidos, encontrándose en algunos casos – sobre todo en el área bañada por el Mar Menor – prácticamente a dos metros del agua. Uno de los aspectos más impactantes a nivel visual es sin duda el *skyline* de la Manga desde la costa occidental del Mar Menor. Si el horizonte es un elemento clave de cualquier paisaje, aquí nos encontramos delante a un ejemplo de transformación total del paisaje, tanto a nivel de experiencia perceptiva, como a nivel de expresión física en el territorio. La visión surrealista de edificios que flotan sobre el agua desde el punto de vista medioambiental tiene sus costes: La Manga está amenazada por la subida prevista del nivel del mar, unos quince centímetros en el año 2050.

5.4) La Marina

(Imágenes 5.18-5.19, p. 260)

La Marina o puerto deportivo es un lugar en la costa especialmente construido para el amarre de embarcaciones deportivas y para actividades de recreo. Respuesta hedonista al puerto comercial y pesquero que por siglos ha sido el centro de las ciudades y de los pueblos costeros mediterráneos, se ha convertido en una de las inversiones más lucrativas para los promotores de la construcción y las empresas del sector.

Otra vez acudimos a las imágenes cenitales para hacer visible algunas manifestaciones de este fenómeno aparentemente inocuo.

Dos ejemplos paradigmáticos de la tipología “marina” son Port Grimaud, en la costa francesa cerca de Saint Tropez y las marinas recién construidas en Dubai. El primero es uno de los primeros ejemplos de intervención de este tipo, los segundos constituyen ejemplos únicos por su escala y ambición; todos comparten algunas características claves como son la construcción de islas y penínsulas para aumentar la superficie útil de contacto con el mar, la realización de viviendas que permiten vivir a lado del mar (en algunos casos casi en el mar o sobre el mar) y sobre todo al lado del barco propio. Pero en el medio (temporal y geográfico) hay muchas declinaciones y sobre todo ahora muchos proyectos, muchos clones, muchos debates, muchas especulaciones y algunos paisajes en riesgo de desaparición.

a) Port Grimaud

Port Grimaud es una gran urbanización lacustre organizada a lo largo de canales, construida en los años sesenta y setenta del siglo XX, modelo de referencia para otras propuestas posteriores. Nació como un proyecto y casi como misión del arquitecto François Spoerry y de su deseo de poseer una pequeña embarcación justo delante de la puerta de casa, no de manera aislada sino en un pueblo tradicional que contara con una plaza, una iglesia, un restaurante, farmacia, correo, etc; un pueblo arraigado en el pasado pero en acuerdo con las exigencias del presente. Así en 1962, durante unas vacaciones familiares, Spoerry descubrió en la bahía de Saint Tropez que una zona pantanosa de setenta y una hectáreas y de escaso valor estaba a la venta. El arquitecto fue al mismo tiempo promotor, arquitecto, urbanista y constructor del ambicioso proyecto, cambiando los hábitos de la profesión para controlar del principio al final su ejecución. Los conceptos sobre los cuales se basó el proyecto fueron la voluntad ya mencionada de aparcar el barco delante de la puerta de casa, la clara intención de utilizar el lenguaje de la arquitectura vernácula de la Provenza en evidente y declarado contraste con el lenguaje moderno; una infraestructura constituida por canales pensada para que todos los barcos a vela pudiesen llegar a cualquier casa de Port Grimaud para no traicionar la característica acuática del pueblo; la doble entrada desde tierra y desde el mar para cada casa; una isla verde, en estado salvaje, para recordar a los habitantes y visitantes como era el paisaje antes que Port Grimaud se realizara. Es difícil evaluar Port Grimaud ya que al hacerlo se mezclan las apreciaciones por el tipo de intervención claramente anti-moderna y casi reaccionaria, por el haber dado vida a una tipología que está poniendo en riesgo a muchos tramos de costa en el Mediterráneo, por haber acercado de manera tan peligrosa las ideas de degrado y recalificación en una fórmula que lleva inevitablemente a la edificación de la costa pero, sin duda, como todos los arquetipos, como mínimo merece atención y como todas las utopías individuales realizadas, un cierto respeto por parte del observador. El arquitecto intentó sinceramente pero sin mucho éxito plantear Port Grimaud como un centro dotado de un tejido arquitectónico y social que se acercara lo mas posible a las características propias de un pueblo y no como un centro de vacaciones. Claramente la historia y la estratificación

arquitectónica no se pueden reproducir artificialmente a nivel urbanístico, es decir l'*architecture douce*⁹² y su clonación no pueden sustituir la historia.

Parque temático del pueblo mediterráneo, estadísticamente segundo espacio más visitado después de la Torre Eiffel, anticipa muchos proyectos contemporáneos, como por ejemplo el proyecto de la Marina de Cope de Polaris World. La estética de la simplicidad y del armonía, propia de los pueblos de Provenza y del Mediterráneo en general han llegado a convertirse en tópicos que esconden la capacidad colonizadora de las marinas.

En los años sesenta y setenta del pasado siglo, siempre en la costa francesa, también se construyó la marina de la Baie des Anges en Nize, con un resultado muy diferente de la arquitectura de Port Grimaud. Para los detractores se trata de un ejemplo de gigantismo arquitectónico, según quien escribe, la intervención del arquitecto Andre Minangoy presenta un carácter arquitectónico fuerte y definido, *landmark* costero, tardía elaboración del lenguaje moderno, capaz de generar paisaje con la ventaja de crear una densidad habitable consistente a cambio de una ocupación de suelo muy limitada.

b) La Marina de Cope

Cabo Cope era uno de los siete Espacios Naturales Protegidos (ENP) de la región de Murcia. Los ENP son la figura de protección de máxima categoría dentro de las existentes en el ámbito de la comunidad autónoma. El Gobierno español, a través de la Ley 1/2001 de 24 de abril, del Suelo de la Región de Murcia, introdujo una enmienda para igualar la superficie de los Lugares de Interés Comunitario (LIC) con la superficie de los Espacios Naturales Protegidos (ENP). Así, a iniciativa de la Consejería de Turismo y Ordenación del Territorio, se desprotegeron más de 15.000 hectáreas de suelo protegidos. El Parque Natural de Cabo Cope-Puntas de Calnegre, de todos los espacios, es precisamente el más afectado. Un terreno que, además, estaba protegido por la Ley 4/92 de Ordenación y Protección del Territorio en la Región de Murcia. Esta Ley ha supuesto la pérdida de la protección del 64% de su territorio, cerca de 1.600

⁹² F. Spoerry and M. Gaillard, *L'Architecture douce* (Paris: R. Laffont, 1989) 122.

hectáreas, que abarca los municipios de Lorca y Águilas. La desprotección de más de la mitad del Parque no fue aleatoria. En una geografía anteriormente considerada como albergue de altos valores paisajísticos y naturales, se ha dado carta de naturaleza a una operación de gran envergadura para transformar irreversiblemente uno de los escasos paisajes que todavía se conservan salvajes en la costa mediterránea española. (Imágenes 46-47, p. 70)

Las empresas norteamericanas *Landmark* y *Edsa* son las ganadoras del concurso internacional para la ordenación de la Marina de Cope, con el proyecto de una ciudad turística, residencial y deportiva de 21 millones de metros cuadrados: una marina turística con 2000 amarres, una marina para grandes yates y canales destinados al atraque de todo tipo de embarcaciones, 20.000 plazas hoteleras, 9000 viviendas, diez campos de fútbol, un velódromo; diez zonas para tenis y cinco campos de golf. Resumiendo, el mayor complejo turístico de Europa, una macro-ciudad de vacaciones. Detrás del proyecto ganador está la empresa *Polaris World*, compañía líder en segunda residencia de Europa y responsable de la realización de varios resorts en la región de Murcia, como por ejemplo “Mediterranean Lands”, “Hacienda Riquelme”, “Condado de Alhama”, enclaves sin los mínimos elementos de cohesión urbana y equipamientos que los hagan viables como pequeñas ciudades.

Volviendo a la Marina de Cope, es evidente como el modelo de implantación es una burda copia de las ideas avanzadas cuarenta años atrás por Francois Spoerry pero sin ninguna tensión utópica hacia una estructura urbana compleja digna del nombre de ciudad o pueblo. El mantenimiento del complejo y de los cinco campos de golf se basará en la desalinización de inmensos volúmenes de agua de mar, una actitud por lo menos arriesgada en un territorio que presenta signos de acelerada desertificación.

NOTA: Las páginas 251-260 del Apéndice 5 se han eliminado a petición del autor debido a problemas legales.

Conclusiones

“Allora la linea comincia ad assumere le sembianze di una vera e propria carta. Diventa una mappa, una parte con una linea dritta e si ritrova una mappa, costituita da miliardi di piccolissimi segni che si collegano tra loro e costruiscono un orizzonte possibile.” (Luigi Ghirri, en: Bizzarri & Barbaro, 2010)

“(…) non è mai inutile tornare a domandarsi di cosa esattamente un’immagine sia l’immagine, a prescindere dagli aspetti che per primi si rendono visibili in essa, dalle evidenze che si manifestano, dalle rappresentazioni che si impongono. Tale domanda ha inoltre il vantaggio di risvegliare l’interesse per il come delle immagini, altra questione cruciale. Resta poi la questione stupida – e crudele, in realtà: intendo la questione politica – che consiste nel sapere a chi appartengono le immagini. Si dice [in francese]: ‘prendere una foto’ [prendre une photo]. Ma ciò che si prende, a chi lo si prende esattamente? Lo si tiene veramente? E non occorre forse renderlo a chi spetta di diritto?” (Didi-Hubermann en: Kirchmayr & Odello, 2010)

La primera conclusión a la que podemos llegar en esta investigación viene de la mano de la precedente cita de Luigi Ghirri y hace visible uno de sus aspectos más interesantes: de la línea de costa, como principal punto de observación geográfico, se llega a un atlas de trabajos que evidencian en primer lugar, la enorme densidad que caracteriza al territorio costero del Mediterráneo; densidad que, independientemente de la exigüidad de su tamaño espacial si la comparamos con los territorios del interior de los países, se hace visible en la construcción de un imaginario amplio, complejo, contradictorio y en constante transformación. La franja costera del Mediterráneo es entonces un territorio que tiene confines más o menos identificables, pero al mismo tiempo es un paisaje mucho más amplio en la percepción colectiva por la enorme cantidad de decodificaciones visuales y narrativas que constantemente se han elaborado y se elaboran sobre ella. La complejidad del imaginario (que va desde el invento de los campos de golf como algo mediterráneo, hasta las imágenes de las migraciones más recientes) se debe claramente a la dificultad política y económica del área. Entonces, podemos asumir que la densidad del imaginario producido por una sociedad sobre un territorio (la creación del paisaje) tiene una directa relación con su complejidad. La producción y la reelaboración constante del imaginario acerca de un determinado lugar adquiere así un papel importante a la hora de hacer visibles y desvelar fenómenos contemporáneos, teniendo la fotografía un papel fundamental en la construcción del imaginario.

La presente investigación ha intentado identificar las tendencias, los trabajos fotográficos y narrativos más relevantes y las proyecciones hacia el futuro próximo de esta peculiar forma de producción cultural que es la fotografía. Paralelamente, ha intentado analizar algunos lugares y eventos que han contribuido y contribuyen - positiva o negativamente- a la construcción del paisaje que reconocemos como mediterráneo.

La segunda cita de las precedentes se refiere a Georges Didi-Hubermann y plantea una cuestión política crucial: ¿cómo se pueden restituir las imágenes a la esfera pública?

A lo largo de la Tesis se ha testeado la hipótesis inicial: la fotografía documental del paisaje, más allá de las cuestiones estéticas y formales y del valor artístico de cada obra, ¿puede llegar a ser una herramienta de investigación territorial? ¿puede decirnos algo sobre cómo habitamos? ¿puede contribuir a la escritura de una historia de la costa mediterránea? ¿permite hacer visibles algunas cuestiones que pueden convertirse en dispositivos de proyectos urbanísticos y territoriales? Con muchas disparidades entre las diferentes obras analizadas (de valor artístico, de complejidad del proyecto, de amplitud de la investigación), podemos contestar afirmativamente e intentamos evidenciar los nudos conceptuales más relevantes.

Como consecuencia lógica de las obras y del fenómeno analizado, se pueden delinear dos vertientes diferenciadas de conclusiones que, más precisamente y dado el tema, sólo pueden ser aproximaciones temporales a un fenómeno actual: conclusiones sobre los sujetos de las fotografías, sus fenómenos y lugares y conclusiones sobre la evolución del lenguaje fotográfico relativo a la narración del paisaje contemporáneo.

A) Sobre los fenómenos

(Imágenes 6.01-6.15 pp. 281-287)

A1) Dubaización

“What we want’ said Sir Jack, [...] ‘is magic. We want here, we want now, we want the Island, but we also want magic. We want our Visitors to feel that they have passed through a mirror, that they have left their own worlds and entered a new one, different yet strangely familiar, where things are done as in other parts of the inhabited planet, but as if in a rare dream.” (Barnes, 1998)

“It’s pure market state. There’s no interference from government. So there’s no foreign or domestic policy, only economic policy. It’s a pure interface between buyers and sellers without the market being skewed by central government with its complex agendas and election promises” (Barnes, 1998)

No es otra presentación de Dubai, pero en lugar de *the Island* podríamos fácilmente sustituir *the World*. Las estrategias contenidas en las citas nos trasladan de un mundo de pura fantasía y de forma irónica a un mundo construido, representado y vendido a nivel global.

La novela de Julian Barnes *England England!* tiene su eje central en la tematización y sus perversiones sociales, de manera muy similar a como Ballard en *Cocaine Nights* se enfrentó a las urbanizaciones de los años setenta y noventa del siglo XX en la costa española. El protagonista, sir Jack Pitman, - una rara mezcla de Murdoch, Berlusconi y Al Fayed – emprende la construcción de la que será su obra magna. Convencido de que la actual Inglaterra no es más que una cáscara vacía de sí misma, apta sólo para turistas, creará una Inglaterra Inglaterra! mucho más concentrada y que de manera más eficaz contenga todos los lugares, todos los mitos, todas las esencias e incluso todos los tópicos de lo inglés y que por consiguiente, será mucho mas rentable. En el mismo día se podrán visitar la torre de Londres, los acantilados de Dover, los bosques de Sherwood (con Robin Hood incluido en la gira) y los megalitos de Stonehenge.

“The Island Experience, as the billboards have it, is everything you imagined England to be, but more convenient, cleaner, friendlier and more efficient.” (Barnes, 1998)

Para construir su Gran Simulacro, el parque temático por excelencia para anglófilos de todo el mundo, sir Jack elige la isla de Wight y contrata a un selecto equipo de historiadores, semiólogos y brillantes ejecutivos. El proyecto es monstruoso, arriesgado y, como todo lo que hace sir Jack, tiene un éxito fulgurante. Mediante hábiles maniobras políticas, consigue que la isla de Wight se independice de la vieja Inglaterra e incluso logra que miembros de la casa real se trasladen al nuevo país para ejercer de monarquía de parque temático. Pero en un giro inesperado, el país de mentirillas se vuelve tanto o más verdadero que el país de verdad, las ambiciones imperiales se desatan y los actores que representaban a personajes míticos, a filósofos, a gobernantes, y cuya función era parecer comienzan a ser.

El Gran Simulacro de Sir Jack nos recuerda inevitablemente el experimento Dubai. Como ya adelanté, Dubai es el monumento a la civilización turística contemporánea, una ciudad-estado que esta planteando una nueva manera de vivir basada en el *resort*. Representa a escala gigante muchas de las características que dan forma a los paisajes turísticos en el mundo, pero no es un arquetipo, forma originaria y movimiento generador, al contrario es un paradigma de síntesis recién nacido. Dubai es un inmenso *composite* de varios lugares en el mundo, claramente reconducibles en gran medida al Mediterráneo, Caribe, Asia turística (como Tailandia); las urbanizaciones de *The Palm*, por ejemplo, son temáticas: árabes, griegas, tailandesas, etc.. Aunque el modelo Dubai esté profundamente afectado por la crisis, el proceso de construcción sigue desarrollándose aunque a ritmo más lento que en el pasado.

Lawrence Osborne en su libro *The naked tourist. In search of adventure and beauty in the Age of the Airport Mall* sugiere como mirando desde *Palm Jumeirah* la ciudad-estado, ésta aparece como una enorme réplica de Manhattan y de cómo a veces las parodias, las copias, tienen más peso que la realidad.

"[...] nowadays we prefer the replica to the original. We prefer the reproduction of the work of art itself, the perfect sound and solitude of the compact disc to the symphony concert in the company of a thousand victims of throat complaints, the book on tape to the book on the lap." (Osborne, 2007)

"[...] we must understand and confront our atavistic fear we experience when we are face to face with the original. We have nowhere to hide when we are presented with an alternative reality to our own, a reality which appears more powerful and therefore threatens us." (Osborne, 2007)

Así como los profesionales reunidos por Sir Jack estudian, simplifican y reproducen las características de la vieja Inglaterra, algo parecido ha ocurrido en la reproducción de tópicos mediterráneos en Dubai. Para entender este proceso valdría la pena definir que es lo que se define Mediterráneo, pero aquí lo que interesa es que Dubai importa un modelo mediterráneo que ya es un modelo turístico. El Mediterráneo contemporáneo ya se está convirtiendo en su ribera norte en un parque temático lineal. A lo largo de la costa norte el paisaje se ha convertido casi completamente en paisaje hedonístico. De esta manera, la secuencia de ciudades costeras dedicadas al turismo y al ocio, las marinas, las *enclaves*, las *gated communities* ya se han superpuesto a la compleja estratificación mediterránea, en muchos casos borrándola por completo, como podría ocurrir en la Marina de Cope o en el puerto de Oneglia en Imperia,

Lo que el Mediterráneo norte occidental (y también noreste, aunque no haya sido tratado en este trabajo) representa hoy en día no tiene mucho que ver con el Mediterráneo de viajeros y puertos, de terrenos destinados al cultivo de olivares que todavía existe en el imaginario colectivo. Claramente cada época metaboliza el paisaje heredado y lo modifica, pero lo que ha ocurrido a lo largo de la costa mediterránea en los últimos cincuenta años es diferente: se trata de una re-invenición hedonista del Mediterráneo. Un ejemplo paradigmático de esta re-tematización⁹³ es la venta de las urbanizaciones con campo de golf añadido como estilo de vida mediterráneo. En Castellaro (un antiguo pueblo en las colinas de Taggia en Liguria) se ha realizado un campo golf *vista mare*, con la urbanización añadida “*borgo lampedusa*”; cerca de la Manga del Mar Menor “la Manga club” ofrece la misma mezcla de golf club y estética mediterránea; el golf club Bonmont en Costa Dorada con su lema el lema “Bonmont. Vivir el Mediterráneo” desenvueltamente vuelve a confirmar como el golf sea algo típicamente mediterráneo.

Este es el Mediterráneo que los promotores de Dubai han estudiado y replicado en sus características, tipologías, tópicos aunque sea solamente a nivel formal y publicitario.

⁹³ El Mediterráneo no es el único tópico clonable. Los *resorts* mezclas de todos los tópicos procedentes de Asia son otro ejemplo, tanto en Asia, cuanto en el mismo mediterráneo

En general muchas de las urbanizaciones de residencias con piscina y jardín en el medio del desierto o aquellas en las ciudades flotantes de *The Palm* o *The World* se pueden considerar una simplificación y síntesis de tipologías residenciales presentes en el Mediterráneo su perversión.

Dubai elige los aspectos más interesantes para la lógica de su proyecto, los metaboliza, los simplifica y en fin los realiza. Luego, como tiene que ocurrir en un mundo globalizado, una vez elaborado el modelo lo vuelve a exportar, lo difunde.

Así después de la re-invencción hedonista del Mediterráneo y una exportación del modelo en ámbitos ajenos como Dubai hay un tercer movimiento: la vuelta del mediterráneo-tópico, la versión Dubai del Mediterráneo al Mediterráneo geográfico, o mejor dicho la dubaización del Mediterráneo. Como no pensar en Dubai cuando en Liguria se construyen marinas con rascacielos en los últimos tramos libres de playa o viendo la torre del arquitecto Ricardo Bofill recientemente construida en Barcelona (intervenciones claramente especuladoras que utilizan las *archistars* como *logos*) o en la ciudad de ocio que esta a punto de aniquilar un espacio peculiar como la Marina de Cope.

El Mediterráneo simplificado, exportado y reimportado después de haber pasado por el filtro de Dubai se convierte en un clon formal, ícono de si mismo, bidimensional como cualquier logo. Desarraigado territorialmente, manifiesta su capacidad colonizadora y simplificadora, borrando lo que encuentra en su camino.

La peor perspectiva para los países costeros del Mediterráneo es la homologación global de destinos, *resorts* tipologías, marinas, playas, en definitiva paisajes en un proceso que convierta el Mediterráneo en un único *resort* interconectado.

Habrà en futuro seguramente una ulterior exportación del modelo Dubai-Mediterráneo hacia otros destino hasta cuando el modelo haya aniquilado por completo su referente original y entonces perderá su capacidad seductora. Así desaparecerá el modelo, después haber hecho desaparecer el paisaje complejo que estuvo a la base de su desarrollo. Parece evidente suponer como la simplificación del modelo y su conversión en tópico pueda ser la causa principal de la desaparición del paisaje en el contexto mediterráneo.

Lo que surge de las páginas de *La lunga strada di sabbia* es un mundo costero que se diferencia de norte a sur, de este a oeste, por conformación geográfica, claramente, pero también por la sociedad que acoge, por el paisaje que ese mismo mundo ha sido capaz de generar. Pasolini no lo escribió y quizás ni lo pensó pero para el lector actual es imposible leer sus páginas sin tener miedo a la desaparición de esa variedad, que coincidiría también con la desaparición del ‘un mundo’ (del escritor y de la idea misma de viaje).

A2) Estrategias de resistencia

Es indispensable que se genere una discusión constante, así como esta ocurriendo desde hace años en España, donde hay mucho espacio de debate sobre turismo, fenómeno que, por ejemplo, ocurre en Italia de forma muy débil, aunque ésta sea una reacción posterior ante la evidencia del lamentable estado del litoral español, fruto de años de edificación salvaje.

El informe de *Greenpeace* “Destrucción a toda costa”, que desde hace años da cuenta de todos los procesos de edificación y especulación a lo largo de la costa española no existe en Italia o en Francia.

Por otro lado en Francia ha habido, sobre todo en los años setenta del siglo pasado, propuestas culturales como en el libro de George Candilis sobre la dignidad disciplinar de la arquitectura turística y sobre el peligro de dejar la costa en manos de especuladores y promotores. En el mismo período se han realizado proyectos radicales como la Grande Motte, la marina de la Baie des Anges, Port Grimoud y Barcares Leucate: proyectos ambiciosos, resultado de tensiones utópicas, capaces de generar paisajes complejos.

En Italia ha habido en los años pasado alguien como Renato Soru (Partido Democrático), ex gobernador de Cerdeña, cuyo gobierno regional ha sido capaz de aprobar una ley de protección de costa (*legge regionale n.8, 2004*) que puso el vínculo de no edificabilidad a dos kilómetros del mar. Gracias a esta ley, totalmente pionera en Italia, fue galardonado por Unep (*United Nations Environment Programme*). Una de las

ideas centrales contenidas en esta ley es que el territorio costero sea un recurso limitado y que pertenezca a la vida de las poblaciones locales. Aunque a corto plazo pueda parecer que no edificar sea económicamente negativo, a medio y largo plazo salvaguardar un patrimonio costero es la mejor inversión para el futuro de las poblaciones residentes. Lamentablemente esta misma ley fue una de las razones de la derrota electoral de Renato Soru en febrero de 2009 que coincidió con la victoria de Ugo Cappellacci, hijo del asesor fiscal del Primer ministro Silvio Berlusconi.

Marco Preve y Ferruccio Sansa, periodistas y autores de *Il Partito del cemento* se preguntan donde esté Quinto Anfosso, protagonista de *La speculazione edilizia* de Calvino.

“E perchè nessuno oggi prova a raccontare lo sconvolgimento di un uomo davanti alla violenza che colpisce l'ambiente e noi stessi, che ci impedisce, alla fine, di ritrovarci nei luoghi?” (Preve y Sansa, 2008)

Para acabar me parece sugerente volver al valor de la expresión modernidad líquida teorizada por Bauman. ¿Si – como sostiene Bauman - el turismo es una de las formas características de la modernidad líquida, si cada vez desaparece con más fuerza la clara distinción entre residente y habitante temporáneo, si los seres humanos son cada vez más nómadas, que sentido tiene seguir edificando de forma tan sólida en el Mediterráneo?

El mundo contemporáneo - posmoderno o moderno tardío - se adapta mal al hormigón y a las herramientas tradicionales de planificación territorial. Existe una fuerte discrepancia entre los nuevos paradigmas sociales y el mundo construido y antropizado. Así, y consecuentemente, el imaginario desaparece porque se desvanece el sentido de pertenencia, la voluntad y la capacidad de dar forma e imagen a esa relación del ser humano con su entorno.

Quizás la solución resida en una reflexión sobre un tipo de paisaje líquido, habitado por arquitecturas temporáneas o efímeras, por miradas nómadas capaces de establecer nuevas relaciones, por voluntades radicales más que épicas. Quizás haya que buscar formas mas ligeras de ocupación del suelo, volver a repensar a formas arquitectónicas alternativas, tecnológicas, sostenibles. Seguramente es urgente encontrar estrategias

para devolver complejidad a un paisaje que ha sufrido un proceso de tematización y simplificación masivo.

A3) Paisaje del limite

Desde el comienzo de este trabajo de investigación ha cambiado muchísimo el contexto mediterráneo. Si antes el turismo podía representar un fenómeno paradigmático para entender el presente, en los últimos años ha habido un cambio de época evidente debido a la crisis económica del 2008 y a las consecuencias de la Primavera árabe. Lo que se había convertido en el paisaje del hedonismo por excelencia, la costa Mediterránea, ha sido arrollado por el drama de las migraciones a causa de la crisis política que afecta muchas de sus áreas. Al mismo tiempo, en muchos tramos el mismo paisaje, sobre todo de la costa española, ha desvelado el engaño del boom inmobiliario hasta llegar a ser uno de los símbolos concretos de la crisis económica. Los dos fenómenos han provocado también un radical y necesario cambio de mirada, que se refleja en muchos trabajos.

Así, han aparecido trabajos fotográficos sobre las ruinas del presente o pasado próximo, como *Topografía de Lucro* de Julia Shulz-Dornburg o, en otra área geográfica pero perteneciente a la misma crisis, *Sinai Park*⁹⁴ de Andrea & Magda, sobre el abandono de los resort en Egipto.

“(...) el predominio de las fronteras calientes en unas sociedades cada vez más hechas de fronteras y exclusiones, visibles e invisibles: guetos, campos de refugiados, campos de minas, barrios cerrados para ricos, barrios miseria, centros comerciales, centros de ocio, enclaves, *resorts*, campos de golf, hoteles exclusivos, vías rápidas, etcétera. Cada vez hay más pobres, y los ricos cada vez construyen más muros para defenderse de la propagación de la miseria.” (Montaner, 2005)

Más allá de los trabajos de foto-reportaje aparecen trabajos que directamente ponen en relación los dos mundos, el Mediterráneo de los turistas y el Mediterráneo de los

⁹⁴ <http://andrea-magda.photoshelter.com/gallery/SINAI-PARK/G0000EUsQU25TiIc/>

migrantes , como en el trabajo *Summertime* de Marcella Avanzo o la serie fotográfica *Calais* de Julien Chapsal, producida por *France(s) territoire liquide*, donde el autor busca visualmente como un investigador policial, los rastros de aquellos que en Calais⁹⁵ intentan superar las barreras.

Los habitantes de la ribera norte viven en el tiempo global de la conexión instantánea, son capaces de moverse en el espacio como si éste no existiera. En estos desplazamientos se cruzan a menudo - aunque sin saberlo - con los habitantes de la ribera sur o los que desde la ribera sur intentan llegar a la del norte, que a menudo viven en el espacio hecho de muros cada vez más altos de controles migratorios y leyes de residencia cada vez más rígidas. Como evidencia Bauman, el turista y el vagabundo son las dos caras del hombre contemporáneo.

“Los vagabundos son los desechos de un mundo que se ha consagrado a los servicios turísticos. [...] viajeros a los que se les niega el derecho de transformarse en turistas. [...] El vagabundo es el *otro yo del turista*.” (Bauman 1999)

Las fotografías de Arturo Rodríguez⁹⁶ galardonadas con el segundo premio por el *World Press Photo* en 2007 – aunque sacadas en Tenerife - me parecen imágenes en algún modo paradigmáticas sobre el Mediterráneo contemporáneo. En una playa que asume el valor de paisaje del límite se enfrentan de forma casi absurda dos ideas contradictorias (el placer y el sufrimiento) y la conciencia de las contradicciones internas de un sistema tardo capitalista que puede maquillar el paisaje en forma de parque temático pero que no pueden ocultar del todo su cara más dura y real.

Los mismos mecanismos económicos que han ampliado el acceso al ocio vacacional de parte de la población mundial han generado, al mismo tiempo, la exclusión de otros tantos. ¿Democratización del hedonismo o dictadura del hedonismo?

⁹⁵ <http://julienchapsal.com/en/J-Chapsal-09-Calais.pdf>

⁹⁶ <http://www.arturorguez.com>

B) Sobre la fotografía

(Imágenes 6.16-6.21 pp. 288-291)

Por su capacidad de penetrar en la vida cotidiana la fotografía es, actualmente, un medio omnipresente, (casi) universalmente utilizado, expandido, transversal, presente de manera masiva, usado por la gran mayoría de las personas y en el cual estamos todos – aun sin quererlo- inmersos como sujeto de representaciones producidas por sistemas de grabación de datos, cámaras de vigilancia, webcams, imágenes de móviles a nuestro alrededor etc., sistemas de producción de imágenes que van más allá de nuestra voluntad o de nuestra capacidad de control.

Para resumir en una palabra: la fotografía es un medio fuertemente activo⁹⁷: Influye viralmente sobre muchas disciplinas como el cine, la arquitectura, los medios, la publicidad, -de manera insidiosa y al mismo tiempo ‘natural’- estableciendo con los otros entornos (el arte contemporáneo, por ejemplo) conexiones muy estrechas, por tanto tiene muchísimas posibilidades de proliferar.

Si la invención de la fotografía ha cambiado la historia del arte y ampliado las posibilidades de la pintura hacia la abstracción, la fotografía misma está en un momento de cambio radical por la introducción de la imagen digital y de las posibilidades de publicación fuera de los circuitos de los media tradicionales. Cabe preguntarse entonces ¿qué consecuencias tiene la democratización del medio?

La enorme cantidad de imágenes producidas también pone en cuestión la pulverización de su sentido: ¿qué significado tiene para un autor construir una serie de treinta imágenes sobre un tema, un lugar, cuando al mismo tiempo se están produciendo (imposible saber cuántas) otras imágenes sobre el mismo sujeto? ¿Qué antidotos puede poner la fotografía reconocida en los circuitos del arte y de la cultura contemporáneos, profesionalmente hablando, para seguir existiendo y generando contenidos significativos?

⁹⁷ (Zanot 2015)

B1) *Dislocated perspective* y el alfabeto fotográfico.

“una prospettiva slogata, per così dire. (...) il tentativo di scalfire le convenzioni abitudinarie di chi guarda – o legge – davanti a un soggetto familiare e desolante. Per esempio, la celebre fotografia di Eggleston, quella del triciclo. Se guardiamo bene, se vediamo davvero, notiamo che il punto di vista del fotografo è quello di un insetto. Il triciclo è mostruoso. Il triciclo di un bambino non è innocente. Ecco, questa visione è anche politica, e mi interessa. La struttura stessa del mio libro, oltre che una scelta stilistica, è politica.”⁹⁸

Uno de los elementos que diferencia una imagen profesional de una *amateur* es sin duda la intencionalidad, el proyecto como una acción previa y necesaria al resultado final, intencionalidad que aparece como tensión en la fase inicial y que se formaliza y hace visible en la fase final y conclusiva. Paralelamente, en la fase de la ejecución podemos reconocer otro carácter distintivo: lo que muchos autores realizan es una perspectiva diferente, descentralizada, una visión inédita y transformadora de la realidad. La *dislocated perspective* se concreta a través del punto de vista (físicamente entendido, como posición de la cámara y del mismo fotógrafo), como en la imagen de William Eggleston, pero también a través de un punto de vista conceptual, como por ejemplo las imágenes de Sabrina Ragucci en *Condominio Oltremare* o de Valerio Spada en *Gomorra Girl* (observo una comunidad a través de su ausencia, observo la violencia sufrida por una adolescente a través de los adolescentes que viven en el mismo lugar). La *dislocated perspective* se presenta como el contra campo de las imágenes producidas por los *mass media*, porque intenta refundar un punto de vista sobre las cenizas de millones de imágenes que reiteran ocultando, en lugar de desvelar. Es el antídoto por excelencia a la proliferación de fotografías sin sentido.

La *dislocated perspective* como punto de vista en constante regeneración (cada autor introduce y expande la capacidad de la fotografía de refundar el punto de vista como mirada política) pone también en la palestra un problema de aprendizaje. Si es cierto,

⁹⁸ Andrea Cortellessa, en un artículo citado anteriormente sobre el trabajo de Sabrina Ragucci y Giorgio Falco (Cortellessa, 2015), introduce el término *dislocated perspective*, como categoría que el mismo Giorgio Falco aplica a su escritura. El término fue originalmente utilizado por Shelley Armitage y William E. Tydeman sobre las fotografías de la exposición *New Topographics*.

como afirma Marco Belpoliti que la fotografía sea “*uno dei grandi alfabeti del contemporáneo*” (Belpoliti, 2011), la fotografía entendida como alfabeto, para ser comprendida tiene que ser estudiada, siendo su conocimiento además la base para entender el cine, la publicidad y los *mass media*. Y también defenderse de los usos potencialmente antidemocráticos y simplificadores de los mismos. Así, para que la condición de antídoto de la fotografía se manifieste, sería necesario plantear un desafío posterior, algo fundamental para que la fotografía analizada en esta investigación se propague más allá de una elite cultural.

Julián Barón,⁹⁹ autor de C.E.N.S.U.R.A.¹⁰⁰ (uno de los foto-libros más galardonados en los últimos años) propone un camino trabajar en este sentido. “Lo hago todos los días, sin descanso. Una de las estrategias para que nuestra visión del mundo a través de la imagen llegue a más público es la educación y que no existan trabas para el acceso a la cultura. Sin educación estamos muertos”, apunta. “Tendría que haber una gran enciclopedia y libros de fotografía en todos los colegios y las bibliotecas. Porque a veces llega más una foto que muchas páginas de libros de historia”, añade el fotógrafo Fosi Vegue. El riesgo, sugerido por primera vez por Walter Benjamin –citando a Laszlo Moholy-Nagy– y más recientemente por muchos autores, es la difusión del analfabetismo del futuro, es decir el analfabetismo fotográfico y, en sentido más amplio, el analfabetismo visual.

B2) El montaje

El montaje es el segundo antídoto que todos los trabajos analizados ponen en acto como respuesta a la explosión numérica de imágenes fotográficas y la consecuente pulverización de su sentido.

El montaje, en su forma más evidente, es la construcción de la serie que -como ya hemos anticipado en otro apartado- supera el límite (también temporal) de la sola imagen fotográfica como toma independiente y amplía las posibilidades del medio. Además, en un contexto en el cual las imágenes a veces se publican y comparten mucho

⁹⁹ (Barón en Saccone, 2013)

¹⁰⁰ www.julianbaron.es/censura.html

más allá de la voluntad del autor, la serie no solamente desarrolla el proyecto de forma completa y más intencional, sino que constituye una defensa del significado que el autor atribuye a las imágenes y un mayor control sobre una eventual resemantización.

Alec Soth, uno de los fotógrafos actualmente más influyentes, en un reciente libro recuerda como “*editare imagini è un atto creativo quanto realizzarle.*” (Ragucci, 2013)

Una contribución fundamental para entender el valor paradigmático del montaje de imágenes es la teorización del filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman y la relación establecida en sus textos entre montaje y ética. En *Remontages de temps subi. L'Œil de l'histoire 2*, Didi-Huberman recuerda al lector como el término latino *imago* (algo profundamente diferente del *eikon* griego) se refería a los retratos –en forma de busto– de los antepasados, fabricado por el calco en negativo de la cara del difunto. Se producían múltiples copias de la *imago* para las nuevas generaciones, y suponía el pasaje de la reproducción de algo privado e individual (el cuerpo) para ser destinado a la esfera pública y colectiva (el derecho de la res publica). Se supone también que la colección de las diferentes *imagines* constituía al final un patrimonio colectivo a través del derecho de transmisión de las ‘imágenes’ como herencia - identidad, formulado a través de las leyes.

Esta raíz marcada cultural y hasta geográficamente, es funcional en el discurso de Didi-Huberman para introducir dos conceptos fundamentales: la restitución y la traslación de las imágenes de la esfera privada hacia el espacio público. El autor construye su teoría alrededor de la obra del director de película y artista alemán Harun Farocki, autor de montajes contruidos a partir de imágenes encontradas en archivos institucionales de diferentes tipologías y no destinadas a ser publicadas. El montaje realizado separa las imágenes, las aleja, las acerca, rompe su ritmo original para recomponerlas de manera inesperada; desmonta, recompone y de esta manera analiza, cuestiona, critica. El montaje es un dispositivo fuertemente político.

A través del montaje -y del anterior y necesario desmontaje de archivos ocultos- Farocki restituye unas imágenes invisibles a la esfera pública (el termino *rendre* francés implica no solamente la restitución sino también su transformación). La restitución de Farocki no prevé ni expropiación ni la posibilidad de transferir la propiedad, sino que se trata de

un proceso parecido a la donación desinteresada y generosa, según la definición del mismo Didi-Hubermann.

La donación que Didi Hubermann vislumbra en Farocki tiene una profunda relación con el concepto de profanación en la obra del filósofo Giorgio Agamben.

“Se consacrare (sacrare) era il termine che designava l’uscita delle cose dalla sfera del diritto umano, profanare significava per converso restituire al libero uso degli uomini” (Agamben, 2005)

Según esta definición, el montaje que realiza Farocki sería:

“un toccare che disincanta e restituisce all’uso ciò che il sacro aveva separato e impietrito.” (Agamben, 2005)

Farocki no cambia el punto de vista, más bien:

“il suo gesto politico non consiste nello sviare ma nel rovesciare i punti di vista, in un modo di operare dialettico e non solo ‘derivante’ se così si può dire.” (Didi-Huberman, en: Kirchmayr & Odello, 2010)

En el proceso artístico de Farocki, Didi Hubermann vislumbra no solamente una restitución, sino también una emancipación de las imágenes, como consecuencia directa de la tendencia puesta en acto por el director alemán hacia la desaparición del copyright.

“La restituzione ci colma: questo significa non che essa ci riempia, ma che ci sopraffà, ci ingombra. Tale è il valore letteralmente esplosivo che, ricordiamolo, già Walter Benjamin riconosceva a questa forma di restituzione della storia – la storia resa visibile – a cui dava il nome di ‘immagini dialettiche’” (Didi-Huberman, en: Kirchmayr & Odello, 2010)

Didi-Huberman explica el gesto, al mismo tiempo complejo y sencillo, realizado por Farocki, que no es otro que hacer visibles algunos aspectos de nuestras sociedades, restituyendo las informaciones y los materiales que proporciona a sus legítimos receptores: nosotros, la colectividad; cosa que por lo demás podríamos abordar si tuviéramos el tiempo y la energía, y hacerlo sin enfatizar ni crear espectáculo.

Lo que Didi-Huberman identifica como modestia, como donación, es un parámetro de juicio útil para todas aquellas obras que se ocupan del mundo que habitamos, porque de

estos caracteres aparentemente abstractos se delinea una idea muy poderosa: que las imágenes sean un bien común. Cualquier autor puede interpretar su obrar como traductor, facilitador, transmisor y este cambio paradigmático que implica el abandono del artista como sujeto romántico y creador tiene algo profundamente transgresivo; Farocki con su misma presencia afirma la fuerza de la ética del artista investigador.

Este relativamente largo recorrido a través del pensamiento de Didi-Hubermann, teniendo en cuenta la estructural distancia y diferencia entre los trabajos de Farocki y los aquí analizados, ha sido útil para visibilizar algunas palabras que pueden aplicarse eficazmente a las mejores obras analizadas en este trabajo de investigación (todas consecuencias directas del proceso de montaje): la restitución, imágenes como bien común, modestia (formal, y como falta de retórica), la profanación. Todas estas palabras pueden constituir un alfabeto básico para cualquier artista, autor que quiera trabajar con las imágenes en la actualidad.

La tesis individua algunas tendencias en la fotografía contemporánea documental de paisaje y toma la misma forma del material que investiga, es decir, una exploración crítica y archivo reorganizado, un montaje. El producto final, definición formal del trabajo de investigación, representa entonces al mismo tiempo un libro como montaje, mapa posible, limitado y temporal del Mediterráneo contemporáneo.

Como apunta Laura Odello en la revista *AUT AUT* dedicada a la obra teórica de Didi-Huberman, aquí ampliamente citada:

Le immagini sono operatori politici capaci di disegnare sempre nuove configurazioni. Il loro montaggio/smontaggio/rimontaggio permette di pensare il vedere come una pratica politica in grado di indebolire la pretesa totalitaria dello sguardo. In tal senso quelle fragili sopravvivenze che sono le immagini, sempre che siamo in grado di guardarle, ci mostrano come resistere, perchè guardare è resistere, sopravvivere. (Kirchmayr & Odello, 2010)

B3) La fotografía y el tiempo. Desde la desaparición hasta la construcción de una épica.

El tercer antídoto a la pulverización de sentido en las imágenes contemporáneas lo podemos vislumbrar en algunas relativamente nuevas declinaciones del tiempo fotográfico.

La fotografía introduce una novedad, desde el momento de su invención, por ser una representación resultado de una sección temporal y mucho se ha escrito sobre el momento decisivo (a favor y en contra), como característica fundamental de cierto tipo de fotografía (empezando por Henri Cartier-Bresson). El tiempo evidentemente es una categoría que muchísimo tiene que ver con la evolución del lenguaje fotográfico, pero en la época actual el tiempo se hace visible de maneras inéditas hasta ahora.

A.3.1) El tiempo de la desaparición

Si por un lado la fotografía es omnipresente en cada ámbito de nuestra existencia, el presente es el tiempo de la desaparición de algunas formas de fotografías, la desaparición como contra campo de la hiperproducción. Emblemático a este respecto, es *Foto Casti*¹⁰¹, trabajo de Francesco Saverio Colella, que retrata los fotógrafos ambulantes de Albania, como una raza a punto de extinguirse, productores de imaginarios vacacionales en un país en el cual todavía muchas personas no disponen de recursos económicos suficientes para tener un móvil con cámara, ni de una cámara fotográfica. Los fotógrafos retratados (y que a su vez retratan el autor) son testigos de un tipo de fotografías a punto de desvanecerse. El trabajo de Colella parece muy significativo para concluir esta investigación por reunir en su metodología algunos temas que han surgido a lo largo de estas páginas: desvelar el proceso mismo de realización (el fotógrafo está retratado por sus sujetos) como preconiza por Alfonso Cramerotti, el proyecto de una serie y la construcción de un libro *self-published*, la representación de un paisaje mediterráneo más allá de cualquier retórica (el paisaje es un *background*, o teatro de la

¹⁰¹ www.francescocalella.com/gallery/foto-casti

mise-en-scène de los fotógrafos, de todos los fotógrafos, incluyendo el autor del libro). Por último, Colella ofrece una *dislocated perspective*, que por ser inesperada (aprendemos de la situación económica de un país por un elemento aparentemente poco significativo como los fotógrafos ambulantes), activa la atención y la curiosidad, la capacidad de ver transversalmente, de aprender por parte del observador. De la misma manera actúan, por ejemplo, entre los trabajos analizados, *Topografía de Lucro* y *The waiting game*.

A.3.1) la construcción de una épica.

A través del éxito del formato libro, ya sea *self published* o publicado por editoriales, cada vez más la fotografía se presenta en forma de serie. No se trata aquí de argumentar sobre la desaparición del instante decisivo, sino de observar como la serie resuelve el límite clásico de la fotografía con el tiempo. Aun si podemos leer una fotografía como el resultado de un tiempo presente, que registra rastros del pasado y necesariamente nos dice algo sobre el inmediato futuro, la serie expande ulteriormente esta capacidad y acerca la fotografía al lenguaje cinematográfico, incluso lo supera, permitiendo el libro - como sucesión de imágenes- una lectura que puede expandirse potencialmente al infinito. La capacidad de ir más allá de la celebración del instante y de profundizar tiempos diferentes lleva la fotografía a posibilidades de narración más complejas.

Un ejemplo magistral de estas posibilidades se puede encontrar en *Condominio Oltremare*, obra de Sabrina Ragucci e Giorgio Falco, analizada precedentemente.

En las palabras de Andrea Cortellessa:

“Delle tre condizioni¹⁰² dell’epica contemporanea proposte all’inizio, il lavoro recente di Giorgio Falco con Sabrina Ragucci mi pare ne realizzi due: il riferimento alla collettività storica, in luogo del destino individuale, e quello alle condizioni originarie di tale forma di vita sociale. Ma la loro, da quest’ultimo

¹⁰² Cortellessa nos advierte que hay que ser conscientes que podemos hablar de épica en el mundo contemporáneo solamente como metáfora, y para no perder los límites de la misma metáfora, la obra a la cual nos referimos requiere ciertos parámetros: la oralidad, la colectividad, la fundación originaria de una forma de vida social.

punto di vista, è un'epica rovesciata. Non è infatti, come quella dell'epica arcaica, il racconto di fondazione della società che appartiene al nostro passato. È la storia, invece, di come quella forma di vita, entro cui siamo nati e abbiamo vissuto, sia morta; e, insieme, di come sia iniziata, da qualche parte nel tempo che si estende sino al nostro presente, la forma di vita che ci toccherà in sorte nel tempo a venire.” (Cortellessa, 2015)

Podemos entonces observar como en las obras fotográficas y narrativas más relevantes se encuentra este aspecto re-fundacional, de desvelamiento de razones y eventos que se pueden encontrar en los rastros del espacio-tiempo presente así como indicios que se abren al futuro más próximo. No se trata de una colección de elementos, sino de un sistema de observaciones que, de forma coral, generan lo que Cortellessa define como épica. Otros trabajos, que con formas diferentes presentan las mismas características, son *Sundays* de Xavier Ribas, *Gomorraah girl* de Valerio Spada, *Saluti da Pineta mare* de Salvatore Santoro.

Epilogo. La responsabilidad del acto fotográfico

¿Por qué renombrar, investigar, fotografiar, reconocer, interrogar un lugar? ¿Por qué es necesario contribuir a la percepción colectiva, alimentar el imaginario? Volvemos a la pregunta inicial de la tesis: ¿Qué papel reconocemos a la fotografía documental de paisaje en la construcción del imaginario mediterráneo contemporáneo? ¿Qué influencia puede llegar a tener en la narración histórica del área geográfica en cuestión? ¿Cómo se relaciona con los otros lenguajes?

"Vorrei che esistessero luoghi stabili, immobili, intangibili, mai toccati e quasi intoccabili, immutabili, radicati: luoghi che sarebbero punti di riferimento e di partenza, delle fonti: il mio paese natale, la culla della mia famiglia, la casa dove sarei nato, l'albero che avrei visto crescere (che mio padre avrebbe piantato il giorno della mia nascita), la soffitta della mia infanzia gremita di ricordi intatti... Tali luoghi non esistono, ed è perchè non esistono che lo spazio diventa problematico, cessa di essere evidenza, cessa di essere incorporato, cessa di essere appropriato. Lo spazio è un dubbio: devo continuamente individuarlo, designarlo. Non è mai mio, mai mi viene dato, devo conquistarlo. I miei spazi sono fragili: il tempo li consumerà, li distruggerà: niente somiglierà più a quel che era, i miei ricordi mi tradiranno, l'oblio s'infiltrerà nella mia memoria, guarderò senza riconoscerle alcune foto ingiallite dal bordo tutto strappato. Non ci sarà più la scritta in lettere di porcellana bianca incollate ad arco sulla vetrina del piccolo caffè di rue Coquillière: "Qui si consulta l'elenco telefonico" e "Spuntini a tutte le ore". Come la

sabbia scorre tra le dita, così fonde lo spazio. Il tempo lo porta via con sé e non me ne lascia che brandelli informi. Scrivere: cercare meticolosamente di trattenere qualcosa, di far sopravvivere qualcosa: strappare qualche briciola precisa al vuoto che si scava, lasciare, da qualche parte, un solco, una traccia, un marchio o qualche segno". (Perec, 1989)

Georges Perec en su libro *Espèces d'espaces* (1974) sin referirse directamente al lenguaje fotográfico, sintetiza magistralmente la razón fundamental por la cual nos obstinamos en describir espacios, representarlos, fotografiarlos, transformarlos, en una época histórica en la cual se producen diariamente un número incalculable de imágenes. La razón es que, aun si la realidad sigue existiendo más allá de sus representaciones, los seres humanos necesitan confirmar la existencia de su propio mundo, o mejor dicho su posición en el mundo, a través de la narración. No se trata de considerar el mundo como repertorio de objetos a disposición del ego del artista, sino de ver el artista (o autor, o narrador, etc..) no como individualidad, sino formando parte del mundo que retrata. De aquí, la necesaria toma de responsabilidad de los autores y los trabajos más interesantes analizados en esta Tesis, Falco-Ragucci, Ribas, Weiner, etc., que asumen el papel de redefinir constantemente el campo de observación, primer paso y fase cero de cualquier proyecto, incluso el proyecto urbano o de un territorio.

"Ci vuole un'estetica della finitezza del mondo, non della sua fine." (Virilio, 2007)

Una *estética della finitezza*, que hay que reformular constantemente, a través de una visión fotográfica que podemos entender como espacio público bidimensional y acción política.

NOTA: Las páginas 281-291 del Apéndice 6 se han eliminado a petición del autor debido a problemas legales.

Bibliografía (pagina imparell)

Agamben, Giorgio, *Profanazioni* (Roma: Nottetempo, 2005)

Argullol, Rafael, 'El Gran Saqueo', *El Pais*, 2009

<http://elpais.com/diario/2009/05/12/opinion/1242079204_850215.html>

Augé, Marc, 'A Propósito Del Turismo', *BASA*, 2005

<http://www.coactfe.org/nmc/COACTFE/published_coac/DEFAULT/s_culta_basa.jsp>

ASX Team. 2012. "Walker Evans - The Poetry of Plain Seeing." *American Suburb X*.

Baker, George, 'Photography's Expanded Field'

<http://www.nancydavenport.com/v2/pdfs/Photography_Expanded.pdf>

Ballard, James Graham, *Cocaine Nights* (London: Flamingo, 1996)

Banchini, Silvia, and Luis Falcon, 'The New Democracy of Hedonism', *Oris Magazine*, 2005

Barnes, Julian, *England, England* (London: Jonathan Cape, 1998)

Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York Hill and Wang, 1981 <<http://dx.doi.org/10.1111/j.1540-4781.1979.tb02446.x>>

Baudrillard, Jean, 'Disneyworld Company', *Libération*, 1996

<http://www.liberation.fr/tribune/1996/03/04/disneyworld-company_166772>

Bauman, Zygmunt, 'The Tourist Syndrome' (London: Sage, 2003)

Bauval, Robert, and Adrian Gilbert, *The Orion Mystery: Unlocking the Secrets of the Pyramids* (London: Heinemann, 1994)

Belpoliti, Marco, 'Leggere La Fotografia', 2011

Bergera, Iñaki, 'Nuevos Paisajes, Nuevas Miradas'

<<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/76/02bergera.pdf>>

- Bertho, Raphaële, 'Image Fluide Cherche Territoire Liquide' 2009
 < <http://www.franceterritoireliquide.fr/ftl-par-raphaele-bertho>>
- Bertho, Raphaële, and DATAR, *La Mission Photographique de La Datar : Retour Sur Une Expérience Sensible Des Territoires* (DATAR, 2013)
- , *La Mission Photographique de La Datar : Retour Sur Une Expérience Sensible Des Territoires* (DATAR, 2013)
- Bizzarri, Giulio, and Paolo Barbaro, *Luigi Ghirri. Lezioni Di Fotografia* (Macerata: Quodlibet, 2010)
- Bonami, Francesco, *Universal Experience: Art, Life, And The Tourist'S Eye* (Chicago: Museum of Contemporary Art, 2005)
- Borges, J. L., *Obras Completas* (Barcelona: Emecé)
- Calvino, Italo, *Collezione Di Sabbia* (Milan: Mondadori, 1994)
- , *La Speculazione Edilizia* (Turin: Einaudi, 1963)
- , 'Un Poeta per Diana', *La Repubblica*, 1984
- Camera Austria "Once Documentary." (2014)
 <<http://camera-austria.at/ausstellungen/once-documentary-2/?lang=en>>
- Candilis, Georges, *Recherche Sur l'Architecture Des Loisirs* (Paris: Editions Eyrolles, 1973)
- Cappelletti, Paolo, 'Purtroppo Ti Amo. La Fotografia Si Dichiara Al Suo Territorio', *Doppiozero*, 2015
- 'Clase: Turista', *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de La Cultura n.68*, 2005
- 'Club Med. Why Europe Should Look South', *The Economist*, 2008
- Cohen, Mark, *Italian Riviera* (Rome: Punctum, 2009)
- Collectif de photographes, *France(s) Territoire Liquide* (Paris, 2014)

- Cortellessa, Andrea, 'Epica E Fotografia. Giorgio Falco Con Sabrina Ragucci', 2015
<2015>
- , *La Terra Della Prosa. Narratori Italiani Degli Anni Zero* (Roma: L'orma, 2014)
- Costantini, Paolo, and Giovanni Chiaramonte, eds., *Luigi Ghirri. Niente Di Antico Sotto Il Sole* (Turin: SEI, 1997)
- Cotroneo, Roberto, *Lo Sguardo Rovesciato* (Novara: De Agostini, 2015)
- Cramerotti, Alfredo, *Aesthetic Journalism. How to Inform Without Informing* (Bristol: Intellect, 2009)
- , 'La Verità Dell'esperienza. Annotazioni Sulla Fotografia Espansa', 2011
- , 'Notes on Expanded Photography'
- De Azua, Felix, 'Luz De Agosto', *El Pais*, 2004
- Depardon, Raymond, and Claudine Nougaret, *Raymond Depardon. Méditerranée* (Paris: Xavier Barral, 2014)
- , *Raymond Depardon. Méditerranée* (Paris: Xavier Barral, 2014)
- Didi-Huberman, Georges, *Remontages de Temps Subi. L'oeil de L'histoire, 2* (Paris: Minuit, 2010)
- Enguita Mayo, Nuria, Jorge Luis Marzo, and Montse Romana, *Tour-Ismos. La Derrota de La Disensión* (Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 2004)
- Falco, Giorgio, and Sabrina Ragucci, *Condominio Oltremare* (Roma: L'orma, 2014)
<<https://sabrinaragucci.wordpress.com/>>
- Fiorletta, Francesca, 'Condominio Oltremare: Falco E Ragucci Sulla Riviera Romagnola', *Nazione Indiana*, 2014

- Flusser, Vilém, *Towards a Philosophy of Photography, English*, 2000
 <http://books.google.com/books?hl=en&lr=&id=MB0Wo5b_il0C&oi=fnd&pg=PA7&dq=Towards+A+Philosophy+of+Photography&ots=4q5VXKWuym&sig=kA89g4l96Ku7_8ZOJ042fq0U9RA>
- Fontcuberta, Joan, *La (foto)camera Di Pandora. La Fotografi@ Dopo La Fotografia* (Roma: Contrasto, 2012)
- , ‘Lo Que Queda Del Paisaje (basado En Hechos Reales)’, 2015
 <<http://ctxt.es/es/20150722/Culturas/1971/Salvans-y-la-costa-mediterr%C3%A1nea.htm>>
- , ‘Por Un Manifiesto Postfotográfico’, *La Vanguardia / Cultura*, 2011, pp. 3–9
 <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>>
- , ‘Por Un Manifiesto Postfotográfico’, *La Vanguardia / Cultura*, 2011, pp. 3–9
 <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>>
- Frongia, Antonello, ‘Un Grand Tour Del ’900’, 2012
 <http://www.academia.edu/7485318/Un_Grand_Tour_del_900>
- Geertz, Clifford, *The Interpretation Of Cultures* (New York: Basic Books Classics, 1973)
- Gevers, Ine, Jean-Francois Chevrier, Tom Holert, Hans Scholten, Maartje van den Heuvel, Martijn Verhoeven, and others, *Documentary Now. Contemporary Strategies in Photography, Film and the Visual Arts* (Rotterdam: NAI, 2005)
- Graziani, Stefano, Francesco Zanot, and Bas Princen, ‘Il Titolo Giunge Al Termine. Documentare La Realtà’, 2011 <<http://www.flashartonline.it/article/il-titolo-giunge-al-termin/>>
- Grazioli, Elio, and Riccardo Panattoni, *Fotografia Europea. Vedere. Uno Sguardo Infinito* (Milano: Silvana Editoriale, 2014)

- Groys, Boris, 'La Ciudad En La Era de Su Reproductibilidad Turística', in *Art Power* (Cambridge MA: MIT Press, 2008)
<http://artefact.mi2.hr/_a02/lang_en/write_groys_en.htm>
- Hall, Colin Michael, and Dieter K Müller, *Tourism, Mobility and Second Homes: Between Elite Landscape and Common Ground*, 2004, xv
<<http://dx.doi.org/10.1002/psp.371>>
- Hammond, Joyce D., 'Photography, Tourism and the Kodak Hula Show', *Visual Anthropology*, 2001, 1–32 <<http://dx.doi.org/10.1080/08949468.2001.9966814>>
- Handke, Peter, *Nei Colori Del Giorno* (Milan: Garzanti, 1985)
- Hari, John, 'The Dark Side of Dubai', *The Independent*, 2012
<<http://www.independent.co.uk/voices/commentators/johann-hari/the-dark-side-of-dubai-1664368.html>>
- Hazendonk, Niek, Mark Hendriks, Annika van Dijk, and Hans Venema, *Greetings from Europe* (Rotterdam: 010, 2008)
- Hébel, François, Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, and Vicenç Altaió, *From Here On. Post Photography in Teh Age of the Internet and the Mobile Telephone* (Barcelona: RM/Arts Santa Monica; Mul edition, 2013)
- Houellebecq, Michel, *Plataforma* (Barcelona: Anagrama, 2004)
- Iribas, J. M., 'El Tiempo En La Costrucción Del Espacio', *BASA* (Las Palmas, 2005)
- King Russel, Warnes A.M., Warnes Tony, Williams Allan M., *Sunset Lives: British Retirement Migration to the Mediterranean* (Oxford: Berg, 2000)
- Kirchmayr, Raoul, and Laura Odello, 'Georges Didi-Huberman. Un'etica Delle Immagini.', *Aut Aut* 348, 2010
- Kominek, Misha, *Strangers in Paradise* (Berlin: Kominek Books, 2013)
- 'La Mission Photographique de La DATAR'
<<http://missionphoto.datar.gouv.fr/en/actualites>>

- Larsen, J., 'Families Seen Sightseeing: Performativity of Tourist Photography', *Space and Culture*, 2005, 416–34 <<http://dx.doi.org/10.1177/1206331205279354>>
- Lasansky, Medina, and Brian McLaren, eds., *Arquitectura Y Turismo* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006)
- Lash, Scott, and John Urry, *Economies of Signs and Space* (London: Sage, 1994)
- Leed, E. J., *The Mind of the Traveler : From Gilgamesh to Global Tourism* (New York: Basic Books, 1991)
- Lewis, Neil, 'The Accelerated Sublime: Landscape, Tourism, and Identity', *Leisure Sciences*, 2003, 103–5 <<http://dx.doi.org/10.1080/01490400306555>>
- Lippard, L., *On the Beaten Track : Tourism, Art and Place* (New York: The New Press, 2000)
- MacCannell, Dean, *Empty Meeting Grounds* (London: Routledge, 1992)
- , *The Tourist : A New Theory of the Leisure Class* (London: Macmillan, 1976)
- Marling, Karal Ann, ed., *Designing Disney's Theme Parks : The Architecture of Reassurance* (Paris: Flammarion, 1997)
- Mazzarella, Arturo, 'Condominio Oltremare', 2015
<<http://www.doppiozero.com/materiali/parole/condominio-oltremare-0>>
- 'Mediterráneo, El Mar Que Une Y Separa', *La Vanguardia*
- Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie De La Perception* (Paris: Gallimard, 1945)
- Meschiari, Matteo, *Sistemi Selvaggi. Antropologia Del Paesaggio Scritto* (Palermo: Sellerio, 2008)
- Mifflin, Jeffrey, 'Photography and Anthropology', *Visual Anthropology*, 2012, 261–63
<<http://dx.doi.org/10.1080/08949468.2012.629932>>

- Moma, 'Mirrors and Windows. American Photography since 1960' (New York, 1978)
<https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5624/releases/MOMA_1978_0060_56.pdf?2010>
- Montaner, Josep Maria, 'Las Fronteras Calientes', *EL PAIS*, 2005
- MVRDV, *Costa Iberica. Upbeat to the Leisure City* (Barcelona: ACTAR, 2000)
- Ockma, J., and S Frausto, *Architourism : Authentic, Escapist, Exotic, Spectacular* (New York: Prestel, 2005)
- Osborne, L., *The Naked Tourist. in Search Ov Adventure and Beauty in Tha Age of the Airport Mall* (New York: North Point Press, 2007)
- Pasolini, Pier Paolo, *Larga Carretera de Arena* (Madrid: La Fabrica, 2007)
- Perec, Georges, *Specie Di Spazi* (Turin: Bollati Boringhieri, 1989)
- Perna, Raffaella, and Ilaria Schiaffini, *Etica E Fotografia* (Roma: Derive Approdi)
- Pieper, Josef, *El Ocio Y La Vida Intellectual.* (Madrid: Rialp, 2003)
- Plossu, Bernard, *Voyages Italiens* (Paris: Xavier Barral)
- Poivert, Michel, *La Fotografia Contemporanea* (Torino: Einaudi, 2011)
- Policastro, Gilda, 'Vita in Sottrazione', *alfabeta2*, 2014
- Preve, M., and F. Sansa, *Il Partito Del Cemento. Politici, Imprenditori, Banchieri. La Nuova Speculazione Edilizia* (Milan: Chiarelettere, 2008)
- Ragucci, Sabrina, 'Alec Soth: La Vita è Molto Seriale', 2013
<www.doppiozero.com/materiali/clic/alec-soth-la-vita-e-molto-seriale>
- Ribas, Xavier, 'Las Vallas Fronterizas de Ceuta Y Melilla. ¿Un Paisaje Para El Futuro?', 2009
<www.xavierribas.com/Contents/Ceuta/Xavier_Ribas_CG_Cast.pdf>

- Ritchin, Fred, *Bending the Frame: Photojournalism, Documentary and Citizen*. (New York: Aperture, 2013)
- , *Dopo La Fotografia* (Torino: Einaudi, 2009)
- Rovaldi, Antonio, *Orizzonte Italia* (Milan: Humboldt, 2015)
- Saccone, Valeria, 'El Fotolibro Revive Y Los Españoles Tienen Mucho Que Ver Con Ello' 2013
<<http://www.yorokobu.es/fotolibro-la-fiebre-que-devora-europa>>
- Salvans, Txema, *My Kingdom* (London: Mack, 2016)
- , *The Waiting Game* (Ciudad de México: RM, 2013)
- De Santa Ana Pulido, Mariano, *Paisajes Del Placer, Paisajes de La Crisis : El Espacio Turístico Canario Y Sus Representaciones* (Las Palmas: Fundación César Manrique, 2004)
- Santoro, Salvatore, *Saluti Da Pinetamare* (Roma: 3/3, 2012)
- Schaeffer, Jean Marie, *L'immagine Precaria. Sul Dispositivo Fotografico* (Bologna: CLUEB (Mediaversi), 2006)
- Schulz-Dornburg, Julia, *Ruinas Modernas. Una Topografía de Lucro*. (Barcelona: Ambient, 2012)
- Sidaway, James D., 'Photography as Geographical Fieldwork', *Journal of Geography in Higher Education*, 2002, 95–103 <<http://dx.doi.org/10.1080/03098260120110395>>
- Salvans, Txema, *Nice to Meet You* (Barcelona: ACTAR, 2005)
- , *The waiting game*, (Ciudad de Mexico: RM, 2145)
- Sontag, Susan, *Ante El Dolor de Los Demás* (Buenos Aires: Santillana Ediciones Generales, 2003)
- , *On Photography*, Vasa, 2005

Valtorta, Roberta, *Luogo E Identità Nella Fotografia Italiana Contemporanea* (Torino: Einaudi, 2013)

———, *Racconti Dal Paesaggio, 1984-2004. A Vent'anni Da Viaggio in Italia*. (Milan: Museo di Fotografia Contemporanea, 2004)

Vargas Llosa, Mario, 'Niño Muerto En La Playa', 2015

Vigni, Stefano, *All'ombra Di Un Pino* (Siena: Seipersei, 2015)

Virilio, Paul, *L'arte Dell'accecamento* (Milano: Raffaello Cortina, 2007)

Zanot, Francesco. 'Magma Fotografia.', 2015

< www.lucandreoni.com/blog/2015/04/ >

Yogananthan Vasantha, and Cécile Poimboeuf-Koizumi, *Piemanson*, 2014

Wall, Jeff, *Ensayos Y Entrevistas* (Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2003)

Wombell Paul. 'FTL por Paul Wombell', 2009

<<http://www.francesterritoireliquide.fr/ftl-par-paul-wombell.html>>

