

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**Representaciones, transformaciones e intervenciones en el
paisaje de ruinas de Roma a Passaic**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Isabel Carralero Díaz

Directora

Mercedes Replinger González

Madrid
Ed. electrónica 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

PROGRAMA DE DOCTORADO EN BELLAS ARTES



REPRESENTACIONES, TRANSFORMACIONES E
INTERVENCIONES EN EL PAISAJE DE RUINAS: DE
ROMA A PASSAIC

TESIS DOCTORAL DE

ISABEL CARRALERO DÍAZ

DIRECTORA

MERCEDES REPLINGER GONZÁLEZ

Madrid, 2018

© Isabel Carralero Díaz, 2018



1. Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, 1969





UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

REPRESENTACIONES, TRANSFORMACIONES E
INTERVENCIONES EN EL PAISAJE DE RUINAS: DE
ROMA A PASSAIC

ISABEL CARRALERO DÍAZ

MADRID, 2018

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

La presente tesis doctoral ha sido posible gracias a la ayuda de mi directora Mercedes Replinger González, a quien admiro y estimo en alto grado por el cariño, paciencia y dedicación con el que ha tratado este trabajo. Agradecer igualmente la labor de mi tutor Víctor Fernández-Zarza, quien estuvo presente sobre todo en los primeros pasos del proyecto.

La investigación ha sido realizada en Roma y en Madrid gracias a una Beca Erasmus para postgrado en la Accademia di Belle Arti di Roma (2014-2015) y una Beca Erasmus+ Traineeship en el Istituto Centrale per la Grafica de la misma ciudad (2017). Quisiera agradecer al Dr. Fabio Fiorani y a la Dr. Gabriella Pace el tiempo y el espacio que me dedicaron en aquel maravilloso laboratorio de restauración, por acompañarme y guiarme en la arqueología del papel y en la historia del dibujo de ruinas. Gracias también a Silvana Costa y Anais Bérenger por su implicación y ayuda en mis proyectos, y a las profesoras de la Accademia di Belle Arti di Roma Laura Salvi —responsable del mejor laboratorio de papel del mundo— y Francesca Grossi, quien me introdujo por primera vez en el fascinante campo de la performance.

Mi más sincero agradecimiento al Dr. Francesco Careri profesor de la Università Roma Tre y al grupo Stalker, que me acogieron en Roma y me obsequiaron con su energía y experiencia.

Gracias a mis compañeros del Departamento de Dibujo y Grabado de la Facultad, con los que me he sentido muy a gusto en este curso, mi primer año de docencia universitaria, y a todos los profesores que durante estos años me han inspirado a nivel artístico y docente.

Gracias a Sara Chaparro por la traducción y corrección de los textos y a Sara Torres por su revisión, amigas en las que siempre me he apoyado por la sensibilidad y profesionalidad con las que saben abarcar todas las cosas; y a Sara y a Azahara, en las que pienso cuando llega el mes de julio. Gracias a Francesco Parisi, a Federico Tummulo, Anna Trepát y Alicia Yanez, por hacer que Roma sea siempre para mí una casa.

Gracias a mis padres y a mi hermana Laura, a quienes está dedicada la presente investigación por la confianza que depositan día a día en mi trabajo; y por último gracias a mi compañero de vida Pablo, después de tantos años, a pesar de las distancias y de todas estas ruinas, de Roma o Passaic.

ÍNDICE

RESUMEN	xiii
SUMMARY	xvi
INTRODUCCIÓN	xxi
Aproximación y enfoque: <i>ruinas al revés</i>	xxi
Justificación, metodología y proceso de la investigación	xxiii
Fuentes de la investigación	xxvi
Estructura y organización del estudio	xxx
INTRODUCTION	xxxiv

CAPÍTULO 1. LA HERENCIA ROMÁNTICA DE LA RUINA Y LOS INICIOS DEL PAISAJE RUINISTA	2
1.1 El desequilibrio entre la voluntad del espíritu y la naturaleza	2
1.2 Flora en el Coliseo: botánica versus arqueología y restauración	5
1.3 La ruina como referencia anti-clásica: entre el fragmento y la totalidad	20
1.4 Observadores de paisajes: inicios del paisaje de ruinas	29
CAPÍTULO 2. LA RUINA FALSA O LA RUINA IMAGINADA: DE PIRANESI A ALBERT SPEER Y PABLO GENOVÉS	42
2.1 El <i>Grand Tour</i> , vistas y caprichos	42
2.2 «Segundas naturalezas»: creadores de paisajes y creadores de ruinas	52
2.3 Ruinas de plástico: el negocio del pasado, la esperanza del futuro y el placer de la destrucción	58
CAPÍTULO 3. EL TERCER PAISAJE	74
3.1 Robert Smithson y el paisaje dialéctico	74
3.2 <i>Tour por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey</i>	80
Monumentos del tipo A, monumentos a los significados agotados o lo que el hombre de la calle considera como monumentos	83
Monumentos del tipo E o <i>ruinas al revés</i> ; es decir, toda nueva construcción que será eventualmente completada	87
Monumentos del tipo B y C	93
Monumentos del tipo D o <i>puntos muertos</i>	95
Monumento <i>La maqueta del desierto</i>	109

CAPÍTULO 4. COMPRENDER EL PAISAJE (DE RUINAS) TAL Y COMO EXISTE: REUTILIZACIÓN DE MONUMENTOS	114
4.1 Comenzando por Roma para esa progresión imposible	114
4.2 Polvo de mármol, el sedimento más rico del mundo: reutilización y expolio	122
CAPÍTULO 5. TIEMPO Y DESTRUCCIÓN EN LA RUINA	132
5.1 Escombros	132
5.2 Reconstrucción: la ruina como proceso. El <i>Hotel Palenque</i> de Robert Smithson, las <i>Montañas de escombros</i> de Lara Almarcegui y las ciudades utópicas de Carlos Garaicoa	136
CAPÍTULO 6. CUERPO, MEMORIA E INTERVENCIÓN EN LA RUINA	160
6.1 <i>Anarquitecturas</i> de Gordon Matta-Clark	160
6.2 Monumentos a la memoria: Alberto Burri, Rachel Whiteread, Doris Salcedo y Teresa Margolles	184
CAPÍTULO 7. EL RETORNO A LA MADRE TIERRA: SEDIMENTACIONES, EXCAVACIONES Y ENTERRAMIENTOS	200
7.1 El Campo Vacuno	202
7.2 Proyectos de tierra: sedimentar	214
7.3 Proyectos de tierra: excavar	227
<hr/>	
CONCLUSIONES	236
<i>CONCLUSIONS</i>	251
BIBLIOGRAFÍA	268
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	320
ANEXO: OBRA PERSONAL	326

RESUMEN

TÍTULO

Representaciones, transformaciones e intervenciones en el paisaje de ruinas: de Roma a Passaic

INTRODUCCIÓN

La presente investigación comienza con un enigma que el artista Robert Smithson plantea casi al final de su ensayo *Tour por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey* (Artforum, 1967): mirando el paisaje desolado y desértico de esta ciudad se preguntaba si Passaic podría haber sustituido a Roma como Ciudad Eterna. El asunto que presentaba Robert Smithson es significativo puesto que, efectivamente, el artista contemporáneo había comenzado a fijarse en los paisajes marginales, en *las tierras baldías* y en los eriales, de forma similar a la que los pintores románticos habían contemplado las ruinas de la Antigüedad, con una mirada nostálgica y melancólica hacia la ruina (ahora el descampado) como reflejo del tiempo que se iba y del futuro, quizás apocalíptico, que estaba por venir.

SÍNTESIS

El objetivo de esta investigación es contribuir a la comprensión del proceso mediante el cual Roma llega a convertirse en Passaic, el por qué de esta nueva mirada y obsesión del artista por los paisajes degradados, los escombros e incluso las obras en construcción. El propósito es el de analizar e identificar los elementos teóricos que sustentan las prácticas artísticas que utilizan la ruina como medio de expresión, a través de las obras de artistas que, como Gordon Matta-Clark, Lara Almarcegui, Cyprien Gaillard, Carlos Garaicoa o Rachel Whiteread, siguieron los pasos de Robert Smithson en busca de sus propias ruinas. Aun pareciendo un asunto evidente, hasta donde sabemos, algunos de estos proyectos no se han relacionado entre sí, así como tampoco han sido puestos en diálogo con sus predecesores, los pintores de ruinas.

Para ello la tesis hace un recorrido a través de siete capítulos que abarcan el paisaje ruinista en diferentes épocas y significaciones, a partir de conceptos como el de *destrucción, memoria, naturaleza, monumento, tiempo heterogéneo, arqueología o restauración*, inseparables de la noción de vestigio y presentes en los proyectos artísticos seleccionados para este análisis.

El primer capítulo comienza con la mirada romántica del siglo XIX, para la cual la ruina representa la indefensión del hombre frente a las fuerzas de la degradación; si bien prosigue con la

visión clasicista del paisaje del XVIII y el dilema, presente tanto en escultura como en arquitectura, entre el fragmento y la totalidad. Este capítulo también trata los orígenes del paisaje de ruinas en el Renacimiento, el cual fue impulsado por artistas nórdicos que acudieron a Roma para estudiar sus vestigios.

La falsificación e invención de ruinas conforma el tema central del segundo capítulo, desde los caprichos de Giambattista Piranesi, las falsas ruinas y *locuras* en los jardines del siglo XVIII hasta las *ruinas de plástico* de los parques temáticos o las ruinas musealizadas de los actuales complejos arqueológicos. En definitiva, la ruina imaginada y proyectada que prepara el terreno para el siguiente capítulo que inicia con el ensayo de Robert Smithson *Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico* (*Artforum*, 1973) sobre los procesos de construcción de Central Park. La sección continúa con su famoso *Tour por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey* que la tesis ejemplifica con el trabajo de otros artistas que también consideraron como ruinas terrenos sobrantes y otros *no-lugares*.

El cuarto capítulo representa el negativo de aquel *Tercer paisaje* tratado en el anterior y nos conduce de vuelta al monumento romano desde la perspectiva del reciclaje, el reaprovechamiento y la trituración de ruinas, que acaban convertidas —como aquella *Maqueta del desierto* de Robert Smithson— en polvo de mármol, para llegar después en el quinto capítulo a los conceptos de *escombros* y *ruina como proceso*, que, a diferencia de la ruina como obra acabada, se relaciona íntimamente con la idea de tiempo cíclico de George Kubler y de estratos interconectados de Reinhart Koselleck.

El sexto capítulo se divide en *Anarquitecturas*, sobre la obra de Gordon Matta-Clark y la importancia que adquiere en los años sesenta y setenta el cuerpo humano en la arquitectura, y en *Monumentos a la memoria*. Al contrario que en el caso de los *antimonumentos* de Robert Smithson, algunas obras en torno a la ruina parecen utilizarse, precisamente, como forma de monumentalizar la memoria, ya sea colectiva o individual.

El último discurso de la estética ruinista cierra esta tesis con el retorno de la arquitectura a la Madre Tierra en un capítulo sobre acciones de sedimentación, excavación y enterramiento de la ruina: desde los movimientos de tierras del *Campo Vacuno* en Roma hasta proyectos de tierra como la *Leñera parcialmente enterrada* de Robert Smithson o los famosos *tours* por las cloacas de París y Nueva York de Gordon Matta-Clark.

CONCLUSIONES

Es sobre todo ante los vestigios donde tomamos conciencia de lo que se ha perdido y de lo que se puede llegar a perder; la capacidad del paisaje ruinista para hacernos viajar en el tiempo convierte a la ruina en un soporte predilecto para el artista que, desde el Romanticismo, la transforma en una fuente de experimentación de emociones y sensaciones que continuaría durante los años sesenta con el *Land Art*, a través del cual el hombre acaba por sumergirse plenamente en el paisaje.

Después de todo, el siglo XX había sido un siglo de escombros (más que de ruinas); el desierto en que se habían convertido las ciudades tras la II Guerra Mundial había hecho que el paisaje de vestigios superase sus propios límites, gracias en parte al cine y a la fotografía, así que para el artista contemporáneo no sería del todo muy extraño empezar a considerar los solares, los descampados y las obras en construcción (e incluso los paisajes lunares de ciencia ficción) como sus *nuevas* ruinas. Este paisaje, por su carácter de marginalidad y abandono, alejado del turismo y de la preservación del monumento tradicional, le permitiría traspasar los límites de la mera contemplación o la distancia del medio fotográfico, y provocar una intervención directa en el mismo, embarcándose —al igual que aquellos pintores del *Grand Tour*— en viajes en busca de nostálgicas *vedute desnaturalizadas*, tocadas por la mano del hombre y del artificio —la *voluntad del espíritu*, en palabras de Georg Simmel— y en el que volver a imaginar los futuros abandonados que acabarían, ciertamente, más que como las ruinas de la Antigüedad, como la vista de un descampado.

SUMMARY

TITLE

Representations, transformations and interventions in the Landscape of Ruins: from Rome to Passaic.

INTRODUCTION

The present investigation opens with a question which the artist Robert Smithson brought up near the end of his essay *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (*Artforum*, 1967): looking at the desolate landscape of this city he wondered whether Passaic could have ever replaced Rome as the Eternal City. The question posed by Smithson is of significance because the contemporary artist had indeed begun to notice these marginal landscapes, the barren fields and wastelands, just like the romantic painters before him had contemplated the ruins of the Antiquity; a nostalgic and melancholic look at the Ruin (now a vacant piece of land) as an echo of times passed and futures, maybe even apocalyptic, still to come.

SYNTHESIS

The goal of this investigation is to achieve an understanding of how Rome becomes Passaic and the reason why there is this artist's gaze to and fixation with declined landscapes, debris and even construction sites, by looking for similarities and differences among these types of remains across the work of artists like Gordon Matta-Clark, Lara Almarcegui, Cyprien Gaillard, Carlos Garaicoa or Rachel Whiteread, who followed in Robert Smithson's footsteps and searched vestiges of their own. Even when the matter seems obvious, none of their projects have ever been equated or brought into dialogue with those of their forerunners: the *painters of ruins*.

To that end this thesis surveys in seven chapters the theme of the Landscape of Ruins, throughout different eras and on its different meanings, putting it under the light of concepts such as *destruction, memory, human body, nature, monument, heterogeneous time, archeology* or *restoration*, all inherent to the notion of vestige and present in the artworks selected for its illustration.

The first chapter starts on the romantic gaze of the 19th century, during which the Ruin represented the imbalance between man and the forces of degradation, and proceeds

analyzing the classicist view and its presumed opposition of fragment and totality, both in Sculpture and Architecture alike. This chapter also addresses the origins of the Landscape of Ruins in the Renaissance, initiated by Nordic artists who came to Rome to study its remains.

The second chapter is dedicated to the counterfeiting and invention of ruins, from the *capricci* of Giambattista Piranesi and the false ruins and *follies* of the 18th century, to the ruins made of plastic that we see today in amusement parks and the actual archaeological sites that are practically turned into museums. This imagined, or projected ruins paved the way for Robert Smithson's essay *Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape* (*Artforum*, 1973) about the building process of Central Park. The following chapter continues with his well-known *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, which this thesis jointly expounds with the work of other artists who regarded wastelands and other *non-sites* as ruins.

The fourth chapter constitutes the reverse of that *Third Landscape* as we go back to the Roman monuments from a perspective of recycling, reuse and shredding of ruins—reminding of the *model desert* of Smithson—a ruin turned into marble dust; just to arrive on the fifth chapter to the concept of debris and *the Ruin as a process*—which, unlike the Ruin as a finished piece, contains George Kubler's idea of cyclical time and Reinhart Koselleck's of interconnected strata—.

The sixth chapter is divided into two blocks: firstly, *Anarchitectures*, about Gordon Matta-Clark and the significance achieved by the human body in Architecture during the 60's and 70's; and secondly the *Monuments of Remembrance*. In contrast to the *antimonuments* of Robert Smithson, some pieces revolving around the concept of Ruin seem to serve, in fact, as a means to memorialize Remembrance itself, whether collective or individual.

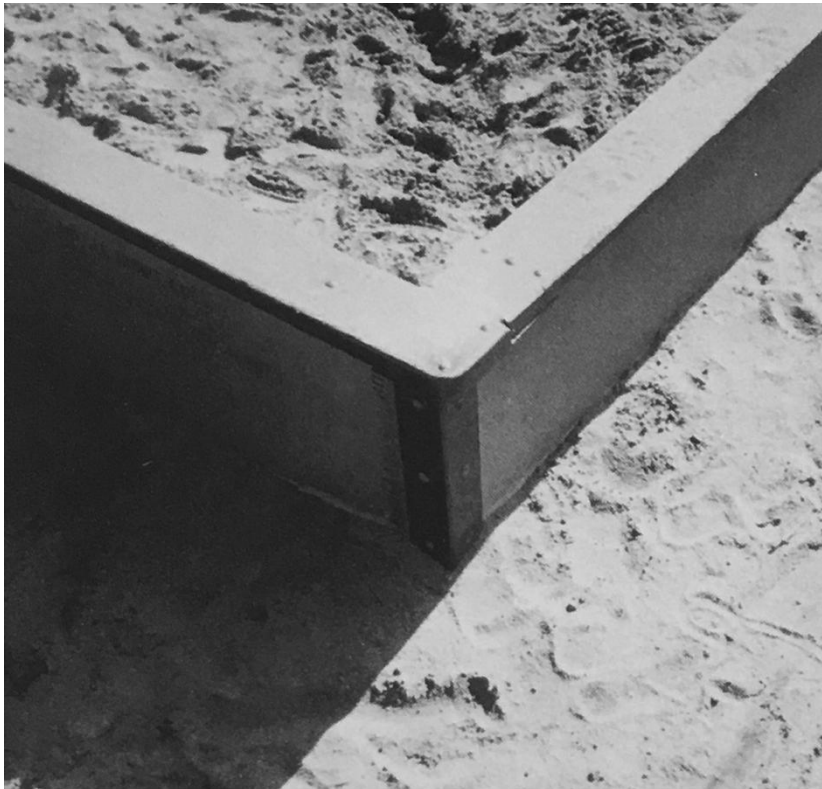
The last discourse dedicated to the Aesthetics of the Ruin closes this thesis with the return of Architecture to Mother Earth. In this ending chapter the processes of sedimentation, excavation and burial of the ruin will be presented through the large movements of soil in *Campo Vaccino* in Rome,

Smithson's earthworks like *Partially Buried Woodshed* or Matta-Clark's famous underground *tours* in Paris or New York.

CONCLUSIONS

It is before vestiges that we become aware of what has already been lost and furthermore, what is still to lose; the power of a landscape of ruins to make us travel in time makes the Ruin a preferred medium for the artist who, since the Romanticism, takes it as a source of experimentation with emotions and sensations, all the way up to the 60's *Land Art*, when man ended up immersing fully into the landscape.

After all, the 20th century had been an era of debris (rather than of ruins); the desert into which cities had turned after World War II led to a Landscape of Vestiges surpassing its own limits, partly due to Cinema and Photography, and so it should not have been too strange for the contemporary artist to regard plots, waste grounds and construction sites (even moon landscapes in science fiction) as their *new* ruins. Owing to its character of isolation and abandonment, cut off from tourism and preservation measures applied to traditional monuments, this landscape would allow the artist to go beyond the limits of mere contemplation and the distance of the photographic medium and to take direct intervention. Just like the painters of the *Grand Tour*, he would embark in a voyage in search of nostalgic *vedute*, *denaturalized*, touched by the hand of man and of artifice. A landscape in which to impose the *will of the spirit* —in the words of Georg Simmel— and where to imagine again the abandoned futures that will certainly end, rather than as the ruins of the Antiquity, as a wasteland.



2. Robert Smithson, *Sin título. Monumentos de Passaic, Nueva Jersey* (parking lot), 1967

3. Robert Smithson, *Sin título. Monumentos de Passaic, Nueva Jersey* (alternate view of *The Sand-Box Monument*), 1967

INTRODUCCIÓN

APROXIMACIÓN Y ENFOQUE: *RUINAS AL REVÉS*

Casi al final de su ensayo *Tour por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey* (*Artforum*, 1967) Robert Smithson se preguntaba si el suburbio de Passaic, paradigma de la periferia anodina y anónima de las grandes ciudades, habría sustituido a Roma como Ciudad Eterna.¹ En este relato irónico narrado como si de una guía turística se tratase, el artista se planteaba esta incógnita desde un aparcamiento «monumental» que parecía partir la ciudad por la mitad (ver Fig. 2).

Desde aquel paisaje «desolado y lustroso» propio de un futuro más bien «desfasado y anticuado», Robert Smithson intuía una serie de fuerzas antagónicas entre Roma y Passaic: los dos paisajes, al igual que el espejo y el reflejo, se distanciaban en el tiempo y en el espacio hasta unirse en un punto en el infinito, y el punto que Robert Smithson utilizaba para hacerlas converger era el «monumento» denominado *La maqueta del desierto*, un simple cajón de arena en un parque de Passaic para que jugaran los niños (ver Fig. 3). Este monumento, el último presentado en el ensayo, según él, parecía contener todo el tiempo de la eternidad, todos los pasados y todos los futuros posibles. *La maqueta del desierto*, la ruina por excelencia donde coincidían tanto el paisaje de Roma como el de Passaic, conformaba «un mapa de desintegración y olvido infinitos», de «partículas diminutas resplandecientes» bajo el sol mortecino de la tarde que sugería «la triste disolución de continentes enteros» y la «deseccación de los océanos»; es decir, la nada; millones de granos de arena, de polvo de piedra pulverizada.²

El suburbio de Passaic era para Robert Smithson el paisaje en negativo de la ruina romántica: un *antimonumento*; es decir, no

¹ Smithson, Robert. "A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey". En: *Robert Smithson, the collected writings*. Ed. Jack Flam. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, 1996, pp. 68-74, p. 74. Para una traducción en español: Smithson, Robert. "Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey" En: *Robert Smithson: El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*. Catálogo de la exposición en el IVAM Centre Julio González. 22 Abr. - 13 Jun. 1993. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993, pp. 74-77, p. 77.

² Véase Smithson, Robert. "Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey"... *op. cit.*, p. 77.

solo se alejaba de Roma en el reflejo coincidiendo con ella en aquella *Maqueta del desierto*, sino que sus respectivas ruinas resultaban ser todo lo contrario la una de la otra. Sin embargo, ¿qué significaba ser lo contrario de Roma? O mejor dicho: ¿Qué era Roma? ¿Y por qué, según apuntaba el artista, habría sido sustituida por Passaic?

Las ideas de *ruina al revés* y de *antimonumento* que Robert Smithson exponía en este ensayo influirían en muchos de los artistas contemporáneos que, al igual que el neoyorquino, dejarían de sentirse atraídos por los vestigios de la Antigüedad y preferirían embarcarse en *tours* hacia las periferias urbanas buscando sus propias ruinas en el paisaje; paisaje ruinista éste mucho más cercano a ellos tanto en el tiempo como en el espacio, y que daba nuevo sentido al viejo concepto de lo «pintoresco»; un paisaje abandonado convertido en *lugar* porque más que representarse podía ser vivido y escenificado,³ y propicio, en consecuencia, para acciones y trabajos artísticos, como los de, por ejemplo, Gordon Matta-Clark, contemporáneo de Robert Smithson, hasta, más recientemente, Rachel Whiteread, Julia Schulz-Dornburg, Lara Almarcegui, Carlos Garaicoa, Cyprien Gaillard o el grupo Stalker, entre otros muchos.

Pero si bien el artista contemporáneo empezaba a reemplazar las ruinas de Roma por las de Passaic (de aquí en adelante La Nueva Ciudad Eterna) ¿era su forma de entender esta ruina la misma que la de los pintores de ruinas de la Antigüedad?

La historia de esta tesis es el proyecto de acercarse a estas preguntas; la historia de cómo Roma, efectivamente, podría haber sido suplantada por el suburbio de Passaic pero también, de cómo la mirada y la sensibilidad con la que el artista contemporáneo se acerca a estas *otras* ruinas con las cuales se identifica en mayor medida, podría ser similar a la de sus predecesores, si bien es cierto que abordada con distintas herramientas. Esta mirada *dislocada* —siempre en dos direcciones—, ya la intuía Giambattista Piranesi cuando decía

³ Henri Bergson citado en Dean, Tacita y Jeremy Millar. *Place*. Londres: Thames & Hudson, 2005, p. 14.

que el pasado estaba vivo en el presente dando forma al futuro,⁴ y la nostalgia y melancolía que casi invariablemente se advierten en ella son fruto de los mismos sentimientos de desesperación ante el tiempo perdido y la transformación de la materia; tanto ahora como entonces: al final siempre se trata del pasado que está por venir, y de que todos los tiempos acaban en el olvido y la materia reducida a aquél cajón de arena.

Conviene aclarar, sin embargo, que el paisaje de ruinas del artista actual es algo más amplio y heterogéneo —confuso, me atrevería a decir— que el de los monumentos de la Antigüedad, pues no solo contempla como vestigio la arquitectura abierta y expuesta a la degradación que impone el paso del tiempo, sino cualquier espacio o estructura dejada de la mano del hombre. El tiempo histórico de ambos tipos de ruinas es, además, tal y como había supuesto Robert Smithson, totalmente opuesto: si las ruinas clásicas representaban el vestigio del pasado glorioso, con la ruina contemporánea hay que volver la mirada al futuro; después de todo, recordemos, las *nuevas ruinas* no eran sino el negativo del mundo al que pertenecemos.

JUSTIFICACIÓN, METODOLOGÍA Y PROCESO DE LA INVESTIGACIÓN

La justificación de la tesis radica en el número cada vez mayor de artistas que dedican sus esfuerzos al tema; los creadores contemporáneos siguen interesándose por los vestigios y el paisaje degradado quizás porque el suburbio, al igual que las ruinas de la Antigüedad, hacen que tomemos cuenta del presente y del futuro a través del pasado, después de todo es lo único, decía David Lowenthal, a través de lo cual podemos sustentar una identidad.⁵

Motivada por la pregunta de Robert Smithson y la notable presencia del concepto de *ruina al revés* en el arte actual,⁶ la

⁴ Véase *Romanorum vita. Una historia de Roma*. Entrevista con los responsables de la exposición *Las artes de Piranesi*. Obra Social "la Caixa". 27 Dic. 2012. Web.

<https://www.romanorumvita.com/?p=5545&lang=es>

Fecha de consulta 23 Mar. 2018.

⁵ Lowenthal, David. *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal, 1998, pp. 5-12.

⁶ La tesis parte, además, de un proyecto de investigación iniciado en 2013 sobre la transformación de una casa abandonada. Véase Carralero Díaz,

presente investigación se inició con la colección de un cúmulo de imágenes de solares, descampados y otras ruinas; un museo imaginario organizado en una línea de tiempo enroscada a imagen y semejanza de la *Spiral Jetty* de Robert Smithson. En los extremos de esta *lengua de vestigios* se situaban, por un lado, las ruinas de Passaic y, por otro, el paisaje de los viejos monumentos romanos, de forma que la estructura alejaba o aproximaba sus vestigios a medida que avanzaba la investigación.

En su libro *Pasear, detenerse* (2014), Francesco Careri explicaba que el «método» —que deriva del griego *metà*, «tras» o «para», y *hòdos*, «vía» o «camino»— significa «a través del camino».⁷ El camino de esta tesis a través de escombros, vertederos, parcelas abandonadas, representaciones de ruinas «reales», imaginadas, artificiales, carreteras en construcción o *nuevos* monumentos, así como transformaciones e intervenciones en *anarquitecturas* y *leñeras parcialmente enterradas*, parecía complejo porque fácilmente podían encontrarse infinitos tipos de ruinas y paisajes degradados que compartían, por otra parte, similitudes físicas y evocativas.

Los límites entre ellos no llegan, por tanto, a estar bien definidos, por lo que parecía banal organizarlos según diferentes tipologías arquitectónicas o destructivas, considerando más lógico el utilizar, como haría Robert Smithson, categorías conceptuales y relaciones de opuestos (Roma/Passaic, pasado/futuro, ruinas antiguas/*nuevos monumentos*, excavación/sedimentación, hombre/naturaleza, abandono/restauración, botánica/arqueología, destrucción/creación).

A la hora de agrupar las obras de los artistas seleccionados, se ha procurado aplicar para esta tesis un criterio transdisciplinar y transgeográfico, huyendo de convertirla en una recopilación académica o manual al uso, y es por este mismo motivo que

Isabel. "De la construcción a la ruina". TFM. Máster en Investigación en Arte y Creación. Diss. Universidad Complutense de Madrid, 2013.

⁷ Para Francesco Careri «método» significa «a través del camino», pues deriva del griego *methòdos* y significa *metà*, «tras» o «para», y *hòdos*: «vía» o «camino»; es decir, «tras el camino» o «a través del camino», véase Careri, Francesco. "Glosario" (2014). En: *Pasear, detenerse*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016, p. 125.

algunos de los nombres, como Giambattista Piranesi, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark y Lara Almarcegui, se repiten en varios momentos del discurso, al igual que algunos de los conceptos tratados como los de *tiempo entrópico* y *heterogéneo*, *memoria* (que incluye el de *nostalgia*), la *transformación de la materia* o el *pulso entre el hombre y naturaleza*.

Para tomar perspectiva del paisaje ruínista el viaje hacia los vestigios de Passaic comenzaba en Roma —ciudad en la que residí desde 2015 hasta 2017— en busca de lugares y *vedute* que reflejaran aquellos dos extremos temporales, con los que llegar a diferentes respuestas articulando una red de conceptos y obras sobre *nuevos* y *viejos* monumentos. Algunos de estos lugares fueron especialmente esclarecedores, como la cantera abandonada en las afueras de Roma donde Robert Smithson vertió en 1969 su camión de asfalto, y desde donde los integrantes de Stalker se habían precipitado, caminando colina abajo, en 1996, o el lago de la antigua fábrica *ExSnia Viscosa* en la via Prenestina, surgido debido a una negligencia durante la construcción ilegal de un parking subterráneo en la zona, tras la fractura de la capa freática que acabaría inundando las ruinas de toda la zona.

Algunas bibliotecas de Roma como la de la Accademia de San Luca, la Bibliotheca Vallicelliana, la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'arte, la Bibliotheca Casanatense o la Bibliotheca Angelica —donde realicé el estudio con los originales de las *Mirabilia Urbis Romae*— fueron como auténticos túneles del tiempo con los que viajar a través de los dibujos de ruinas de la Antigüedad. También fue imprescindible para el desarrollo de esta investigación la Accademia di Belle Arti di Roma con su sede en via Ripetta y en el Campo Boario —ésta última, la ruina industrial de un antiguo matadero rehabilitado— donde gracias a una Beca Erasmus+ para postgrado cursé *Storia del disegno e della grafica dell'arte* con el Dr. Pietro Roccasecca, *Progettazioni di interventi urbani e territoriali* con la profesora Francesca Grossi y *Tecnologia della carta* con la profesora Laura Salvi.

Cabe mencionar igualmente el Istituto Centrale per la Grafica en el Palazzo Poli y en el Palazzo Corsini de Fontana di Trevi, desde cuyos archivos gracias al Dr. Fabio Fiorani, la Dra. Gabriella Pace y a una beca *Traineeship* para postgrado en el

taller de restauración, no solo pude ver las estampas sino las matrices originales de Giambattista Piranesi, donde las ruinas de Roma aparecían, precisamente, «al revés», tal y como Robert Smithson hubiera preferido.

A todas estas experiencias debo añadir la visita al taller de restauración del *Palazzo Barberini* con Silvana Costa, la intervención en un hotel a punto de ser demolido para la Akademie der Bildenden Künste en Múnich en colaboración con Sara Chaparro, las charlas en el laboratorio *No working* de Stalker con Francesco Careri y la ayuda incondicional de mi tutora Mercedes Replinger en su maravillosa biblioteca-casa-estudio, que constituye el palimpsesto más grande y querido de todos.

FUENTES DE LA INVESTIGACIÓN

Las numerosas publicaciones y exposiciones dedicadas al tema durante los últimos años, constituyen una prueba de la importancia y el interés que despierta el paisaje de ruinas en el arte contemporáneo. Entre ellas la exposición *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed* organizada en 1997 por Michal S. Roth, Claire L. Lyons y Chales Merewether con la colaboración de Salvatore Settis (entonces director del museo) para The Getty Research Institute for the History and the Humanities en Los Ángeles. En 2005, en La Pedrera (Barcelona), la exposición *El esplendor de la ruina* en la Fundación La Caixa a cargo de Antoni Marí, en 2008, con motivo de la primera edición del PAC MURCIA, la colectiva internacional de arte contemporáneo comisariada por Nicolas Bourriaud *Estratos*", sobre la que no solo se publicaría un catálogo acompañando a las obras e intervenciones de los artistas —algunas de ellas *site-specific* como la *Montaña de escombros* de Lara Almarcegui— sino un excelente libro, *Heterocronias. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Más recientemente, han sido relevantes *Ruins Lust. Artist Fascination with Ruins, from Turner to the Present Day*, organizada por Brian Dillon para la Tate Gallery de Londres en 2014 y, un año más tarde, *La forza delle rovine* a cargo de Marcello Barbanera y Alessandra Capodiferro para el Palazzo Altemps en Roma (2015).

En cuanto a la extensa bibliografía, merece señalarse el artículo de Simón Marchán Fiz *La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto* para la revista

Fragmentos en 1985, dos artículos imprescindibles en las últimas fases de la investigación, *La tierra como monumento* de 2001 y *Pasos desiguales* de 2006, de mi tutora Mercedes Replinger; el libro de Robert Ginsberg *The Aesthetics of Ruins* de 2004; un maravilloso artículo de Juan Antonio Ramírez *De la ruina a la destrucción arquitectónica (para una iconografía del caos)* publicado en 2006; *Ruins of modernity* de Julia Hell y Andreas Schönle (2010) y la tesis de David Moriente *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo* de 2010. También de Brian Dillon *Ruins (Documents of Contemporary Art)* en 2011; *De ruinas: Piranesi, Benjamin y Smithson* de Alberto Ruiz de Samaniego para la revista *Arte y Parte* (2012) y, por último, la tesis doctoral de María Linarejos Moreno *La ruina como proceso: Robert Overby, Gordon Matta-Clark, Francesca Woodman y su legado*, presentada en el año 2016 en la Universidad Complutense de Madrid.

Sobre el dilema entre el hombre y la naturaleza y su relación con la arquitectura en proceso de degradación, subrayar el extraordinario ensayo de Georg Simmel dedicado a *Las ruinas* (1907), así como la acertada recopilación de ensayos y entrevistas de Pilar Bonet para el MACBA en el año 2000 *Naturalezas, una travesía por el arte contemporáneo*, donde aparecen importantes entrevistas a artistas como, por ejemplo, Richard Long, Mike Heizer y Robert Smithson, entre otros.

Dos bellísimos libros han resultado imprescindibles hasta el punto de ser releídos y trabajados en varios momentos de la investigación: el primero, *El reino artificial. Sobre la experiencia del kitsh* de Celeste Olalquiaga, de 2007, y el segundo *Sueños y polvo: cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura* de Ángel Martínez García-Posada (2009).

Como exposiciones monográficas de los que consideraremos como los tres artistas, a nuestro juicio, más influyentes a lo largo de la historia del paisaje de ruinas (Giambattista Piranesi, Robert Smithson y Gordon Matta-Clark) es obligado mencionar en primer lugar *Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)* realizada en 2011 en el Museo de Bellas Artes de Valencia y comisariada por Adela Espinós Díaz. En la Biblioteca Histórica de la UCM, organizada por Juan Manuel Lizarraga durante ese mismo año, *Vedute di Roma: Giambattista Piranesi en la Biblioteca Histórica*, una pequeña exposición con cuarenta estampas del arquitecto veneciano de la que cabe destacar el gran proyecto de restauración, catalogación, estudio y

digitalización de cada una de sus obras, que culminaría dos años más tarde con una nueva exposición titulada *Cárceles, fantasías arquitectónicas y otras obras tempranas de G.B. Piranesi. (Opere varie di architettura, prospettive, grotteschi, antichità)*. La colección de casi mil estampas reunidas en doce volúmenes puede consultarse en esta biblioteca y, además, en dos exposiciones virtuales, cuyas imágenes de gran calidad han sido imprescindibles para el análisis de la obra del artista en la presente investigación.

Casi simultáneamente, en 2012, tuvo lugar en el CaixaForum de Madrid y Barcelona la exposición a cargo de Michele De Lucchi *Las artes de Piranesi. Arquitecto, grabador, anticuario, vedutista y diseñador*, con la colaboración de la Fondazione Giorgio Cini y la empresa Factum Arte, encargada de reproducir en 3D algunos de los diseños más peculiares del artista como vasos, candelabros, trípodes, sillas y jarrones, acompañadas por una animación de las *Cárceles* de Gregoire Dupond.⁸ Cinco años más tarde La Ciudad Eterna le dedicaba otra gran exposición comisariada por Luigi Ficacci y Simonetta Tozzi en el Palazzo Braschi, *Piranesi, la fabbrica dell'utopia*, llevada también a Turín en 2018.

Sobre los muchos estudios dedicados a este artista, citar el célebre ensayo de Marguerite Yourcenar *Le cerveau noir de Piranèse* (1959-1961) publicado por primera vez en *Sous bénéfice d'inventaire* en 1962, traducido en *A beneficio de inventario* en 1992 y con motivo de la pequeña publicación *Las cárceles de Piranesi* de Aldous Huxley (2012), que también incluiría el ensayo *Piranesi el visionario (Esthétique des visionnaires, 1926)* de Henri Focillon —autor también de la tesis *Giovanni Battista Piranesi: Essai de catalogue raisonné de son oeuvre* (1918)—. Por último el trabajo de Francesco

⁸ Véase *El arte de Piranesi: arquitecto, grabador, anticuario, pintor de vistas, diseñador*. Factum-arte. Web.

<http://www.factum-arte.com/pag/368/El-arte-de-Piranesi-arquitecto-grabador-anticuario-pintor-de-vistas-disenador>

Fecha de consulta 27 Mar. 2018.

The Piranesi Collection by Factum Arte. Factum-arte. Web.

<http://www.factum-arte.com/piranesi/>

Fecha de consulta 27 Mar. 2018.

Virtual Carceri. Factum-arte. Web.

<http://www.factum-arte.com/pag/604>

Fecha de consulta 27 Mar. 2018.

Nevola para la serie *Studi sul Settecento Romano* en forma de un libro monográfico publicado en 2016, *Giovanni Battista Piranesi, predecessori, contemporanei e successori. Studi in onore di John Wilton-Ely*.

En cuanto a la labor de estudio, restauración y reproducción de las mil ciento noventa y una matrices en cobre del artista, no podemos pasar sin destacar el fascinante trabajo que realiza actualmente el Istituto Centrale per la Grafica di Roma a cargo de Ginevra Mariani, el cual lleva tres volúmenes publicados sobre su extensa obra gráfica: *Giambattista Piranesi. Matrici incise 1743-1753* en 2010, *Giambattista Piranesi. Matrici incise 1756-1757* en 2014 y *Giambattista Piranesi. Matrici incise 1761-1765* en 2017. Este proyecto de investigación —el llamado *Progetto Piranesi*— es de tal envergadura que prevé para el año 2020 la publicación de otros tres volúmenes.

Sobre el artista Robert Smithson, cuya mirada hacia la ruina contemporánea ha causado tanta fascinación a lo largo de los años en los artistas sucesivos, encontramos la retrospectiva en Valencia en el IVAM Centre Julio González en 1993 *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva, 1960-1973*, en cuyo fantástico catálogo ya se publicaron traducidos al castellano gran parte de sus ensayos, aunque más notablemente fueran recopilados tres años más tarde por Jack Flam en *Robert Smithson, the Collected Writings*, Columbia University Press. En el año 2003 Ann Reynolds publicaría para The MIT Press (Massachusetts Institute of Technology) *Robert Smithson: learning from New Jersey and Elsewhere*. Un año más tarde el Museum of Contemporary Art de Los Ángeles realizaba a cargo de Eugenie Tsai su primera gran retrospectiva en EEUU, llevada al The Dallas Museum of Art en 2005 y al Whitney Museum de Nueva York, gracias a la cual se pudo materializar aquella *Isla flotante para viajar alrededor de la Isla de Manhattan*. También en 2004 Jennifer L. Roberts llevaría a cabo una excelente publicación dedicada a la memoria y la temporalidad de la obra del artista, *Mirror-travels: Robert Smithson and the History*. Por último destacar la pequeña publicación del Museo Rufino Tamayo en 2011 *Hotel Palenque: 1969-1972* con motivo de la exposición en el mismo museo *Incidentes de viaje espejo en Yucatán y otros lugares*; comisariada por Pablo León de la Barra, 2011.

En relación a Gordon Matta-Clark es obligatorio mencionar la exposición organizada en 1985 en Chicago *Gordon Matta-*

Clark: A Retrospective, también llevada a diversas ciudades de Europa y EEUU hasta 1988; y en Valencia la exposición en el IVAM *Gordon Matta-Clark* (1992) que también viajaría a Londres y Marsella. Seis años más tarde en el MACBA de Barcelona tendría lugar *Gordon Matta-Clark 1969-1978* y en la Generali Foundation en Viena en 1997 *Reorganizando la estructura mediante el dibujo*, que también viajaría hasta Münster y Nueva York en 1999. De entre la extensa bibliografía encontramos la selección de textos editados por Darío Corbeira y la Universidad de Salamanca en el año 2000 *¿Construir... o deconstruir?*, así como el catálogo de la exposición comisariada por Gloria Moure en 2006 para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con una selección de obras comprendidas entre 1971 y 1977. Un año más tarde el Whitney Museum of American Art recogería en Nueva York la retrospectiva del artista *Gordon Matta-Clark: "You are the Measure"*, y ese mismo año, James Attlee publicaría para el *Tate's Online Research Journal* un excelente artículo *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier*. Más recientemente la obra de este artista ha estado presente en publicaciones como la editada en 2016 por Pedro Donoso *Experience Becomes the Object* que recoge algunos testimonios de aquellos que lo conocieron, y la última exposición en noviembre de 2017, *Gordon Matta-Clark: Anarchitect*, en The Bronx Museum of the Arts.

ESTRUCTURA Y ORGANIZACIÓN DEL ESTUDIO

El desarrollo de esta investigación no puede entenderse sin el adecuado estudio de algunos conceptos y artistas clave en el paso de la ruina clásica a la ruina contemporánea en el paisaje, el cual se inicia en el primer capítulo, *La herencia romántica de la ruina y los inicios del paisaje ruinista*, con un célebre y fundacional ensayo del sociólogo Georg Simmel (*Las ruinas*, 1907), en el que postula que la arquitectura es el equilibrio entre la obra del hombre y las fuerzas de degradación, justo hasta el momento en que ésta cae y se arruina el edificio. La idea de la disputa entre ambas fuerzas estuvo a la orden del día durante gran parte del siglo XIX con aquella mirada romántica sobre la vegetación invadiendo los vestigios en una confrontación que calaría en nuevas disciplinas como la botánica, la arqueología o la restauración.

Durante el siglo precedente, en cambio, la visión clasicista del vestigio, había logrado apaciguar aquel dilema entre el hombre

y la naturaleza, y sus ruinas se insertaron en un amable paisaje donde el ser humano vivía en perfecta unión y armonía con la naturaleza; una tregua que transformaría a lo largo del XVIII aquella visión negativa del fragmento y su relación con la totalidad forjada desde el Renacimiento. Precisamente el último apartado de este primer capítulo vuelve atrás en el tiempo hacia ese origen del paisaje ruínista en el siglo XIV y su percepción a ojos de los artistas nórdicos que viajaron a Roma para estudiar los restos de la Antigüedad.

El segundo capítulo, *La ruina falsa o la ruina imaginada: de Piranesi a Albert Speer y Pablo Genovés* inicia con las vistas y caprichos del siglo XVIII, durante el cual, gracias a su particular enfoque, preciso y a la vez expresivo, Giambattista Piranesi aparece como su máximo representante. La investigación prosigue con la creación artificial de ruinas, aquellas *locuras* de los jardines en las que el hombre reflejaba sus esfuerzos por aunar estas dos tensiones, de nuevo, la arquitectura y la naturaleza. Desde el estudio de algunas *ruinas de plástico* de parque temático, el capítulo prepara en este punto el terreno para aquel *paisaje dialéctico* de Robert Smithson, quien mostraba en uno de sus ensayos fotografías del proceso de construcción del Central Park en Nueva York, refiriéndose a Frederick Law Olmsted como el primer artista de *earth art*.

En *El Tercer Paisaje*, se inicia el recorrido por Passaic en el *tour* homenaje de Robert Smithson a los *nuevos monumentos* y sus *ruinas al revés*; aquí junto con los proyectos de otros artistas como Julia Schulz-Dornburg, Cyprien Gaillard, Gordon Matta-Clark y Lara Almarcegui, vuelve a hablarse de aquella desnaturalización del paisaje. En su recorrido Robert Smithson presentaba, partiendo por primera vez de este paisaje romántico y de los conceptos de lo *sublime* y de lo *pintoresco*, su reflexión sobre la periferia de Passaic como negativo de la pintura tradicional de ruinas. Justo al llegar al último de sus monumentos —la ya mencionada *Maqueta del desierto*— el artista se arrodillaba en la arena para divisar bien de cerca el final de todas las cosas: tal y como él mismo había escrito en su ensayo «hacía falta un conocimiento del lodo y del mundo de la

sedimentación para comprender el paisaje (de ruinas) tal y como existía».⁹

En este «mundo de la sedimentación» también puede encontrarse la fascinante práctica de destrucción y reutilización de edificios en Roma, donde incluso se expoliaban y quemaban esculturas o columnas de mármol para obtener *cal viva*, utilizada hasta el siglo XVIII para la pavimentación de los suelos y la construcción de nuevos monumentos. Precisamente el cuarto capítulo está dedicado a esta reflexión de Robert Smithson y su posible interpretación desde la historia y el expolio de algunos monumentos romanos; al fin y al cabo también Roma había empezado a convertirse en polvo de mármol, en aquel cubo de arena en un parque donde jugaban los niños.

Pero la historia del paisaje de ruinas no es solo la historia del reciclaje sino también del tiempo y de todas sus transformaciones. El siguiente capítulo *Tiempo y destrucción en la ruina* se ocupa del vestigio como obra en proceso —y no como obra acabada— a través de los estudios del arquitecto Lucio Altarelli, los conceptos de tiempo cíclico de Georg Kupler y de estratos interconectados de Reinhart Koselleck, así como de algunas obras como *Hotel Palenque* de Robert Smithson, las montañas de escombros de Lara Almarcegui o las ciudades utópicas de Carlos Garaicoa.

Anarquitecturas, está dedicado a la obra de Gordon Matta-Clark y al papel que adquiere en los años sesenta y setenta el cuerpo en el paisaje ruinista, desde donde el artista inicia sus famosos cortes directamente en los edificios, incidiendo en su arquitectura y, al igual que Robert Smithson, recuperando el concepto de *no-monumento*, con un interés especial por la transformación de la materia aplicada también a proyectos de carácter social.

Tales monumentos parecen oponerse completamente a los presentados en el siguiente apartado *Monumentos a la memoria* con la obra de artistas como Alberto Burri, Rachel Whiteread, Doris Salcedo, Patricia Gómez y María Jesús González, que

⁹ Smithson, Robert. "Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico". En: *Robert Smithson: El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973... op. cit.*, pp. 174-181, p. 181.

utilizaron la arquitectura, precisamente, como testigo y medio de monumentalizar el pasado (la historia con minúsculas) y, en ocasiones, como el caso de Teresa Margolles, para denunciar y dar visibilidad a ciertas acciones o vejaciones, como si el edificio fuera un ente vivo, un testigo o, en última estancia, un cadáver en proceso de descomposición.

El último capítulo, *El retorno a la Madre Tierra*, es un homenaje al edificio que se desploma y vuelve mediante los procesos de deterioro o destrucción a la tierra, al olvido y, como diría Georg Simmel, a la indeterminación de una naturaleza sin hombres. Partiendo de un grabado de Piranesi sobre el Foro Romano *Veduta del Campo Vaccino* y de los sucesivos procesos de transformación del lugar mediante la arqueología registrados en algunas películas sobre la construcción de la *Via dei Fori Imperiali* en los años treinta, los movimientos de tierras se solapan —tal y como los de Frederick Law Olmsted durante la construcción del Central Park— recordando a los proyectos de tierra a través de sedimentaciones o excavaciones como el *Asphalt Rundown* de Robert Smithson, la *Leñera parcialmente enterrada*, la *Casa enterrada* de Lara Almarcegui o sus excavaciones en solares abandonados de Ámsterdam. En este capítulo también son de relevancia *En descendent les marches pur Batan* de Gordon Matta-Clark y sus célebres *tours* por las cloacas de París y Nueva York.

INTRODUCTION

APPROACH AND STANDPOINT: *RUINS IN REVERSE*

Near the end of his essay *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (*Artforum*, 1967) Robert Smithson wondered whether the suburb of Passaic, paradigm of the anodyne and anonymous periphery of the big cities, would have replaced Rome as the Eternal City.¹⁰ In this ironic account, narrated in the manner of a travel guide from a great city and its monuments, the artist raised the question from a «monumental» parking lot —said he—, in a landscape by a highway under construction, which he just designated *ruin in reverse* and seemed to split the city in half (Fig. 2).

Standing on that «glossy», «zero-panorama», typical of a rather «out of date» and «old fashioned» future, Robert Smithson discerned a series of antagonistic forces between Rome and Passaic: these two landscapes, in the manner of mirror and reflection, grew apart in time and space just to meet each other in a point in the infinity; the point where Robert Smithson made them converge was the «monument» called the *model desert*, a sandbox for kids to play in a park of Passaic (Fig. 3). This last monument on the essay seemed to contain the time of the whole eternity, of all the pasts and all the futures. The *model desert*, the ruin par excellence where the landscapes of Rome and Passaic coincided, conformed «a map of infinite disintegration and forgetfulness», of «minor particles blazed under a bleakly glowing sun» of the evening that suggested «the sullen dissolution of entire continents, the drying up of oceans», in other words, the nothingness; millions of grains of sand, of pulverized stone dust.¹¹

The suburb of Passaic was, according to Robert Smithson, the landscape in negative of the romantic ruin, an *antimonument*; that is, Passaic not only diverged from Rome in that reflexion to converge again in that «opened grave», but also its vestiges were the very opposite of those in the old city. But then, what

¹⁰ Smithson, Robert. "A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey". In: *Robert Smithson, the collected writings*. Ed. Jack Flam. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996, pp. 68-74, p. 74.

¹¹ See Smithson, Robert. "A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey"... *op. cit.*, p. 77.

did it mean to be the opposite of Rome? Or better said: What was Rome? And why, as the artist pointed out, had it been substituted by Passaic?

Robert Smithson's ideas of *ruin in reverse* and *antimonument*, both exposed in this essay, greatly influenced many of the contemporary artists who, like the New Yorker, would cease to feel drawn to the vestiges of old and embark in *tours* towards the urban outskirts, in order to search for their own vestiges in those landscapes; a landscape closer in time and space that gave a new meaning to the old concept of the «picturesque»; an abandoned landscape and reconverted into *site*, because rather than represented, it could be lived and staged,¹² ready for actions and artistic makings, as it was indeed done by Gordon Matta-Clark, contemporary of Robert Smithson, and more recently Rachel Whiteread, Julia Schulz-Dornburg, Lara Almarcegui, Carlos Garaicoa, Cyprien Gaillard or the group *Stalker*, among many others.

But although the contemporary artist was beginning to replace Rome's ruins for those of Passaic —from then on, the *New Eternal City*—, was his way of addressing this ruin, of sensing, of looking and understanding it, similar to that of the painters of ruins of the Antiquity?

The story of this thesis is the project of addressing these questions, the story of how Rome could have indeed been replaced by Passaic, but also of how the gaze and sensibility engaged by the contemporary artist as he sees this *other* type of Ruin, with which he himself identifies, could resemble that of his predecessors, though it is true, restricted by a different set of tools. A «dislocated» gaze —always in two directions— that Giambattista Piranesi had already foreseen when he said that the past was alive in the present giving shape to the future,¹³ and the nostalgia and melancholy that almost invariably come with it stem from the same hopelessness for the lost time and the transformation of the matter: in the end it all comes down to

¹² Henri Bergson quoted in Dean, Tacita and Jeremy Millar. *Place*. London: Thames & Hudson, 2005, p. 14.

¹³ See *Romanorum vita. Una historia de Roma*. 27 Dic. 2012. Web.

<https://www.romanorumvita.com/?p=5545&lang=es>

Date consulted 23 Mar. 2018.

a past that is still to arrive, and all those times that sink into oblivion, the shrunken matter in that sandbox.

It should be nevertheless pointed out that the Landscape of Ruins was for the contemporary artist something wider and more heterogeneous —unclear, I would venture to say— than that of the monuments of old, as he did not only regard architecture exposed to deterioration as a vestige, but also any space or structure forsaken by man. Just as Robert Smithson had presumed, the historical time to which each type of Ruin refers is diametrically opposed: if the classic ruins represented the remains of glorious times passed, the contemporary ruin represented the future; after all, let us keep in mind that the *new ruins* weren't but the negative or the reverse of the world to which we belong.

JUSTIFICATION, METHODOLOGY AND PROCESS OF INVESTIGATION

Motivated by the writings of Robert Smithson and the ever-growing number of contemporary artists that devoted themselves to the topic of the Ruin,¹⁴ the present investigation opens by compiling a heap of images of empty lots, wastelands and other desolate landscapes; an imaginary museum that gradually aligned in a timeline whipped into the shape of Robert Smithson's *Spiral Jetty*. In the ends of this *sandpit of vestiges* were the ruins of Passaic, on one side, and the landscape of the old Roman monuments, on the other; its spiral shape would prompt the two opposite ends to gradually glide in time and space, so that they could move further or closer, even collide, as this investigation was closing or opening up. Its versatile and slippery structure, absolutely circumstantial, kept transforming because it belonged to a multiple and heterogeneous time of interconnected, relocated, deposited and overlapped strata, just like the ruins it contained.

¹⁴ This thesis emanates, furthermore, from a research project started in 2013 about the transformation of an abandoned house. See Carralero Díaz, Isabel. "De la construcción a la ruina" (From Construction to Ruin). Masters thesis. Master of Research in Arts and Creation. Diss. Complutense University Madrid, 2013.

Walking over these strata,¹⁵ treading over debris, dumps, neglected plots, «real» ruins, imagined ruins, artificial vestiges, old and *new* monuments, unfinished architectures, roads under construction, *anarchitectures*, *partially buried woodsheds*... was very intricate since many different types of Ruin and desolate landscape could be easily found, though they shared many physical as well as evocative similarities. The boundaries between them were not too clear, so it seemed useless to arrange them according to architectonic or destructive typologies and more logical to use, like Robert Smithson, conceptual categories and converse relations (such as Rome/Passaic, past/future, ruins of old/*new monuments*, excavation/sedimentation, man/nature, neglect/restoration, botany/architecture, destruction/creation) linking them to the work of artists selected through a trans-disciplinary and trans-geographic criteria, in order to avoid it becoming an academic review or a reference manual. Actually because of this fact some names like Giambattista Piranesi, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark and Lara Almarcegui keep appearing throughout the discourse, as well as some concepts, such as *entropic* and *heterogeneous time*, *memory* (which includes *nostalgia*), *transformation of matter* and the *clash of mankind versus nature*.

In order to take a long view on the subject of the Landscape of Ruins, this journey to the vestiges of Passaic began in Rome—where I lived between 2015 and 2017—, so as to search for places and *vedute* that reflected those two temporal extremes, of things past and yet to come, and assemble a system of concepts and works about the *new* and *old* monuments. Some of these places were particularly eye-opening, such as the abandoned quarry on the outskirts of Rome where Robert Smithson poured a whole truck of asphalt and from where the members of *Stalker* threw themselves in turn, or the case of the lake in the old factory of *ExSnia Viscosa* in via Prenestina, emerged due to a negligence during the illegal construction of

¹⁵ According to Francesco Careri a method means “on the road”, as in “pursuit”, as the word stems from the Greek *métodos*, which in its turn originated from *metá*, “after” or “behind” and *hodós*, “road, path”, and loosely comes to mean “following the path”, “along the way”. See Careri, Francesco. “Glosario” (2014) in *Pasear, detenerse*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016, p. 125.

an underground parking that broke the aquifer underneath the area, flooding the whole complex.

Some investigation carried out in libraries of Rome, such as that in the Accademia de San Luca, Bibliotheca Vallicelliana, Bibliotheca di Archeologia e Storia dell'Arte, Bibliotheca Casanatense or Bibliotheca Angelica —where I could study the originals of *Mirabilia Urbis Romae*—, was like an actual trip back in time. The Accademia di Belle Arti is worth noting too, as essential to the development of this investigation; having two seats in the city, one in via Ripetta and another in Campo Boario —in the industrial ruins of an abandoned slaughterhouse—, I took courses on *Storia del disegno e della grafica* (History of Drawing and Printmaking) with Dr. Pietro Roccasecca, *Progettazioni di interventi urbani e territoriali* (Design of urban and territorial interventions) with professor Francesca Grossi and *Tecnologia della carta* (Technics of Papermaking) with professor Laura Salvi.

The archives at the Istituto Centrale per la Grafica in Palazzo Poli and in Palazzo Corsini by Fontana di Trevi should also be mentioned, where, thanks to an *Erasmus+Traineeship* grant for postgraduates in the department for Restoration and the kind assistance of Dr. Fabio Fiorani and Dra. Gabriella Pace, I had the privilege to behold not only the original prints by Giambattista Piranesi, but their corresponding copper plates, in which the ruins of Rome appeared precisely as Robert Smithson would have preferred: *in reverse*.

To all these experiences I must also add my regular visits to the Restoration workshop in Palazzo Barberini with Silvana Costa, the actual intervention I conducted with Sara Chaparro in a soon to be demolished hotel in Munich for the Akademie der bildenden Künste München, the talks at the *No working* studio by the group *Stalker* with Francesco Careri and the unconditional support and help that my tutor Mercedes Replinger always afforded in her wonderful library-house-study, for me the greatest and most cherished palimpsest of all.

SOURCES FOR THE INVESTIGATION

The many publications and exhibitions dedicated to the topic in the last years are an indication of the importance and interest the problem of the Landscape of Ruins stir in contemporary art. Among them it is worth noting the show *Irresistible Decay*:

Ruins Reclaimed organized in 1997 by Michael S. Roth, Claire L. Lyons and Charles Merewether in collaboration with Salvatore Settis (then director at the Getty Center) for The Getty Research Institute for the History and the Humanities in Los Angeles; in 2005 the exhibition *El esplendor de la ruina* (The Splendour of Ruins) curated by Antoni Marí at Fundació la Caixa in La Pedrera, Barcelona; or in 2008 the collective show *Estratos*”, on the occasion of the Contemporary Art Project Murcia (PAC MURCIA), coordinated by Nicolas Bourriaud and who would release not only a comprehensive catalogue on the pieces and interventions exhibited —some *site-specific* like Lara Almarcegui’s *Rubble Mountain*—, but also the excellent book *Heterochronies. Time, Art and Archeologies of the Present*. More recently have been relevant *Ruins Lust. Artist Fascination with Ruins, from Turner to the Present Day*, by Brian Dillon at Tate Britain in 2014, and one year later *La Forza delle Rovine* (The Power of the Ruins) by Marcello Barbanera and Alessandra Capodiferro for Palazzo Altemps in Rome in 2015.

Out of the extensive bibliography used, an article by Simón Marchán Fiz should be highlighted, *La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado de la historia del gusto* (The Poetics of Ruins, an Almost Forgotten Chapter in the History of Taste) for the magazine *Fragmentos* in 1985; two articles by my tutor Mercedes Replinger, vital in the last stages of the investigation: *La tierra como monumento* (Earth as a Monument) from 2001 and *Pasos desiguales* (Uneven Steps) from 2006; Robert Ginsberg’s *The Aesthetics of Ruins* (2004); a marvellous article from 2006 by Juan Antonio Ramírez, *De la ruina a la destrucción arquitectónica (para una iconografía del caos)* (From Ruin to Architectural Destruction, towards an Iconography of Chaos); *Ruins of modernity* by Julia Hell and Andreas Schönle (2010) and David Moriente’s doctoral thesis *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo* (*Architectural Poetics in Contemporary Art*) in 2010. We should also not forget Brian Dillon’s *Ruins (Documents of Contemporary Art)* of 2011, Alberto Ruiz Samaniego’s *De ruinas: Piranesi, Benjamin y Smithson* (Of Ruins: Piranesi, Benjamin and Smithson) for an issue of *Arte y Parte* in 2012 and finally María Linarejos Moreno’s doctoral thesis *La ruina como proceso: Robert Overby, Gordon Matta-Clark, Francesca Woodman y su legado* (The Ruin as a Process: Robert Overby, Gordon Matta-Clark, Francesca Woodman and

their Legacy), presented at the Complutense University in 2016.

Regarding the conflict between Man and Nature, and its relation to Architecture under the stress of deterioration, Georg Simmel's essay *The Ruin* (1907) must be underlined, as well as Pilar Bonet's book for MACBA *Naturalezas, una travesía por el arte contemporáneo* (Nature, a Journey through Contemporary Art), where important essays and interviews of artists like Richard Long, Mike Heizer or Robert Smithson are featured, among others.

Two superb books were re-read and thoroughly studied in several phases of this investigation: first, Celeste Olalquiaga's *El reino artificial. Sobre la experiencia del kitsch* (The Artificial Kingdom. On the Experience of the *Kitsch*), 2007; and second, Ángel Martínez García-Posada's *Sueños y polvo: cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura* (Dreams and Dust: Tales of Time about Art and Architecture), 2009.

Relevant monographic shows of the, in our judgment, three most influential artists in the History of the Landscape of Ruins (Giambattista Piranesi, Robert Smithson and Gordon Matta-Clark) include, first, the one curated by Adela Espinós Díaz on *Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)* for the Valencia Museum of Fine Arts in 2011. In the UCM Historical Library, organized by Juan Manuel Lizarraga the very same year, *Vedute di Roma: Giambattista Piranesi en la Biblioteca Histórica* (Views of Rome: Giambattista Piranesi in the Historical Library) was a small exhibition presenting forty prints by the Venetian architect, which should be noted for the major restoration, cataloging, study and digitalization effort it involved, and prompted two years later another exhibition: *Cárceles, fantasías arquitectónicas y otras obras tempranas de G.B. Piranesi (Opere varie di architettura, prospettive, grotteschi, antichità)* (Prisons, architectural Fantasies and other early Works by G.B. Piranesi - Various Pieces of Architecture, Perspectives, Grotesques, Antique). The collection of almost a thousand prints, gathered in twelve volumes, can be consulted in this Library, in addition to two virtual exhibitions, whose

high quality images have been essential to the analysis of the artist in this investigation.¹⁶

Almost simultaneously, in 2012, the exhibition *Las artes de Piranesi. Arquitecto, grabador, anticuario, vedutista y diseñador* (The Arts of Piranesi. Architect, engraver, antiquarian, painter of *vedute* and designer) took place at CaixaForum Madrid and Barcelona, in the charge of Michele De Lucchi and in collaboration with Fondazione Giorgio Cini and Factum Arte, the latter reproducing in 3D some of the most grotesque designs by the artist —like drinking-glasses, candelabra, tripods, chairs and vases. An animation of the *Prisons* by Gregoire Dupond was also to see.¹⁷ Five years later, the eternal City dedicated him yet another major exhibition curated by Luigi Ficacci and Simonetta Tozzi in Palazzo Braschi, *Piranesi, la fabbrica dell'utopia* (Piranesi, the Factory of Utopia), which moved later to Turin in 2018.

Extended research on this most important and influential artist has been made; to name a few there is the celebrated essay of Marguerite Yourcenar *Le cerveau noir de Piranèse* (The Dark Brain of Piranesi), 1959-1961, first published in *Sous bénéfice d'inventaire* in 1962, translated as *A beneficio de inventario* (With the Benefit of Inventory) in 1992 and later included in

¹⁶ *Vedute di Roma: Giambattista Piranesi en la Biblioteca Histórica*. (Views of Rome: Giambattista Piranesi in the Historic Library). Exhibition in the Historic Library of the UCM 16th Jun. - 9th Sep. 2011. Available on:

<http://biblioteca.ucm.es/foa/47520.php>

Date consulted 27th Mar. 2018.

Cárceles, fantasías arquitectónicas y otras obras tempranas de G.B. Piranesi. (Opere varie di architettura, prospettive, grotteschi, antichità). (Prisons, Architectural Fantasies and other Early Works by G.B. Piranesi). Exhibition in the Historic Library of the UCM del 2 Sep. - 15 Oct. 2013. Available on:

<http://biblioteca.ucm.es/foa/49618.php>

Date consulted 27th Mar. 2018.

¹⁷ See *El arte de Piranesi: arquitecto, grabador, anticuario, pintor de vistas, diseñador* (The Arts of Piranesi. Architect, engraver, antiquarian, painter of *vedute* and designer) Factum-arte. Web.

<http://www.factum-arte.com/pag/368/El-arte-de-Piranesi-arquitecto-grabador-anticuario-pintor-de-vistas-disenador>

Date consulted 27th Mar. 2018.

The Piranesi Collection by Factum Arte. Factum-arte. Web.

<http://www.factum-arte.com/piranesi/>

Date consulted 27th Mar. 2018.

Virtual Carceri (Virtual Prisons). Factum-arte. Web.

<http://www.factum-arte.com/pag/604>

Date consulted 27th Mar. 2018.

the small but passionate publication *Las cárceles de Piranesi* (Piranesi's Prisons) by Aldous Huxley (2012), which would also feature an essay of Henri Focillon —writer of the thesis *Giovanni Battista Piranesi: Essai de catalogue raisonné de son oeuvre* (1918)— *Piranesi el visionario* (Piranesi the visionary) (*Esthétique des visionnaires*, 1926). Lastly, it is worth adding the work of Francesco Nevola for the series *Studi sul Settecento Romano* (Studies on the Roman Settecento) in the form of monograph published in 2016: *Giovanni Battista Piranesi, predecessori, contemporanei e successori. Studi in onore di John Wilton-Ely* (Giovanni Battista Piranesi, predecessors, contemporaries and successors. Study in honour of John Wilton-Ely).

As for the task of study, restoration and reproduction of the one thousand one hundred and ninety-one copper plates by the artist, we must highlight the fascinating work currently carried out by the Istituto Centrale per la Grafica di Roma under the care of Ginevra Mariani, which has hitherto produced three volumes on his vast graphic work: *Giambattista Piranesi. Matrici incise 1743-1753* (Giambattista Piranesi. Incised Plates 1743-1753) in 2010, *Giambattista Piranesi. Matrici incise 1756-1757* (Giambattista Piranesi. Incised Plates 1756-1757) in 2014 and *Giambattista Piranesi. Matrici incise 1761-1765* (Giambattista Piranesi. Incised Plates 1761-1765) in 2017; this wide ranging project of investigation —the so called *Progetto Piranesi*— plans for 2020 the publishing of three additional volumes.

On the artist Robert Smithson, whose gaze upon the contemporary ruin so greatly fascinated other artists after him, we can find the exhibition held at the IVAM Centre Julio González Valencia in 1993, *Robert Smithson: el paisaje entrópico, una retrospectiva* (Robert Smithson: the Entropic Landscape, a Retrospective) and its catalogue, which featured some of his writings translated into Spanish. Three years later the complete essays would be published by Jack Flam in *Robert Smithson, the Collected Writings*, Columbia University Press. In 2003 Ann Reynolds released *Robert Smithson: learning from New Jersey and Elsewhere* for The MIT Press (Massachusetts Institute of Technology). A year later, the Museum of Contemporary Art, Los Angeles (MOCA) organized his very first retrospective in the US, curated by Eugenie Tsai, and the show would move to the Dallas Museum of Art in 2005 and to the Whitney Museum in New York, where his *Floating Island*

to *Travel Around Manhattan Island* could finally be realized. Also in 2004 Jennifer L. Roberts would issue an excellent publication dedicated to the memory and temporary nature of his *oeuvre*, *Mirror-travels: Robert Smithson and the History*. And finally it should be noted the small publication of Museum Rufino Tamayo of 2011 *Hotel Palenque: 1969-1972* on the occasion of the exhibition curated by Pablo León de la Barra in that very museum: *Incidentes de viaje espejo en Yucatán y otros lugares* (Incidents of Mirror Travel in Yucatán and other Places).

On Gordon Matta-Clark we should mention the 1985 exhibition *Gordon Matta-Clark: A Retrospective* in Chicago, which travelled also to some other cities in the US and Europe up until 1988, and the 1992 *Gordon Matta-Clark* held at the IVAM Valencia, also taken later to London and Marseille. We also find the MACBA Barcelona 1998 show *Gordon Matta-Clark 1969-1978* and *Reorganizing Structure by Drawing Through it* at the Generali Foundation of Vienna in 1997, also brought to Münster and New York in 1999. Among the long list of publications about this artist, we must cite the selected texts published by Darío Corbeira and the University of Salamanca in the year 2000 *¿Construir... o deconstruir?* (Construct... or Deconstruct?), as well as the exhibition catalogue of *Gordon Matta-Clark*, curated by Gloria Moure for Reina Sofía Museum (MNCARS), which featured a selection of pieces between years 1971 and 1977. The Whitney Museum of American Art in New York would hold the following year a major retrospective exhibition, *Gordon Matta-Clark: "You are the Measure"*. Concurrently, James Attlee released in the *Tate's Online Research Journal* the superb article *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier*. In recent years the work of this artist has been present in new publications like *Experience becomes the Objects* by Pedro Donoso in 2016, which collects direct testimonies of those who met Matta-Clark. Only this past November 2017, the latest exhibition of the artist, *Gordon Matta-Clark: Anarchitect*, took place at the Bronx Museum of the Arts.

STRUCTURE AND ORGANIZATION FOR THE RESEARCH

The development of this investigation cannot be understood without the proper study of some key concepts and artists essential in the gradual change from the classical ruins to the contemporary ruin in the landscape, starting off in the first

chapter, *The Romantic Heritage of Ruins and the Inception of the Landscape of Ruins*, with the founding and most celebrated essay by sociologist Georg Simmel (*The Ruin*, 1907), in which he postulates that Architecture represents the balance between man-made construction and the forces of degradation, up until the moment a building falls down and becomes a wreck. The clash of these two forces was in line with the romantic gaze of the 19th century towards vegetation invading vestiges, as this confrontation would permeate and determine practices in new disciplines like Botany, Archeology and Restoration.

This battle had intermittently been soothed throughout the preceding centuries by a classicist view of the vestige enclosed in a gracious landscape, where Man lived in perfect harmony with Nature. A truce that would shift, little by little throughout the 18th century, the negative perception of the fragment and its relation to the totality, prevalent since the Renaissance. In fact, the last section of this chapter goes back in time towards the origins of the Landscape of Ruins in the 14th century, and the perception of the Nordic artists who travelled to Rome to study the remnants of the Antiquity.

The second chapter, *The False Ruin or the Imagined Ruin: from Piranesi to Albert Speer and Pablo Genovés*, opens with the 18th century vistas and *capricci*, of which Giambattista Piranesi is the main representative. The investigation continues on the making of artificial ruins, those garden *follies* that once more reflected the efforts of man to unite those two tensions, Architecture and Nature. Studying as well some *ruins made of plastic*, typical of amusement parks, this chapter paves the way to treat the *dialectical landscape* that Robert Smithson presents in his essay about Frederick Law Olmsted's construction in Central Park, New York; according to him, the first *earth artist*.

In *The Third Landscape*, the tour around the ruins in Passaic begins, Robert Smithson's homage to the *new monuments* and the *ruins in reverse*, and alongside projects by artists like Julia Schulz-Dornburg, Cyprien Gaillard, Gordon Matta-Clark and Lara Almarcegui, it could again be talked about a *denaturalization* of the landscape. Based on this romantic scenery and the concepts of the *sublime* and the *picturesque*, Smithson presented for the first time a reflection on the suburbs of Passaic being the very opposite of the traditional Painting of the Landscape of Ruins. He describes himself kneeling down in the sand before the very last of his monuments —the above

mentioned *model desert*— to see the end of all things: as he himself had written «a consciousness of mud and the realms of sedimentation is necessary in order to understand the landscape [of ruins] as it exists».¹⁸

The realms of sedimentation can also be found in the fascinating issue of the destruction and reuse of buildings in Rome, the plundering and burning of statues or marble pillars in order to obtain quicklime —popularly used for paving and constructing new monuments up until the 18th century—. The fourth chapter treats this reflection made by Robert Smithson as a possible interpretation, from a historical perspective, to the customary plundering of Roman monuments; after all, Rome was becoming in those days, gradually and literally, marble dust, just like the sandbox in the park.

However, the History of the Landscape of Ruins was not only the History of Recycling or Destruction, but also that of Time and all its transformations; the following chapter *Time and Destruction in the Ruins* considers the Ruin as a process —not a finished product— through the studies of architect Lucio Altarelli and under the light of two concepts: Georg Kupler's cyclical time and Reinhart Koselleck's interconnected strata, as well as pieces like *Hotel Palenque* by Smithson, Lara Almarcegui's rubble mountains and the Utopian cities of Carlos Garaicoa.

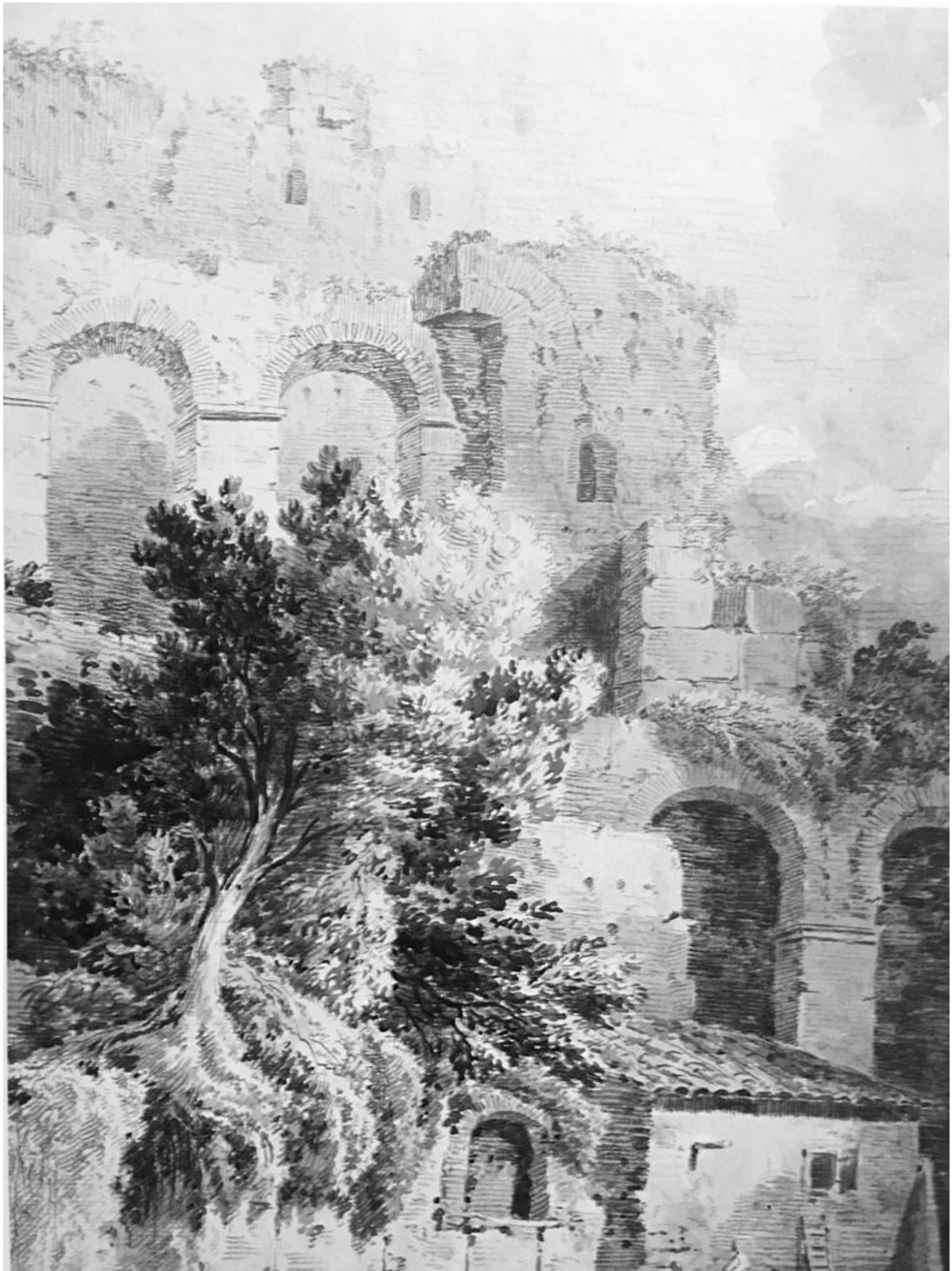
Anarchitectures is dedicated to the *oeuvre* of Gordon Matta-Clark and the role that the human body, inserted in the Landscape of Ruins, played during the 60's and the 70's; this would be the point of departure for his famous interventions and 'building cuts', incising directly on their architecture and, like Robert Smithson, regaining the concept of *non-monument*, with a particular stress on the significance that transforming matter has at a societal level.

Such monuments seem to be diametrically opposed to those presented in the following section, exemplified through pieces

¹⁸ Smithson, Robert. "Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape". In: *Robert Smithson: El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*. Exhibition catalogue from IVAM Centre Julio González. 22 Apr. - 13 Jun. 1993. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993, pp. 174-181, p. 181.

by Alberto Burri, Rachel Whiteread, Doris Salcedo, Patricia Gómez and María Jesús González, who used architecture as a testimony and a means to memorialize Remembrance, or, as in the case of Teresa Margolles, to denounce and give visibility to certain actions or vexations that render the building almost a living being, a witness of incidents, and ultimately, a corpse in a state of decomposition.

The last chapter, *The Return to Mother Earth*, conforms an homage to the collapsing building, the one fallen by deterioration or destruction, down to earth, to oblivion, and, as Simmel would point out, to the uncertainty of a future without men. Beginning with *Veduta del Campo Vaccino*, an engraving of the Roman Forum by Piranesi, and the successive transformations of the site made through archaeological processes—as some films of the 1930's about the construction of the *via dei Fori Imperiali* evince—we see how these earthworks overlap, just as those of the construction of Central Park, bringing to mind the actions of the *land artists* of the 60's: projects of sedimentation and excavation like the *Asphalt Rundown* by Robert Smithson and his *Partially Buried Woodshed* or Lara Almarcegui's *Buried House* and diggings in abandoned plots in Amsterdam. In this chapter are also relevant *En descent les marches pur Batan* by Gordon Matta-Clark and his famous underground *tours* in Paris or New York.



4. Jean-Antoine Constantin, *Interno del Colosseo*, ca. 1777

CAPÍTULO 1

LA HERENCIA ROMÁNTICA DE LA RUINA Y LOS INICIOS DEL PAISAJE RUINISTA

1.1 El desequilibrio entre la voluntad del espíritu y la naturaleza

Antes de abordar directamente el tema que nos ocupa, la herencia romántica de la ruina, parece necesario detenerse a explicar una dualidad presente en todo paisaje de ruinas: el desequilibrio entre «la voluntad del espíritu» y la naturaleza. El conflicto lo exponía el filósofo y sociólogo Georg Simmel (1858-1918) en un breve pero célebre ensayo (*Las ruinas*, 1907) donde la arquitectura era considerada como el único arte capaz de representar el equilibrio entre la creación del hombre y las fuerzas de degradación; dos tensiones contrarias —«el alma que tiende hacia lo alto y la gravedad que tira hacia abajo»— en armonía hasta el mismo momento en el que cae el edificio, cuando la balanza cede en una lenta batalla a favor de la naturaleza dejando al descubierto el «originario y universal antagonismo».

Este triunfo sublime resulta para el hombre la gran tragedia cósmica que envuelve a todo vestigio en las sombras de la melancolía, quien ve cómo su creación se precipita hacia la inmensidad del olvido y hacia la indeterminación de una naturaleza sin hombres.¹⁹ Sin embargo, para el filósofo alemán la destrucción no es sino la venganza de la naturaleza por la violencia a la que se vio supeditada en el proceso de construcción, «como si la piedra se hubiese sometido en contra de su voluntad», como un derecho innato, como un fuerza irremediable; al fin y al cabo, estas piedras nunca habían dejado de ser naturaleza, así que la destrucción que encarnaban no era sino la manifestación de una tendencia de lo más «natural».²⁰

¹⁹ Simmel, Georg. "Las ruinas". En: *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro, 2013, pp. 39-41. Para el estudio del presente ensayo también se ha consultado la traducción publicada por la Revista de Occidente: Simmel, Georg. "Las ruinas". *Revista de Occidente*, n. 12, 1924, pp. 304-317.

²⁰ Simmel, Georg. "Las ruinas". En: *Filosofía del paisaje... op. cit.*, pp. 40-41.

Tal y como apuntaba un siglo antes William Gilpin (1724-1804) en *Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772, on several Parts of England: particularly the Mountains, and Lakes of Cumberland, and Westmoreland*, el encanto de los vestigios radica en que parecen una obra de la naturaleza en lugar de una obra «del arte»;²¹ algo que Simmel también observaba al referirse a la naturaleza como *la suprema creadora*, quien utilizaba la obra del hombre como materia prima del mismo modo en que el hombre había usado la piedra para levantar su construcción. La arquitectura pronto sería convertida en un pedazo geológico, en un cúmulo de fragmentos dispersos adaptados completamente a las necesidades del entorno, asimilados y absorbidos como si de un mero accidente absurdo se tratasen, un *sinsentido*.²²

Pero antes de la caída, a ojos de Simmel la naturaleza embellecía la obra del hombre mediante una acción químico-mecánica similar a la producida sobre el metal; un ataque a la superficie a modo de pátina o *cutícula* que recubría por entero la obra otorgándole una uniformidad característica. Este efecto lo comparaba el autor con el que les ocurre a las viejas telas, que por muy heterogéneos y vivos que hayan sido sus colores acaban siempre por adquirir «una entonación uniforme; una reducción a un mismo común denominador cromático que ninguna tela nueva podía imitar».²³

También Alberto Ruiz de Samaniego advertía esta complicidad de la piedra volviendo al manto de la naturaleza; en su ensayo *De Ruinas: Piranesi, Benjamin y Smithson* (2012) subrayaba el entrañable encuentro entre ambas fuerzas cuando la ruina se

²¹ «A ruin is a sacred thing. Rooted for ages in the soil; assimilated to it; and becoming, as it were, part of it; we consider it as a work of nature, rather than of art». Gilpin, William. *Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772, on several Parts of England: particularly the Mountains, and Lakes of Cumberland, and Westmoreland*. Londres: R. Blamire, Strand, 1786, p. 188.

La publicación puede consultarse digitalizada en:

https://archive.org/stream/gri_33125009489127#page/n5/mode/2up.

Fecha de consulta 15 Feb. 2018.

²² Simmel, Georg. "Las ruinas". En: *Filosofía del paisaje... op. cit.*, pp. 41-42.

²³ Simmel, Georg "Las ruinas". *Revista de Occidente*, n.12, 1924, pp. 312-313.

sometía al «orden imperturbable» de las fuerzas naturales;²⁴ un retorno a la *buena madre* —como así llamaba Goethe a la naturaleza— en el que la *nueva unidad* aparecía en el paisaje con «un encanto más allá de lo meramente negativo y degradante».²⁵

Y quizás el valor estético de la ruina radique, precisamente, en esta inestabilidad, en la percepción de la batalla perdida del hombre a manos de la naturaleza y, al mismo tiempo, en la complicidad ante el oscuro antagonismo que condiciona toda existencia. La arquitectura, sobre todo si está derruida, podría ser el punto donde concurren todas estas tensiones, intención y azar, naturaleza y espíritu, interior y exterior, vertical y horizontal, encuentro y hostilidad; una relación que adquiere con el paso del tiempo diferentes connotaciones con periodos intermitentes de profundo conflicto o, todo lo contrario, de armónica integración.

Este desequilibrio puede verse en las pinturas románticas del XIX; en algunas de ellas el Coliseo aparece de forma ejemplar por la enorme cantidad de vegetación y flora espontánea surgida entre sus ruinas; apreciación que culmina, por otra parte, con las sucesivas campañas de excavación del gran monumento motivadas por el afán arqueológico de la época. El conflicto influiría también en la apreciación estética de los fragmentos —en siglos precedentes asociados a la imperfección de las formas— y a la revalorización de la grieta y de «la pátina de los años» tan alabada por teóricos como John Ruskin —ambiente en el que surgirían, para mayor contradicción, nuevas disciplinas como la arqueología y la restauración—.

²⁴ El ensayo de este autor ha sido inspirador para la tesis por su esfuerzo de aunar artistas de diferentes tiempos en el paisaje de ruinas, apareciendo en varios momentos de la investigación: Ruiz de Samaniego, Alberto. "De ruinas: Piranesi, Benjamin, Smithson". *Revista Arte y Parte*, n. 100, Ago. - Sep. 2012, p. 23.

²⁵ Véase Simmel, Georg. "Las ruinas". En: *Filosofía del paisaje... op.cit.*, p. 50.

1.2 Flora en el Coliseo: botánica versus arqueología y restauración

El que fuera papa Pío II, Eneas Silvio Piccolomini (1405-1464), ya describía en el siglo XV en su *Commentarii rerum memorabilium* (1463), la primera autobiografía de un pontífice, la belleza de las hierbas amontonadas, zarzas y flores silvestres que emergían de entre los restos de la villa de Tívoli;²⁶ una visión que continuaba con los primeros dibujos y estampas de las ruinas romanas, las *vedute* del Rococó italiano y los pintorescos paisajes iluministas, con ruinas inmersas en una feliz Arcadia donde el hombre vivía en armonía consigo mismo y con la naturaleza.²⁷

Sin embargo, durante el siglo XIX la ruina sería el lugar por excelencia donde confluían los sentimientos más contrapuestos entre el hombre y la naturaleza. En el Coliseo, la ruina más grande de todas —no por su tamaño sino por su significación—, el conflicto se palpaba en los escritos y en las pinturas de los artistas que como François-Marius Granet (1777-1849) pasaban por Roma y caían de rodillas ante su forma extraordinaria y, sobre todo, ante la vegetación que envolvían sus vestigios, «produciendo en contraste con el cielo un efecto encantador». «Encontráis allí el alelí amarillo —advertía François-Marius Granet—, el acanto con sus tallos característicos y sus hojas regularmente dentadas, la lonicera y la violeta. Una tal cantidad de flores para componer un manual botánico».²⁸

²⁶ Citado en Castelli, Patricia. "Estéticas antiguas y estéticas nuevas: las ruinas y el paisaje". En: *La estética del Renacimiento*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2011, p. 154.

²⁷ Sobre la pintura del XVIII es interesante el texto de Valeriano Bozal: "El arte de las luces: d'après nature". En: J. A. Ramírez, A. Gómez Cedillo, J. Bérchez y J. Brihuega, *Historia del arte*, 3. Madrid: Alianza, 2012, pp. 337-339.

²⁸ «Il Colosseo mi era apparso eccezionale per la sua forma straordinaria e per la vegetazione che avvolge le sue rovine e produce contro il cielo un effetto incantevole. Ci trovate la violacciocca gialla, l'acanto con i caratteristici steli e la foglia regolarmente dentellata, il caprifoglio e la violetta. Una tale quantità di fiori da poter comporre un manuale di botanica». François-Marius Granet, citado en Insolera, Italo. "Premessa". En: Giulia Caneva. *Amphitheatrum Naturae. Il Colosseo: storia e ambiente letti attraverso la sua flora*. Milán: Electa, 2004, p. 10.

No es de extrañar el entusiasmo del pintor francés frente a una naturaleza tan asombrosamente variada desde donde Richard Deakin (1808-1873) escribiera *Flora of the Colosseum* (1855); en ella el botánico inglés catalogó hasta cuatrocientas especies de plantas diferentes en el interior del monumento, entre ellas cipreses, encinas, cincuenta y seis variedades de gramíneas y cuarenta tipos de legumbres y guisantes.²⁹ El prolongado estado de abandono del monumento, su enorme complejidad y dimensión arquitectónicas así como la rica variedad de ambientes y microclimas —más húmedos hacia el norte y más cálidos y secos en las pendientes expuestas al sur—, posibilitaron la aparición de especies con diferente ecología, determinando una elevada biodiversidad —algunas de ellas eran tan raras en Europa Occidental que su presencia se explicaba con la hipótesis de que las semillas hubieran sido dispersas en la arena dos mil años antes por los animales importados para los juegos de gladiadores desde Persia o el Nilo—. A Deakin le apasionaron especialmente la multitud de flores selváticas, los pequeños claveles rojos del género *Dianthus* en las arcadas inferiores y las anemonas de forma estrellada que asomaban entre las piedras en primavera; pero el ejemplar que más conmovía al inglés era el de la *espinasanta* (*Paliurus spina-Christi*) que recordaba a «la corona eterna sin espinas» que cada mártir se había ganado.³⁰

²⁹ Los estudios de Richard Deakin no fueron los únicos dedicados a la flora del Coliseo, en el siglo XVII Doménico Panaroli realizaba un listado de las trescientas treinta y siete especies de plantas que existían para el *Plantarum Amphitheatralium Catalogus* (1643), seguido por el inventario de Antonio Sebastiani en 1815, publicado como apéndice al *Romanorum Plantarum* —al igual que el de Doménico Panaroli, con un carácter aplicado principalmente a la medicina—. Tras la muerte de Richard Deakin otros botánicos como Elisabetta Fiorini (*Fiorala del Colosseo*, 1875) y Bruno Anzalone (*Flora e vegetazione dei muri di Roma*, *Annali di Botanica*, 1951) siguieron estudiando la vegetación del monumento con el transcurso de los años. Más recientemente destaca la labor de la botánica Giulia Caneva que en el año 2004 catalogaba doscientas cuarenta y tres especies de plantas, sesenta y tres familias y ciento setenta y nueve géneros en el interior del Coliseo. Véase: Caneva, Giulia, *Amphitheatrum naturae... op. cit.*, pp. 35-39.

³⁰ Citado en Woodward, Christopher. *Tra le rovine: Un viaggio attraverso la storia, l'arte e la letteratura*. Parma: Guanda, 2008, p. 29. De la versión original: Woodward, Christopher. *In Ruins*. Nueva York: Pantheon Books, 2001.

Es digno de mención un párrafo de Richard Deakin en el que las flores, «los objetos más agraciados y adorables de la creación», se mostraban como el único consuelo y esperanza ante la melancolía y la tristeza producidas por el paso del tiempo; «frío debe ser el corazón —decía— que no responda a su callado atractivo»... *resplandecientes dan vida con sus alegres y variados colores, formas y curiosas construcciones; perfumando el aire con sus exquisitos olores; quizás reviviendo aquello transformado en polvo y en ruina.*³¹



5. Louis Ducros, *L'intérieur du Colisée*, ca. 1790

La naturaleza a la que Richard Deakin hacía referencia era, en realidad, como una especie de refugio para «el alma perdida».

³¹ «Flowers are perhaps the most graceful and most lovely objects of the creation but are not, at any time, more delightful than when associated with what recalls to the memory time and place, and especially that of generations long passed away. They form a link in the memory, and teach us hopeful and soothing lessons, amid the sadness of bygone ages: and cold indeed must be the heart that does not respond to their silent appeal; for, though without speech, they tell of that regenerating power which reanimates the dust of mouldering greatness, and clothes their sad and fallen grandeur with graceful forms and curiously constructed leaves and flowers, resplendent with their gay and various colours, and perfume the air with their exquisite odors». Deakin, Richard. *Flora of the Colosseum of Rome*. Londres: Groombridge, 1855, p. VI. La obra de Deakin se encuentra digitalizada en:

<https://archive.org/stream/floracolosseumr00deakgoog#page/n66/mode/thumb>.

Fecha de consulta 13 May. 2017.

Las pequeñas flores selváticas, tímidas y delicadas, surgían de entre las piedras para darle una nueva oportunidad de existencia al monumento. Una naturaleza contenida, clasificable e inofensiva; toda ella había sido domesticada y rendida ante la obra del hombre en una armónica e idealizada coordinación que tanto fascinaba a botánicos o «amantes de la naturaleza», tal y como Richard Deakin los llamaba en su libro.³² La belleza de los muros recubiertos de vegetación camuflándose en el paisaje, todos esos procesos lentos de degradación y, al mismo tiempo, de creación, hicieron que algunos autores como Gustave Flaubert (1821-1880) los compararan con la descomposición del cuerpo humano en la tierra, del cual la flores podían volver a brotar: «me gusta la vegetación que crece en las ruinas —escribía en una carta a su amante la poetisa Louise Colet—, me alegra con un gozo profundo y amplio. La vida viene a colocarse de nuevo sobre la muerte; hace crecer la hierba sobre los cráneos petrificados, y en la piedra en las que uno de nosotros esculpió su sueño, la Eternidad del Principio reaparece con cada floración de mostazas amarillas. Me agrada pensar que algún día serviré para hacer crecer tulipanes. ¡Quién sabe! El árbol a cuyo pie me pongan dará quizás excelentes frutos; a lo mejor seré un soberbio abono, un gusano superior».³³

Pero aquella belleza botánica pareciera necesitar del concurso de las ruinas para alcanzar plenamente su significado. El paisaje sin la obra del hombre era, al fin y al cabo, simplemente naturaleza, una vasta extensión de terreno verde, atemporal e indeterminada. Es admirable, en este sentido, el texto que Charles Dickens dedicaba al Coliseo en *Pictures from Italy* (1846), del que merece la pena exponer una cita tan extensa para calibrar la belleza y la hondura con la que la obra del hombre se presentaba ante sus ojos, afortunadamente en ruinas y «lleno de la vida más lozana»:

Verlo desmoronarse un poco cada año, los muros y los arcos
cubiertos de verde, los corredores abiertos al día, las galerías

³² (...) «to call the attention of the lover of the works of creation to those floral productions which flourish, in triumph, upon the ruins of a single building». Deakin, Richard. *Flora of the Colosseum of Rome... op. cit.*, p. VI.

³³ Flaubert, Gustave. *Cartas a Louise Colet*. Madrid: Siruela, 1989, p. 51.

llenas de maleza, los arbolillos que crecen en el parapeto destrozado y dan fruto (producto casual de las semillas que dejan caer los pájaros que anidan en grietas y huecos); ver la arena llena de tierra y la pacífica cruz plantada en el centro; subir a las gradas superiores y mirar hacia abajo y ver ruinas, ruinas y más ruinas por todas partes: los arcos de Constantino, Septimio Severo y Tito, el foro romano, el palacio de los césares, los templos desmoronados de la religión antigua, es ver el espectro de la antigua Roma, vieja ciudad maravillosa y malvada, rodando en el mismo lugar que pisaron sus habitantes. Es el espectáculo más impresionante, majestuoso, solemne, grandioso, mayestático y triste que pueda imaginarse. Jamás en su apogeo más sanguinario, puede la vista del gigantesco Coliseo, lleno a rebosar de la vida más lozana, haber conmovido un corazón como tiene que conmover el de todo el que lo contempla ahora, en ruinas. ¡Gracias a Dios en ruinas!³⁴

La emotividad con la que el escritor unía en un mismo párrafo la historia pasada del monumento —sangre y piedra— con su vida actual es realmente llamativa, como si la única forma, en verdad, de apreciar un edificio fuera en su estado de más completa destrucción aunque convertido en auténtica naturaleza. La experiencia fue recogida en una exposición celebrada en el Palazzo Altemps al tema *Frondose arcate. Il Colosseo prima dell'archeologia* en el año 2000, donde la significativa cita del monumento «bajo las huellas de la sensibilidad y del entusiasmo naturalista» —como Paul Zánker describe esta debilidad romántica— hacía que todo paisaje ruinista conservase su carácter ejemplar, *tutta la sua aura*.³⁵ En aquella exposición las pinturas de Louis Ducros (1748-1810, ver Fig. 5), Jean-Antoine Constantin (1756-1844, ver Fig. 4 y 6) y el ya citado Francois Marius Granet —discípulo en Aix en Provence del segundo— subrayaron la armónica relación entre el hombre y la ruina que Georg Simmel describía.³⁶

³⁴ Dickens, Charles. *Estampas de Italia*. Barcelona: Alba, 2002, p. 179-180. La primera publicación en inglés puede consultarse digitalizada en: <https://archive.org/details/picturesfromital00dickrich>.

Fecha de consulta 08 Mar. 2018.

³⁵ Zanker, Paul. "Le rovine romane e i loro osservatori". En: M. Barbanera et al. *Relitti riletti: metamorfosi delle rovine e identità culturale*. Turín: Bollati Boringhieri, 2009, pp. 256-277, p. 265.

³⁶ Véase el magnífico catálogo de la exposición *Frondose arcate: Il Colosseo prima dell'archeologia*. Catálogo de la exposición en el Museo

Por el contrario, para los entusiastas de la obra humana —arqueólogos, arquitectos y restauradores— aquellas tímidas flores selváticas no serían sino una mera rebeldía del paisaje a eliminar con urgencia y determinación. Al mismo tiempo que se valoraba la flora sobre los vestigios clásicos, se acometía todo un programa de excavaciones y descubrimientos arqueológicos a favor de contemplar el monumento desnudo, únicamente en su arquitectura, destrozando la botánica predilección.



6. Jean-Antoine Constantin, *Interno del Colosseo*, ca. 1777

En Roma, durante el dominio napoleónico y la interrupción del poder pontificio, los franceses se encargaron de los monumentos de la ciudad motivados por la admiración a los emperadores romanos y por una nueva concepción de la historia iluminista, con la búsqueda y comprensión de los hechos a través de la arqueología y la investigación. Muchos monumentos vinieron aislados con la demolición de las casas y edificios circundantes, entre ellas las del Foro Romano.³⁷ Después, con la llegada de Víctor Manuel II (1820-1878), el gobierno de la unificación italiana situó como máxima prioridad el cuidado de los monumentos antiguos bajo la dirección del arqueólogo Pietro Rosa (1810-1891),

Nazionale Romano Palazzo Altemps. Dic. 2000 - Feb. 2001. Milán: Electa, 2000.

³⁷ Zanker, Paul. "Le rovine romane e i loro osservatori"... *op. cit.*, p. 268. Sobre este tema también es importante la publicación de Ronald Ridley *The Eagle and the Spade Archaeology in Rome During the Napoleonic Era*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

«Commissario per la Antichità».³⁸ En lo que se refiere al Anfiteatro Flavio continuaron con las excavaciones y limpieza iniciadas por la Prefectura napoleónica, cuya acción se prolongaría desde 1809 hasta 1814, cuando se sacaron a la luz las partes subterráneas de la arena —eliminando la ermita, la *Cruz Negra*, el vía crucis y el resto de la vegetación— poniendo fin a la imagen pintoresca y romántica del monumento que había inspirado a tantos botánicos, pintores, poetas y novelistas; entre estos últimos, Stendhal, el ya citado Charles Dickens, Lord Byron y Émile Zola, quien describía en su novela *Rome* de 1896 una ruina monumental enrojecida por «los soles abrasadores de dieciocho siglos», presentada en el paisaje «desnuda y dorada»: el Coliseo visto como la ladera de una montaña a la que se le había arrancado cruelmente toda la vegetación.³⁹

Y es que aquellas directrices nacidas de nuevas disciplinas como la arqueología y la restauración impondrían rápidamente sus criterios donde el binomio ruina y naturaleza se convertía rápidamente en ruina y monumento. El control estatal de la Antigüedad sería indicio de la importancia que el patrimonio arqueológico tendría para el Estado como instrumento propagandístico y de afirmación sobre el poder clerical, cuyas ruinas, artefactos que mostraban un imperio grandioso, debían ser aisladas y liberadas de los añadidos posteriores, devolviéndolas a su forma «original».⁴⁰ Desde entonces el aspecto de los vestigios y el perfil urbano de la ciudad se fueron

³⁸ «En la época en la que Rosa recibe el encargo de excavar el Foro Romano, el valle tenía aún el aspecto bucólico que le había dado el nombre del Campo Vacuno. Las excavaciones de Luigi Canina entre el 1850 y el 1856 habían sacado parcialmente a la luz la Basílica Giulia (...) pero por lo demás, el Foro se presentaba a los viajeros como había hecho durante siglos, con la fila de arboles entre el arco de Séptimo Severo y el de Tito plantados para el ingreso triunfal de Carlos V en 1536, (...)». Barbanera, Marcelo. "L'antichità reinventata. Le rovine di Roma come immagine del regno d'Italia". En: B. Santillo Frizell, S. Renzetti, A. Capoferro y L. D'Amelio. *Dall'Italia: omaggio a Barbro Santillo Frizell*. Florencia: Polistampa, 2013, p. 231.

³⁹ Zola, Émile. *Roma*. Barcelona: Cabaret Voltaire, 2009, p. 200.

⁴⁰ Sobre las excavaciones y transformaciones de los monumentos en el XVIII y el XIX véase Barbanera, Marcelo. "L'antichità reinventata..." *op. cit.*, p. 226. y Barbanera, Marcelo, *Architetture romane in Italia nel contesto delle città moderne*. En: H. von Hesberg y P. Zanker. *Storia dell'architettura italiana*. Milán: Electa, 2012.

modificando paulatinamente y las ruinas comenzaron una nueva fase existencial aisladas de la vida y del contexto social, como piezas de museo. Se dio así, por primera vez, un campo de operaciones arqueológicas en el que surgía el interrogante de a qué época se debía dar preferencia y cuál sacrificar.

Las ruinas dejaron de ser ruinas para convertirse en *restos*. El clima intelectual de la época, la aparición de varias publicaciones sobre los monumentos encontrados, las numerosas campañas de excavación, la institucionalización del *Grand Tour*, el desarrollo del coleccionismo de antigüedades y la creación de los primeros museos públicos contribuirían a la definición de la Arqueología como ciencia que estudia las artes, monumentos u otros objetos de la Antigüedad a través de sus residuos; definición que omitía la palabra *ruina* —término más propenso a la evocación o la reflexión moral— y favorecía las de *resto* o *vestigio*, más «neutralmente descriptivas»—. ⁴¹

Sin embargo, la poética ruinista no desapareció del ámbito de la filosofía ni de la poesía y aquel sosegado paisaje de finales del XVIII iría poco a poco desembocando en una naturaleza cada vez más caótica e inestable, incontrolable, en un estado más extremo y sensorial, capaz incluso de reducir a la condición humana. Un paisaje como campo de batalla al cual el artista se aproximaba con numerosos bocetos del natural y el estudio de «la atmósfera cambiante», como ocurría, por ejemplo, con las nubes de John Constable (1776-1837) las cuales, tal y como lo analizaba Tonia Raquejo en *La pintura decimonónica*, fueron «la metáfora de la mente incontrolada y de la ausencia de la razón, precisamente porque el discurrir de los pensamientos iba, como los vapores en el cielo, a la deriva sin forma ni dirección». ⁴²

La estética ruinista encajaba a la perfección con el paisaje romántico y la poética de lo *sublime*, fruto de las indagaciones filosóficas enunciadas por Edmund Burke (1729-1797) en *De*

⁴¹ Jiménez-Blanco, María Dolores. "El nacimiento de la arqueología: el pasado desmitificado". En: *El esplendor de la ruina*. Catálogo de la exposición. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2005, pp. 87-99, p.87.

⁴² Raquejo Grado, Tonia. "La pintura decimonónica". En: J. A. Ramírez et al., *Historia del arte, 4. El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1997, pp. 55-107, p. 57.

lo sublime y lo bello publicado en 1759 —según Ángel González García el libro de Burke se inspiraba en las estampas de las cárceles de Giambattista Piranesi para su definición de lo realmente *sublime*—⁴³ y también por Immanuel Kant (1724-1804) en *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (1764). Cementerios, criptas, catacumbas, tormentas, tempestades, naufragios... La búsqueda de lo *sublime* se refería a todo aquello que por su magnitud y carácter fuese capaz de sobrepasar y emocionar al hombre despertando sentimientos de miedo, vértigo, vacío o infinitud,⁴⁴ fuerzas que sobrepasaban la medida humana con la catástrofe en su punto culminante y ante la cual la ruina se situaba como resto del cataclismo natural; terremotos, inundaciones o volcanes, comunes en los teatros y ballets de la época, serían pronto trasladados a la pintura. Un paisaje en el que las cosas empezarían a expresarse mejor mediante su ausencia, siendo el espectador el que debería reconstruir la arquitectura con su imaginación —es por ello que en cada observador habría de existir un tipo de ruina diferente—.⁴⁵

A la fragmentación de la ruina y la ausencia de algunas partes de la construcción, Simón Marchán Fiz añadía —teniendo en mente los paisajes «lejanos y ausentes» de C.D. Friedrich como la *Abadía en el robledal* (1809-10) o el *Cementerio monástico en la nieve* (1817-19)— que la ausencia de personajes eminentemente enfatizaba el aislamiento de aquellas ruinas donde deambulaban unos seres «perdidos en un espacio luminoso» expandiéndose hacia el infinito; vivencia que el autor asociaba, precisamente, a la ausencia de tiempo pasado, irrecuperable e inscrito en la misma ruina: «ésta, una vez más, desbordaba la categoría clásica de lo bello para traspasar los predios de lo sublime»;⁴⁶ y quizás lo sublime, en cierto modo,

⁴³ La publicación de Edmund Burke coincidiría, además, con el mismo año en el que Giambattista Piranesi fue nombrado miembro honorario de la *Society of Antiquaries* de Londres. Véase González García, Ángel. "Quizás no fue para tanto". En: *El esplendor de la ruina... op. cit.*, pp. 135-145, p. 143.

⁴⁴ Raquejo Grado, Tonia. "La pintura decimonónica"... *op. cit.*, p. 59.

⁴⁵ Marí, Antoni. "El esplendor de la ruina"... *op. cit.*, pp. 13, 14-17.

⁴⁶ Marchán Fiz, Simón. "La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto". *Fragments Revista de Arte*, n. 6, 1985, pp. 4-15, p.13.

no fuera otra cosa que un lugar habitado por *maníacos desorientados*; al fin y al cabo las ruinas parecían en estas estampas lugares de locos y de marginados, un lugar del subconsciente donde dejarse llevar por tres ausencias: la materia, el tiempo y el albergue.

Pero no solo hubo un cambio del concepto de ruina o del tiempo asociado a ella en el paisaje del XIX, sino que también se produjo una transformación en la apreciación de los lugares más adecuados para su plena manifestación; antes de los vestigios de La Ciudad Eterna, el gusto romántico por las ruinas prefirió los complejos monumentales góticos y griegos, las ruinas de las abadías y las de los monasterios medievales, ruinas de significación divina, sin figuras, pero con la transcendencia heroica y épica de la pintura histórica.⁴⁷ Las ruinas de los monumentos cristianos no tendrían la misma elegancia que la de los monumentos de Grecia y de Roma —advertiría François-René de Chateaubriand en su *Genio del cristianismo* (1842)— pero las hierbas, las zarzas y las flores adornarían más fácilmente los arcos apuntados del orden gótico donde la hiedra, extendiéndose a lo largo de los claustros septentrionales, caería por las arcadas en festones: «no hay ruina que presente un efecto más pintoresco que estos escombros».⁴⁸

La mayoría de los pintores paisajistas del XIX trabajaron bajo la influencia de las teorías sobre lo *pintoresco* de William Gilpin publicadas por primera vez en 1792.⁴⁹ Los objetos pintorescos —decía el autor— son aquellos que muestran alguna cualidad capaz de ser ilustrada por la pintura, entre ellas la aspereza y la rugosidad; pero si en verdad queremos dotar de belleza pintoresca a una arquitectura, lo que debemos emplear es «el mazo en lugar del cincel» para derribar la mitad del edificio y

⁴⁷ Rosen, Charles y Henri Zerner. *Romanticismo y realismo: los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid: Hermann Blume, 1998, p. 60.

⁴⁸ Chateaubriand, François-René de. "Ruinas de los monumentos cristianos". En: *Genio del Cristianismo ó bellezas de la relijion cristiana*. Madrid: Imprenta de C.Y J. Mayol, 1842, pp. 22-28, pp. 25-26.

⁴⁹ Véase la introducción de Javier Maderuelo en su edición de 2004 "La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin". En: Gilpin, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada Editores, 2004, p. 40.

convertirlo en «una tosca ruina» —recomendaba el autor—,⁵⁰ tal y como harían sus contemporáneos «creadores de paisajes» llenando los jardines de «falsas ruinas», aún ligadas a la superficialidad del paisaje pero en camino de un tipo de vestigio cada vez más sentimental, transfigurado en los «símbolos de la interioridad humana».⁵¹

Resulta curioso que en este siglo deudor de las palabras de William Gilpin, quien proponía el uso del mazo para otorgarle a la arquitectura un aire pintoresco ideal, surgieran también con la llamada «restauración estilística» de Viollet Le Duc (1814-1879) a mediados del *Novecento* —a pesar de que la sensibilización cultural hacia la protección de monumentos había comenzado ya a finales del XVIII— las primeras teorías de restauración y su consideración como una práctica autónoma separada de la arquitectura; como actividad profesional sistemática y consolidada en pocos años, se convirtió en una disciplina científica y normativizada con estatuto teórico propio:⁵² «fiebre artística» —añadía Simón Marchán Fiz— proclive a eliminar las impurezas adheridas al monumento a través de la historia y del paso del tiempo.⁵³

En este sentido son particularmente iluminadoras las palabras de John Ruskin (1819-1900) en el capítulo dedicado a la memoria de su gran obra *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849) para quien, totalmente contrario a la idea de despojar a la ruina de las huellas del tiempo, la restauración significaba la destrucción; una destrucción acompañada de «falsas descripciones de lo destruido» donde cada época daba un nuevo tipo de edificio:

Una época distinta podrá dar un espíritu distinto, (...) ¿acaso será mejor la obra nueva que la antigua? Por lo menos, en la antigua había una cierta vida, una cierta sugestión de lo que

⁵⁰ Gilpin, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca... op. cit.*, pp. 57-60.

⁵¹ Marchán Fiz, Simón. "La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto"... *op. cit.*, p.12.

⁵² Véase Monedero, Miguel Martínez. "Reciclaje de arquitectura vs restauración arquitectónica, ¿herramientas contrapuestas?". *Revista Habitación y sociedad*, n. 5, Nov. 2012, pp. 22-23.

⁵³ Véase Marchán Fiz, Simón, "La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto"... *op. cit.*, p.15.

había sido y de lo que se había perdido; una cierta dulzura en las suaves líneas que la lluvia y el sol habían labrado. (...) no coloquéis una mentira en su lugar. (...) Cuidad adecuadamente vuestros monumentos y no tendréis que restaurarlos. (...) No son nuestros. Pertenecen en parte a quienes los construyeron, y en parte a todas las generaciones de la humanidad que nos han de seguir.⁵⁴

Para John Ruskin la restauración suponía una contradicción al sentimiento de *verdadera ruina*, la cual no debería aceptar otra intervención que no fuera la de la misma naturaleza;⁵⁵ postura que ya intuía Willian Gilpin cuando, desde aquel *clima pintoresquista* idealizado, escribía lo absurdo que resultaba la idea de otorgarle a la ruina un carácter de «splendor acabado», siendo este un lugar que había sido descuidado y abandonado por la mano del hombre y en el que las nuevas marcas de la «industria humana» resultarían antinaturales o «incongruentes ornamentos»; del mismo modo en que deshonraban la escena también deshonrarían la ruina.⁵⁶ Lo pintoresco, como escribía John Ruskin, se buscaba en las ruinas y se encontraba en el desmoronamiento, en la poética del derrumbe; «en la sublimidad de las grietas, en las fracturas, en las manchas, o en la vegetación», que hacían de la obra del hombre un producto de la naturaleza; era esta «sublimidad pintoresca» la que podía expresar la noble función de pasado: «creo que no puede considerarse que un edificio esté en su mejor momento hasta que hayan pasado cuatro o cinco siglos» —explicaba John Ruskin en *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*—.⁵⁷

Desde luego quienes abogaban por la restauración de las ruinas seguían teniendo muy presente aquella vivencia negativa del fragmento que las asociaba con la caída de los imperios y una urgente necesidad de restablecer su perdido carácter de

⁵⁴ Ruskin, John. "La lámpara de la memoria". En: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. 1989, pp. 217-235, pp. 232-234.

⁵⁵ Véase también Fiorani, Donatella. "Architettura, rovina, restauro". En: M. Barbanera et al. *Relitti riletti : metamorfosi delle rovine e identità culturale*. Turín: Bollati Boringhieri, 2009, pp. 339-355, p. 240.

⁵⁶ Willian Gilpin citado en Ruiz de Samaniego, Alberto. "De ruinas: Piranesi, Benjamin, Smithson"... *op. cit.*, p. 14.

⁵⁷ Ruskin, John. "La lámpara de la memoria"... *op. cit.*, pp. 231.

monumento,⁵⁸ pues incluso las consolidaciones más pretendidamente inocuas o las restauraciones aparentemente más neutras acaban alterando los vestigios.⁵⁹ Restaurar un edificio —proponía Viollet-le-Duc— significaría, precisamente, devolverlo a un estado completo que podría no haber existido jamás, en ningún otro momento;⁶⁰ una incompatibilidad absoluta entre la «dulzura» del tiempo perdido y la «aspereza» del presente restaurado: «es imposible —insistía John Ruskin—; tan imposible como revivir a un muerto».⁶¹

Resulta interesante constatar que algunos teóricos de la restauración contemporáneos estarían de acuerdo, si no con las palabras, sí con las ideas de John Ruskin, como es el caso de Cesare Brandi quien en su célebre *Teoría de la restauración* (1963) escribía que la ruina —aún si su presencia era considerada monumento o patrimonio arquitectónico histórico o artístico— solo podía mantenerse como lo que era, como una reliquia, con lo que la restauración debía limitarse sencillamente a la conservación y no a la reintegración.⁶² Por ello, desde algunos años, más que hablar de restauración de monumentos se habla de «intervención», un término más amplio que abarca las distintas formas de actuación según los problemas, objetivos y medios encontrados —partiendo del monumento como un objeto arquitectónico con función útil y social y, al mismo tiempo, como un testimonio histórico de la actividad humana—.⁶³ En cualquier caso la dificultad radica en encontrar el límite entre la reintegración parcial y la reconstrucción, puesto que ésta cierra el círculo de las fuerzas

⁵⁸ Véase Marchán Fiz, Simón. "La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto"... *op. cit.*, pp. 12-13.

⁵⁹ Véase González Moreno-Navarro, Antoni. "Por una metodología de la intervención en el patrimonio arquitectónico como documento y como objeto arquitectónico". *Revista Fragmentos*, n. 6, 1985, pp. 72-79, pp. 77-78.

⁶⁰ Viollet-le-Duc, Eugène. "Restauration". En: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. París: Morel, 1875, pp. 14-34, p. 14.

⁶¹ Ruskin, John. *El sueño imperativo. Fragmentos sobre arte, naturaleza y sociedad*. Madrid: Vaso roto, 2014, p. 54-55.

⁶² Brandi, Cesare. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza, 1995, p. 38.

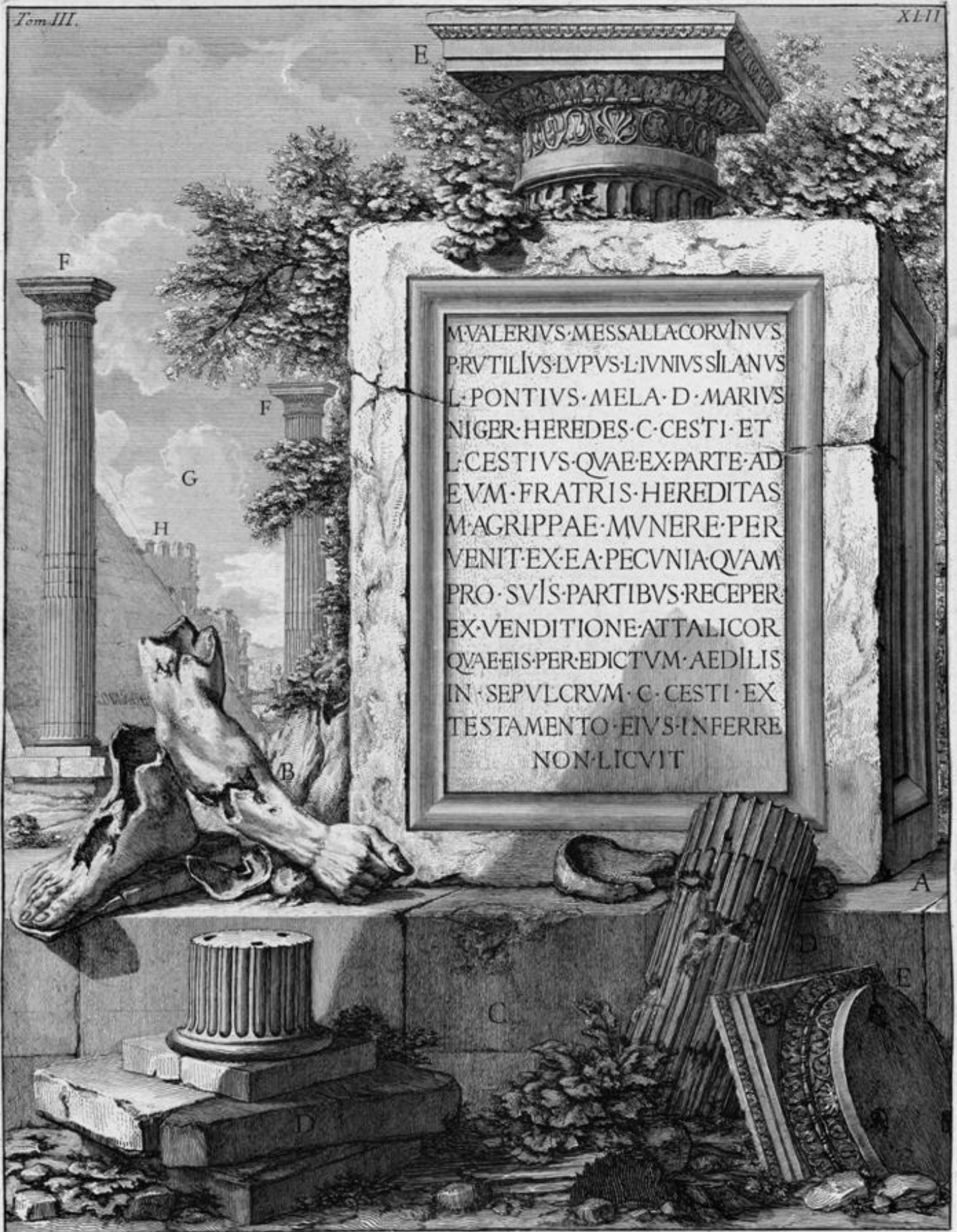
⁶³ González Moreno-Navarro, Antoni. "Por una metodología de la intervención en el patrimonio arquitectónico como documento y como objeto arquitectónico"... *op. cit.*, pp. 77-78.

de la degradación en favor de la fuerza del hombre —la «voluntad del espíritu», según Georg Simmel— en un proceso irreversible que ni siquiera puede devolver a la ruina a su estado «original», sacrificando el «último residuo auténtico de tiempo» y de antigüedad que pudiera presentar.⁶⁴

Esta visión de la ruina que ofrecía Georg Simmel como forma actual de «vida pretérita», como forma presente de *pasado*, se aleja notablemente de la sociedad actual, un mundo en continua reactualización que busca por sí mismo el modo de inventar sus propias raíces,⁶⁵ donde la arquitectura no vuelve a la tierra ni tampoco viene del pasado. Su arquitectura y sus ruinas vienen más bien, del futuro, como diría Robert Smithson.

⁶⁴ Sobre este tema véase Fiorani, Donatella. "Architettura, rovina, restauro" ... *op. cit.*, p. 353.

⁶⁵ *Ib.*, p. 353.



A Uno delli due Dadi fatti a guisa di Piedestallo in tutto simili, i quali esistono nel Museo Capitolino, trovati in tempo di Alessandro VII nelle scavo, che si fece allora dintorno alla Piramide. B Framm^{ta} di una Statua colossale di metallo ivi parimente ritrovata. C Basamento di Travertino composto di due corvi a foggia di zoccolo sopra il quale posò la Piramide. Giace ora sotto il terreno. D Framm^{ta} di Colonne striate colle Basi loro, et un Basamento sotto alle medesime ritrovato e lasciato nella maniera, che si vede presentem^{te}. E Capitelli veduti in varj aspetti disegnati in forma più grande di quella delle Colonne, affinché meglio si distinguino le parti loro. F Colonne formate de' suddetti frammi^{ti}, et innalzate nel tempo del ristaurare della Piramide. G Veduta della facciata della Piramide dalla parte di Ponente. H Mura di Roma.

Francesi Archit. del. et inc.

1.3 La ruina como referencia anti-clásica: entre el fragmento y la totalidad

El pasado existe en fragmentos precisamente porque a nadie importa qué significan; hay que juntarlos y revivirlos en la mente.⁶⁶

Con más resignación que consuelo —observaba Simón Marchán Fiz—, antes de que la estética romántica abordara a los artistas con su predilección por la grieta y la ausencia, las ruinas fueron acogidas por la episteme clásica en modo negativo asociadas a la pérdida de la forma y a su degradación;⁶⁷ quizás porque los fragmentos hablan de la noción de pasado, deterioro o demolición que contradice, en realidad, no solo el ideal de cualquier clasicismo —añadía Alberto Ruiz de Samaniego—, sino de todo optimismo civilizatorio.⁶⁸

Ante una contemplación clasicista del paisaje, desde la noción de progreso y evolución, mejora o novedad, la ruina se sitúa en el lado opuesto, asociada a la idea de retraso, abandono y vejez, y en última instancia, a la de muerte y destrucción, conviviendo con los motivos más pesimistas de la época como la *vanitas* o el *memento mori*. Reducidas a metáforas del declive de las civilizaciones y de la fragilidad de nuestra propia existencia, las ruinas en el clasicismo no son sentidas en modo estético ni vivenciadas desde «la fascinación de lo informe», sino que brotan, por el contrario, desde ese desasosiego ante la parte ausente o la forma violentada, como «negativo o reverso de la perfección perdida» —continuaba Marchán Fiz— aspirando a ser contempladas en su totalidad —«las partes presentes invocan y reclaman a las ausentes»—; una estética orientada,

⁶⁶ «The past exists in fragments precisely because nobody cares what it meant; it will unite itself and come alive in the mind of anyone who succeeds in caring, who is unwilling that Shakespeare shall remain the name attached only to a few tags everyone half-remembers, in a world where *we know too much, and are convinced of too little*». Kenner, Hugh. "The Waste Land". En: *The Invisible Poet: T.S. Eliot*. Londres: Methuen, 1974, pp. 125-156, p. 147. Traducido al español en Eliot, T.S. *La tierra baldía y otros poemas de T.S. Eliot*. Bogotá: Arquitrave Editores, 2005, p. 22.

⁶⁷ Marchán Fiz, Simón. "La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto"... *op. cit.*, p. 5.

⁶⁸ Ruiz de Samaniego, Alberto "De ruinas: Piranesi, Benjamin, Smithson"... *op. cit.*, p. 19.

aunque inconscientemente, hacia una teoría de la restauración, como veíamos en el capítulo precedente, que situaba a la ruina entre dos tiempos, sus orígenes y el estado actual.⁶⁹

La belleza requiere tres condiciones —había escrito en el siglo XIII Santo Tomás de Aquino (1225-1274)—; «en primer lugar, la integridad o la perfección (...); en segundo lugar, la proporción o la armonía; y por último, la brillantez, que hace que se consideren bellas las cosas que tienen un color que resplandece».⁷⁰ En la Edad Media y en la época clásica la ruina suponía la amenazante imagen de la imperfección contraria a la concepción lineal de la historia o de la «desatención de la Providencia».⁷¹ Si bien para los cristianos las ruinas representaban el fracaso de la religión pagana y para Santo Tomás de Aquino las cosas incompletas eran feas, a modo de tregua entre el hombre y la naturaleza, el vestigio sería incorporado a finales del XVII a los heroicos y evocadores paisajes clasicistas como si de piezas completas se tratase; evocando, como Nicolas Poussin (1594-1665) o Claude Lorrain (1600-1682) lo hicieran, tanto el pasado grandioso del que provenían como su unión y perfecta armonía con la naturaleza. Una poética de la *veduta* en la que los artistas empezaban a recrearse con el estudio y la representación atmosférica —tal y como explicaba Joachim von Sandrart el historiador del arte, cuando describía la forma en la que el pintor Claude Lorrain irrumpía «por todos los medios en los secretos de la naturaleza a fin de aprender a representar con exactitud el nacimiento del día, la salida y la puesta del sol, las horas de la noche...»⁷²

⁶⁹ Marchán Fiz, Simón. "La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto"... *op. cit.*, pp. 5-7.

⁷⁰ Santo Tomás de Aquino en *Summa theologiae, pars prima, quaest XXXIX, Bc*, escrita entre 1265 y 1274. La cita utilizada es de la traducción que Sabine Forero-Mendoza incluye en su texto para el catálogo de la exposición *El esplendor de la ruina*. Véase: Forero-Mendoza, Sabine. "Magnificencia y decadencia: el doble sentido de las ruinas en el Renacimiento". En: *El esplendor de la ruina... op.cit.*, p. 30.

Para una edición completa en español: Santo Tomás de Aquino. I, q.39, a.8. Tomo II-III, BAC, *Suma teológica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1959, pp. 309-310.

⁷¹ Véase Marí, Antoni. "El esplendor de la ruina"... *op. cit.*, p. 18.

⁷² Joachim von Sandrart citado en Fagiolo, Marcello. "Formas del pintoresquismo entre el Manierismo y el Barroco: de la ruina al derrumbe". En: *El esplendor de la ruina... op. cit.*, p. 59.

marcando el dramático camino de la posterior pintura de paisaje.

Los vestigios animaban aquella feliz Arcadia con personajes mitológicos y religiosos que exaltaban la lejana Edad de Oro en la que el ser humano vivía en equilibrio y armonía con la naturaleza, invitando a los visitantes a su mundo atemporal.⁷³ Un vista placentera —preludio a los *caprichos* del XVIII— que se alejaba de la ruina como sinónimo de deterioro y decadencia con la que mitigar las tensiones, tanto en escultura como en arquitectura, entre fragmento y totalidad.⁷⁴

La propia etimología de la palabra *fragmento*, que deriva del latín «frangô» y significa romper o hacer pedazos, indica la acción que transfigura la forma inicial y por otro lado, el objeto restante derivado de la misma. En última instancia el fragmento hace referencia a la parte ausente, así que «fragmento —como escribía Fabiola Gorgeri— es un entero dado *in absentia*»,⁷⁵ tres conceptos en la obra fragmentada —rotura, resto y ausencia— que están presentes del mismo modo en la arquitectura en ruinas.

Como residuo de la integridad perdida, el fragmento ha sido considerado como un pedazo de materia incompleta, subordinada a la estructura original, muy lejos de llegar a ser un elemento autónomo y acabado, resultado de una fatídica acción y de un proceso irreversible cuya totalidad no volverá nunca al estado inicial (entropía). El tiempo había materializado con la estratificación y la modificación sedimentaria su transcurrir, y la continuidad de la forma se interrumpe en la materia al producirse la fractura y la separación de sus elementos; una disolución del tiempo histórico y una sutura en su linealidad que llevan a la obra fragmentada —tal y como señalaba Fabiola

⁷³ Véase Zanker, Paul. "Le rovine romane e i loro osservatori"... *op. cit.*, p. 265; y Valdivieso, Enrique. "Barroco y Rococó: la pintura". En: J. A. Ramírez et al., *Historia del Arte, 3. La Edad Moderna...* *op. cit.*, pp. 215-267.

⁷⁴ Idea que desarrolla Simón Marchán Fiz en "La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto"... *op. cit.*, p. 7.

⁷⁵ Gorgeri, Fabiola. *Frammenti in architettura: durata e mutamento da Le Corbusier a Joao Juís Carrilho da Graça*. Florencia: Edifir, 2015, p. 5.

Gorgeri—, a la inestabilidad característica y a la ambicionaba reconstitución.⁷⁶

No en vano escultores como Andrea Verrocchio (1435-1488), Alessandro Algardi (1598-1654), Stefano Maderno (1576-1636) o Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) se dedicaron a la reconstrucción de esculturas clásicas mutiladas. Existían además auténticas *botteghe* especializadas de restauradores-escultores, como las de Bartolomeo Cavaceppi (1799-1716) y Vincenzo Pacetti (1746-1820) en Roma, donde se desarrollaron procedimientos técnicos de extraordinaria eficiencia mimética, alimentando un floreciente comercio artístico próximo, por otra parte, al fraude y la falsificación,⁷⁷ haciendo que la escultura venciera ese particular desafío a la Antigüedad: el éxito final de la obra reconstruida testimoniaba la superioridad técnica alcanzada por los modernos.⁷⁸

El valor y el concepto de fragmento cambian —según Orieta Rossi Pinelli— cuando *l'antiquaria* se transforma en ciencia arqueológica⁷⁹ de la mano de un nutrido grupo de eruditos, anticuarios y coleccionistas,⁸⁰ entre ellos Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) o Edward Gibbon (1737-1794) que harían que el pasado adquiriese una articulación cronológica bien definida, con obras como *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* de 1776.⁸¹ En este contexto la ruina pasa

⁷⁶ Gorgeri, Fabiola. *Frammenti in architettura... op. cit.*, p. 7.

⁷⁷ Un fascinante mundo que analiza Marcello Barbanera y Alessandra Capodiferro en el catálogo de la exposición *La forza della rovine... op. cit.*, pp. 12-13.

⁷⁸ Véase Rossi Pinelli, Orietta. "Capolavori del destino: la fortuna del torso e i frammenti dall'Antico". En: *La forza della rovine... op. cit.*, pp. 52-7, p. 52.

⁷⁹ *Ib.* p. 53.

⁸⁰ El nuevo modo de hacer investigación que comenzaba a forjarse desde las excavaciones y el contacto directo con las ruinas, requería un perfil más dinámico que el del anticuario, sobre todo, porque debía estar en contacto con otros estudiosos, «mantener un contacto continuo epistolar con sus homólogos europeos», hacer viajes y visitar las colecciones más importantes. Véase Mariani, Ginevra. "Le Antichità Romane opera di Giambattista Piranesi architetto veneziano". En: *Giambattista Piranesi: matrici incise; 1756-1757*. Milán: Mazzota, 2014, pp. 11-33, p. 12.

⁸¹ Publicada entre 1776 y 1789, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire (Historia de la decadencia y caída del Imperio romano)* fue una obra de seis volúmenes de Edward Gibbon (1737-1794) —el primer historiador moderno de la Antigua Roma— que narra la historia del Imperio romano desde la muerte del emperador Marco Aurelio en el año 180 d.C.

de ser el recordatorio de la perfección perdida o una reflexión sobre el paso del tiempo a convertirse, por primera vez, en un caso de estudio de *indagine diretta*, una vía de aproximación a la historia;⁸² así que el concepto negativo de fragmento como sinónimo de pérdida y destrucción comienza a reafirmarse gracias a la Arqueología, como portavoz de conocimiento e investigación.

En paralelo a las investigaciones y excavaciones arqueológicas del siglo XVIII junto con la pasión viajera del momento, *el Grand Tour*, el coleccionismo de obras clásicas dio lugar a un nuevo mercado de piezas falsas con el que comenzó a valorarse la escultura fragmentada, a ojos inexpertos más auténtica y antigua que aquella restaurada. Un reconocimiento del fragmento como *nueva totalidad*, como elemento autónomo y con una estructura y composición propias —apuntaba Simón Marchán Fiz— «en grado de componerse y de unirse a otros pedazos aunque conservando su propia individualidad»,⁸³ un hecho con el que toda ruina empezó a sentirse como *resto arqueológico*, como veíamos, pero también como elemento distintivo e imprescindible del paisaje pintado (inmerso por aquella época en las bases de William Gilpin sobre lo *pintoresco*), del paisaje imaginado (con fantasías arquitectónicas ligadas a la idea de *invención* y *capricho*) y del paisaje proyectado (con la creación artificial de *follies* o aquellos *jardines de fantasía*).

El nuevo valor del fragmento fraguado por el coleccionismo y la cultura anticuaria, inmersos en el fervor arqueológico de la época, fue ilustrado por una de las figuras más importantes del siglo XVIII, Giambattista Piranesi (1720-1778), grabador, arquitecto y teórico de la arquitectura, quien entraba en el mundo de las ruinas —como los humanistas del siglo XIV,

hasta la caída de Constantinopla en 1453. La obra ha sido considerada como uno de los libros de historia más influyentes de la historia de Roma.

⁸² Proceso que analiza María Jiménez-Blanco en su texto: Jiménez-Blanco, María Dolores. "El nacimiento de la arqueología: el pasado desmitificado". En: *El esplendor de la ruina... op. cit.*, p. 87.

⁸³ Marchán Fiz, Simón. "La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto"... *op. cit.*, pp. 7-8.

«quelli del tesoro»—,⁸⁴ a través de la arqueología, participando en las investigaciones y excavaciones más trascendentes del momento. Ciertamente, la Roma de la que el erudito fue testigo gozó de importantes transformaciones durante la segunda mitad de siglo XVIII, como fueron los proyectos de excavación en el Foro; y en este contexto de movimientos de tierra y ruinas, la estampación empezó a adquirir un peso fundamental —después seguida por la fotografía— como medio con el que documentar los rápidos cambios en el paisaje, y en el que Giambattista Piranesi volcaría todos sus esfuerzos con una calidad estética y una lectura técnico-científica extraordinaria de los vestigios, a los que incorporaría, además, un texto identificativo.⁸⁵

El diálogo entre la totalidad y el fragmento con el que empezábamos el presente capítulo puede verse en su obra *Le Antichità Romane*, en cuyo primer tomo encontramos los fragmentos de la famosa *Pianta di Roma* y del Campo Marzio; en los volúmenes segundo y tercero, *Gli avanzi de' monumenti Sepolcrali di Roma e dell'Agro Romano* con la demostración y la explicación de los vasos cinerarios, sarcófagos, estucos, bajorrelieves, mosaicos e inscripciones encontrados (ver Fig. 7 y 8); y en el último y cuarto tomo *I ponti antichi gli avanzi de' teatri, de portici e di altri monumenti di Roma*. En esta serie el cúmulo de fragmentos se dispersaba en el primer plano o se amontonaba en el interior de los sepulcros y mausoleos. En algunas estampas los fragmentos de inscripciones y lápidas aparecían ordenadas y ensambladas a modo de puzzle y en otras los trozos de relieves y de estuco desprendidos de las bóvedas se disponían en una especie de bodegón arqueológico con lucernas, urnas y vasos funerarios. Una escenografía del fragmento donde la arquitectura y la vegetación (la naturaleza

⁸⁴ Tal y como describía Antonio Manetti, «los ciudadanos romanos los veían deambular por las grutas y las colinas con sus varas de medir el secreto de la vetusta arquitectura antigua; debió parecerles una circunstancia especialmente peregrina, porque los conocían como "quelli del tesoro", y... ¡vaya tesoro!». Véase Manetti, Antonio. *Vita di Filippo Brunelleschi*. Roma: Salerno Editrice, 1992, p. 68. La traducción en español utilizada aparece en: Riello Velasco, José María. "Allá donde las piedras son el tiempo". *Revista Anales de Historia del Arte*, 2006, pp. 151-183, p. 155.

⁸⁵ Para un exhaustivo análisis de las planchas y la técnica de Giambattista Piranesi véase los dos catálogos del Istituto Centrale per la Grafica Mariani, Ginevra, "Le Antichità Romane opera di Giambattista Piranesi architetto veneziano"... *op. ci.*, pp. 11-33, p. 13.

en disputa con los vestigios) se confundían con los huesos de muertos encontrados.



8. Giambattista Piranesi, *Inscrizioni e frammenti delle camere sepolcrali della famiglia Arruntia*. En: *Le Antichità Romane di Giambattista Piranesi architetto veneziano. Tomo secondo, Gli avanzi de' monumenti sepolcrali di Roma e dell'Agro Romano*, 1756

La poética del fragmento del XVIII preparaba el terreno romántico del siglo XIX donde los autores lo utilizaron como plena expresión para el diálogo entre *el todo y las partes* de la que artistas como Auguste Rodin (1840-1911) serían herederos, hasta llegar a una ruina alejada de referencias históricas o arquitectónicas, suficiente en sí misma —en palabras de Simón Marchán—, capaz de cautivar aún más, si cabía, que el monumento acabado; anteponiendo su forma fragmentada a la forma integral.⁸⁶ Esta ruina apreciada como «objeto encontrado» y tan codiciada por anticuarios y coleccionistas, transformada gracias a la ayuda de la naturaleza en *una nueva totalidad*, será cuestionada tanto por Georg Simmel como por Alois Riegl (1858-1905), el historiador del arte austrohúngaro,

⁸⁶ Marchán Fiz, Simón. "La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto"... *op. cit.*, p. 11.

para quienes la belleza metafísica y estética de la ruina desaparecía cuando no quedaba de ella lo suficiente como para poder apreciar la tendencia que empujaba la forma «hacia lo alto», en contra de la gravedad. Así que los fragmentos de las ruinas desperdigados por el suelo eran para Georg Simmel, «simplemente feos» y, en cambio, una columna aún en pie aunque rota podía contener todo el encanto.⁸⁷ Alois Riegl estaría totalmente de acuerdo al afirmar que «un simple montón informe de piedras no era suficiente» y que debía quedar por ello algún remanente de la forma original.⁸⁸

Así, Georg Simmel distinguiría entre los fragmentos de las ruinas y los fragmentos de otras obras de arte destruidas, como por ejemplo los fragmentos de «un cuadro del que se hubiesen desprendido algunas partículas de color», los fragmentos de las extremidades mutiladas de una escultura o los fragmentos de un antiguo texto poético al que le faltaran algunos versos; todos ellos serían, según el autor, obras de arte incompletas, incapaces de volver a ser consideradas como unidad estética: a diferencia de los fragmentos de las ruinas, éstas serán consideradas a partir del XIX como estructuras completas, con una belleza propia e independiente de la anterior totalidad.⁸⁹ También Cesare Brandi haría una distinción en cuanto a los tipos de fragmento encontrados, los cuales también podían conservar la unidad potencial de la obra originaria a diferencia de las *esquirlas* —elementos individuales aislados y alejados de poder invocar la unidad a la cual pertenecieron—. ⁹⁰

Si bien la obra fragmentada incitaba a preguntarse sobre qué hecho la había degenerado, qué destino la empujaba a la decadencia y a la descomposición, tanto ruinas como fragmentos acabarían invocando, de algún modo u otro, las partes desaparecidas: no existe ruina sin causa ni consecuencia, sin ausencias, y de hecho, puede que en algunos casos su atracción principal sea, precisamente, esa falta de material. Pero no todas las ausencias pueden volverse ruinas —insinuaba

⁸⁷ Simmel, Georg. "Las ruinas". En: *Filosofía del paisaje... op. cit.*, p. 49.

⁸⁸ Riegl, Alois. *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Madrid: Machado Libros, 1987, pp. 53-54.

⁸⁹ Simmel, Georg. "Las ruinas". En: *Filosofía del paisaje... op. cit.*, p. 40.

⁹⁰ Fiorani, Donatella. "Architettura, rovina, restauro". En: M. Barbanera et al. *Relitti riletti: metamorfosi.. op. cit.*, p. 246.

Donatella Fiorani refiriéndose ahora al abismo del *World Trade Center*—⁹¹ y no todas las ausencias serán a lo largo de la historia igualmente percibidas, así que volvamos de nuevo atrás en el tiempo, quizás deshaciendo algo del camino andado, en busca de los orígenes de este paisaje de ruinas y de todas sus ausencias.

⁹¹ *Ib.*, p. 342.

1.4 Observadores de paisajes: inicios del paisaje de ruinas

Del mismo modo en que la naturaleza se resiste a la obra del hombre, buscando la forma de reapropiarse los espacios que le han sido arrebatados a la fuerza, el hombre intenta mantener su dominio y posición frente a ella. Es a través del arte y de la arquitectura que el hombre se apropia del espacio, «el espacio escondido en el paisaje que nos circunda», modificando sus ritmos y medios, anulando, o por el contrario evidenciando, los límites entre el exterior y el interior, lo natural y lo artificial, o lo que algunos llaman la «territorialización de un lugar determinado».⁹² Un proceso de «desnaturalización» —según Alain Roger citando a Paul Válerý en su célebre *Breve tratado del paisaje* (1997)— que quizás consistiera, precisamente, en la superposición del hombre a la naturaleza, con el fin de dominarla y convertirse en su «dueño y poseedor».⁹³

La percepción visual de la naturaleza en su conjunto —su forma cultural, escribía Jean-Marc Poinsoť— es considerada por el hombre como «paisaje»;⁹⁴ llamamos paisaje al conjunto de características culturales y físicas que otorgan identidad y singularidad a un determinado lugar, término que reclama en clave histórica al hombre como agente de transformación. El paisaje así concebido es, entonces, el espacio natural al cual le añadimos la actividad humana; el resultado del conjunto de intervenciones ocurridas en el transcurso de los años, de la evolución tanto de la vida natural como de la entrópica, activa en el tiempo y en continuo cambio; dicho de otro modo, un verdadero contenedor de la memoria individual o colectiva con todas las marcas y las huellas de su historia, incluyendo la

⁹² Tema del que se ocupa Luca Galofaro en una interesante relación con el arte contemporáneo en: Galofaro, Luca. *Artscape: el arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pp. 32 y 60.

⁹³ Alain, Roger. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca nueva, 2007, p. 16.

⁹⁴ Poinsoť, Jean-Marc. "Escultura-Naturaleza". En: Pilar Bonet et al., *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000, p. 26.

presencia afectiva de la comunidad humana que lo condicionó y modificó.⁹⁵

Además de actuar como agente de transformación, el hombre se inscribe en el paisaje también como intérprete y observador. De hecho, el paisaje había sido definido por Giuseppe Pucci como la naturaleza vista a través de los ojos de la cultura;⁹⁶ algo con lo que Alain Roger coincidiría al describirlo como la percepción estética de un lugar natural.⁹⁷ A la intervención y a la observación estética, el filósofo y escritor francés añadiría «una cierta distancia» frente a la visión normalizada y cotidiana del espacio,⁹⁸ citando en su libro la investigación realizada por Martin de la Soudière sobre los campesinos de la Margeride al sur de Francia, para quienes el entorno natural raramente podía ser visto —precisamente por esa falta de distancia temporal y espacial— como un paisaje: al final siempre se trataría de un lugar en el que sobrevivir y trabajar.

Georg Simmel por su parte hablaba de una mirada que debía abarcar un amplio campo visual del entorno, en lugar de concentrarse en la percepción de uno o varios detalles; «los árboles y los cursos de agua, las colinas y las construcciones, la luz y las nubes en sus infinitas transformaciones...» no eran suficientes para alcanzar la conciencia de estar ante un paisaje; a la mirada y a la distancia debíamos sumarle además la idea de totalidad.⁹⁹

La posibilidad de observar algo con perspectiva implica, a su vez, una cierta separación temporal, un vacío infranqueable entre el espectador y el sujeto que convertía a éste último en algo digno de atención, de contemplación y así, de representación. De hecho, en el lenguaje común «paisaje» es sinónimo de *vista* o *veduta* y conlleva la connotación positiva y

⁹⁵ Sobre la memoria en el paisaje véase Emeri, Farinetti. *I paesaggi in archeologia: analisi e interpretazione*. Roma: Carocci, 2012, p. 9.

⁹⁶ Pucci, Giuseppe. "Il buon uso delle rovine". En: G. Tortora y M. Alcaro. *Semantica delle rovine*. Roma: Maniero associazione culturale, 2006, pp. 291-306 p. 292.

⁹⁷ Alain, Roger. *Breve tratado del paisaje... op. cit.*, p. 22.

⁹⁸ Martin de la Soudière. *Regards sur un terroir et ailleurs. Le paysage sage à l'ombre des terroirs*. Citado en Alain, Roger. *Breve tratado del paisaje... op. cit.*, p. 32.

⁹⁹ Simmel, Georg. *Filosofía del paisaje... op. cit.*, p. 7.

hedonística ligada al cúmulo histórico de representaciones cartográficas y artísticas. Para que haya representación, debe haber interpretación; quizás por ello Marc Augé escribiera en *El tiempo en ruinas* (2003) que el paisaje era el espacio que un hombre le describía a los demás;¹⁰⁰ algo que en cierto modo conectaba con la idea del poeta Oscar Wilde (1854-1900) para quien la naturaleza no era sino una creación de nuestro cerebro, donde la vida imitaba al arte mucho más de lo que el arte imitaba al mundo real: «las cosas son porque nosotros las vemos —decía—, y la receptividad así como la forma de nuestra visión dependen de las artes que han influido en nosotros».¹⁰¹

Lejos de sernos indiferente, el paisaje ha sido siempre objeto de atención donde la acción complementaria de «creadores de paisajes» (jardineros y paisajistas) y «observadores» (pintores) ha contribuido a marcarlo y llenarlo de signos.¹⁰² La eclosión de la pintura de paisaje como género autónomo nació entre finales del XVI y principios del XVII, pero las raíces de la cuestión en concreto se remontan al Renacimiento, cuando el hombre se sitúa en el centro del universo y recurre a la naturaleza para poner orden en el mismo; interesándose por todo aquello que le rodea.¹⁰³ Ernst Gombrich (1909-2001) situaba en su *Historia del arte* el paisaje de Konrad Witz (1400?-1446?) *La pesca milagrosa* (1444) como el primer retrato de un «auténtico paisaje», donde el artista representa como lugar donde ocurría el milagro el lago *Tiberiades* (en realidad se trataba del lago *Lemán*; también llamado «el mar de

¹⁰⁰ Augé, Marc. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003, p. 83.

¹⁰¹ «Actualmente, la gente ve la neblina no porque hay neblina, sino porque los pintores y los poetas les han enseñado el encanto misterioso de tales efectos. Sin duda, en Londres hay neblina desde hace siglos. Es infinitamente probable pero nadie la veía, por lo que no sabemos de su existencia. No existió mientras el arte no la inventó (...) Esta luz blanca trepidante que ahora vemos en Francia, con sus singulares manchas malvas y sus móviles sombras violetas, es la última fantasía del arte, que la naturaleza, hay que reconocerlo, reproduce de maravilla. Donde antes componía corots y dauvignys, ahora nos ofrece adorables monets y encantadores pissarros». Oscar Wilde en *Le Déclin du mensonge* citado en Alain, Roger. *Breve tratado del paisaje... op. cit.*, pp. 18-19.

¹⁰² Véase Poinot, Jean-Marc. "Escultura-Naturaleza"... *op. cit.*, p. 26.

¹⁰³ José María Riello publicaba un interesante artículo sobre los orígenes de la pintura de paisaje en "La eclosión del paisaje". *Revista Descubrir el arte*. Año XII n. 150. Ago. 2011, pp. 22-28.

Galilea»), haciendo para los burgueses de Ginebra una escena familiar.¹⁰⁴ Sin embargo, no fue hasta el siglo XVI —como demuestra Gianfranco Folena— cuando apareció por primera vez el término en una carta del pintor Tiziano Vecellio (1490-1576) al rey Felipe II (1527-1598) sobre el envío de algunos cuadros.¹⁰⁵

A pesar de que la apropiación intelectual de la naturaleza como forma de paisaje sea un fenómeno bastante reciente en nuestra cultura, y que fuera, como hemos visto, durante el periodo romántico cuando se produjera el gran encuentro entre hombre y naturaleza,¹⁰⁶ la experiencia estética y perceptiva del paisaje no puede separarse de la evolución del dibujo de ruinas, pues el nuevo género creció y se desarrolló bajo el dominio de La Ciudad Eterna en torno al estudio de las fuentes de la Antigüedad con largos paseos contemplativos por entre los vestigios.¹⁰⁷ En este *renacer* del que hablaban los italianos con el que recuperar «la grandeza de Roma», las ruinas jugaron un papel fundamental como restos ejemplares de la belleza, proporción y armonía del arte antiguo, tras aquel largo lapsus medieval en el que los restos de los monumentos se habían interpretado como expresión y advertencia de la decadencia del paganismo —así asociaba Santo Tomás de Aquino en su *Summa theologiae* la idea de belleza con la integridad y perfección de las formas, contraria, por otra parte, a toda estética «ruinista»—.

Según Sabine Forero-Mendoza el *Milagro de San Silvestre* (1341) de Maso di Banco (?-1348) en la capilla Bardi de la

¹⁰⁴ Gombrich, Ernst Hans Josef. *La historia del arte*. Madrid: Debate, 1995, 245.

¹⁰⁵ Citado en Riello, José. "La eclosión del paisaje" ... *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁶ Rubio Remiro, Pilar. "El mundo bajo los pies. Caminar, mejor que correr". *Revista Exit Express*, n. 57. Feb. - Mar. 2011, pp. 14-21, p.14.

¹⁰⁷ Las leyendas supersticiosas fueron poco a poco sustituidas por el estudio de las inscripciones y de los manuscritos del pasado, «de Dionisio de Halicarnaso a Livio, de Varrón a Plinio el Viejo, de Virgilio a Ovidio, alcanzaron una preeminencia de la que no gozaron los datos arqueológicos ni los epigráficos», de forma que aquellos hombres renacentistas alcanzaron un profundo conocimiento literario de la Antigüedad. Véase Riello Velasco, José. "De ruinas, o sobre Maravillas de Roma y primera arqueología". En: D. Suárez Quevedo, C. Lopezosa Aparicio y F. Díaz Moreno. *Arquitectura y ciudad: memoria e imprenta*. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2009, pp. 225-259, pp. 237-238.

iglesia de la *Santa Croce* en Florencia constituye la primera representación de ruinas en época moderna (ver Fig. 9);¹⁰⁸ a partir de ese momento su uso en pintura para delimitar el paisaje representado evolucionó hacia perspectivas cada vez más complejas, invadiendo las escenas de la Natividad y de la Adoración renacentistas. La recuperación en estas escenas del templo clásico como lugar donde ocurría el nacimiento —fragmentos de arcos, bóvedas y otras estructuras arquitectónicas—, sustituía al establo o cobertizo rústico de la pintura bizantina no como participación de lo bello y caduco —recuerda Patricia Castelli—, sino como el triunfo de la cristiandad sobre el paganismo.¹⁰⁹



9. Maso di Banco, *Miracolo del santo che chiude le fauci del drago e resuscita due maghi uccisi dall'alito del mostro*, 1341

¹⁰⁸ Sabine Forero-Mendoza hace un estudio sobre la utilización de las ruinas en el espacio pintado de Maso di Banco como elementos que sitúan la escena en el tiempo a la vez que delimitan y distinguen los diferentes planos, rompiendo la frialdad geométrica heredada de la disposición sinóptica medieval. No es de extrañar, escribía la autora, que el motivo de las ruinas apareciera en la pintura a la vez que se elaboraban otras formas de organización del espacio pictórico y de la profundidad. Véase Forero-Mendoza, Sabine. "Magnificencia y decadencia: el doble sentido de las ruinas en el Renacimiento"... *op. cit.*, p. 30. Sobre esta autora véase también *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la renaissance*. Seyssel: Champ Vallon, 2002.

¹⁰⁹ Según Giovanni Rucellai aquel *Templum Pacis* —«un templo de ídolos y del que los Romanos decían que tenía que durar hasta que una virgen pariera»— cayó en ruinas la noche en que justo N.S. Jesucristo naciera. Véase *Giovanni Rucellai e il suo Zibaldone* citado en Castelli, Patricia. "Estéticas antiguas y estéticas nuevas: las ruinas y el paisaje"... *op. cit.*, p. 155. Sobre este tema véase también Marí, Antoni. *El esplendor de la ruina...* *op. cit.* p. 15.

Y es que a partir de Maso di Banco y de Francesco Petrarca (1304-1374) —el descubridor, según Werner Hofmann, de ese «placer de mirar» narrado en un relato epistolar sobre su ascensión en 1336 al *Mont Ventoux*, también llamado, «el gigante de la Provenza»—,¹¹⁰ el interés por las ruinas de artistas y hombres de letras no dejaría de crecer, con lo que la visión negativa de los vestigios pasaría a un segundo plano en favor de la meditación sobre el paso del tiempo y el estudio y la admiración por la Antigüedad, aumentando el interés arqueológico por la recuperación del patrimonio y por su interpretación, a pesar de que el expolio y la reutilización de ruinas siguiera siendo práctica habitual hasta el siglo XVIII.

La observación directa de los vestigios permitió que artistas y estudiosos establecieran un contacto «real» con el mundo antiguo, explorando *in situ*, esto es, inmersos en el paisaje, «científicamente» el pasado.¹¹¹ Roma, que como había dicho Hidelberto de Lavardin era fundamentalmente sus ruinas, «no comenzó a existir —en palabras de José M^a Riello— hasta que no fue representada sobre papel o, dicho de otro modo, hasta que no fue rebajada a una unidad abstracta, a una idea».¹¹²

El esplendor de este renacimiento con hallazgos tan importantes como el de la perspectiva —atribuida al arquitecto

¹¹⁰ Francesco Petrarca contaba cómo al subir al Mont Ventoux «echaba mano» de las Confesiones de San Agustín (397 d.d.C.) con el que «habiendo visto lo bastante la montaña» dirigía su mirada hacia el interior de sí mismo, «in me ipsum interiores oculos reflexi»; dualidad entre exterior e interior, naturaleza y alma, que supo retomar Caspar David Friedrich al postular que el pintor no solo debería pintar lo que veía ante sí, sino también lo que veía en sí: «cierra el ojo corporal para que puedas ver primero (...) la imagen con el ojo espiritual. A continuación, haz salir a la luz lo que has contemplado en la oscuridad, para que ejerza su efecto en otros de fuera hacia adentro». Citado en Hofmann, Werner. "La parte y el todo". En: *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Catálogo de la exposición, del 5 de octubre de 2007 al 13 de enero de 2008. Madrid: Fundación Juan March, 2007, pp. 17-29, pp. 17-18.

¹¹¹ Véase Woodward, Christopher. *Tra le rovine: Un viaggio attraverso la storia, l'arte e la letteratura...* op. cit., pp. 16-17 y Ruíz Sánchez, Marcos. "Las ruinas deshabitadas: notas sobre la tradición elegíaca del tema de las ruinas en la poesía neolatina". *Revista Excerpta Philologica: Revista de filología griega y latina de la Universidad de Cádiz*, 1999, pp. 349-376, p. 349. Sobre el Humanismo este último cita a Fernández Murga, Félix. "El sentimiento de las ruinas en el renacimiento italiano". *Actas del II Congreso Nacional de Italianistas El Renacimiento Italiano*. Murcia, 1986.

¹¹² Riello, José. "La eclosión del paisaje" ... op. cit., p. 27.

florentino Filippo Brunelleschi (1377-1446)— y el redescubrimiento a través de las excavaciones de los tesoros de la Antigüedad, aportaron una importante transformación a inicios del siglo XVI a la que asistieron humanistas de toda Europa, sobre todo del norte, deseosos de ver con sus propios ojos las obras y monumentos que conocían a través de los llamados *grabados de traducción*.¹¹³ Jan Gossaert, Jan van Scorel, Pieter Brueghel el Viejo, Lambert Lombard, Frans Floris, Hendrick Goltzius y Maarten van Heemskerck entre otros, constituyeron una nueva generación de *fiamminghi* especializados en *vedute* (los verdaderos «inventores del paisaje de ruinas») que a través de sus estampas —divulgadas por toda Europa— adoptaron y difundieron los principios renacentistas italianos de perspectiva, anatomía y proporción, aportando su propia versión del lenguaje clásico¹¹⁴ y constituyendo un imaginario arqueológico común: la alternativa flamenca a las formas manieristas del Alto Renacimiento italiano.¹¹⁵

¹¹³ Raquel González Escribano dedica un precioso artículo a aquellos *Viajes pintados* en: González Escribano, Raquel. "Viajes pintados". *Revista Descubrir el arte*. Año XI n. 126. Ago. 2009, pp. 34-39, p. 36.

¹¹⁴ Es por ello que, según Agustín Bustamante García al arte italiano del XVI se le denomina arte clásico. Bustamante García, Agustín. "El Renacimiento en Italia: el Cinquecento". En: J. A. Ramírez et al., *Historia del arte, 3. La Edad Moderna... op. cit.*, pp. 55-105, p. 55.

¹¹⁵ Según Juan Antonio Ramírez, la ruina era para estos artistas nórdicos «una manera cómoda de hacer arte "a la antigua", sin tener que conocer a fondo cosas que sí se dominaban bien en algunos talleres italianos, como las leyes de la perspectiva o las normas vitruvianas de la arquitectura. La evocación o la mera copia de los restos inconexos de la vieja Roma podía permitir a muchos de aquellos pintores aprovecharse de su formación empírica para simular que habían asimilado los supuestos de la nueva pintura científica y antiquizante surgida en Italia». Ramírez, Juan Antonio. "De la ruina a la destrucción arquitectónica (para una iconografía del caos)". *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura: XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, Las Palmas de Gran Canaria, 20 - 24 Nov. 2006. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2006, pp. 526-553, p. 529.

Sobre los pintores flamencos véase también Chiarini, Marco. "Nota sui disegni del catalogo". En: J.C.N Brintjes y N. Köhler. *Da Van Heemskerck a Van Wittel: disegni fiamminghi e olandesi del XVI-XVII secolo dalle collezioni del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*. Roma: Fratelli Palombi, 1993., Zanker, Paul. "Le rovine romane e i loro osservatori"... *op. cit.*, pp. 256-277., Checa Cremades, Fernando. "La difusión europea del Renacimiento". En: *Historia del arte, 3. La Edad Moderna... op. cit.*, pp. 107-159; y el catálogo de la exposición *Fifteenth- to Eighteenth-Century European Drawings in the Robert Lehman Collection: Central Europe, the*

El dibujo es consustancial al viaje —escribía Raquel González Escribano— porque a menudo responde mejor que la palabra a esa urgencia del viajero por fijar la intensidad de sus sensaciones; el impulso de apresar el *aquí y ahora*, especialmente si hablamos de ruinas antiguas, cuyas formas podrían desvanecerse a la misma velocidad que la imagen de su recuerdo.¹¹⁶ Los artistas que acudieron a Roma documentaron el estado de los vestigios en pequeños *taccuini* o cuadernos de artista,¹¹⁷ libretas de refinado papel italiano tan frecuentes en la época hasta el punto de constituir casi un género en sí mismos. En ellos los apuntes de ruinas adquirieron diversas formas, desde la reconstrucción más rigurosa hasta las invenciones más exuberantes.¹¹⁸

Nicole Dacos situaba en su célebre «*Roma quanta fuit*» o *la invención del paisaje de ruinas* al holandés Maarten van Heemskerck (1498-1574), discípulo de Jan van Scorel (1495-1562), como uno de los creadores de *vedute* más importantes, tanto por su calidad artística como por su valor documental¹¹⁹ —no en vano Giovanni Fichardo las denominaba «pulcherrimus prospectus»—.¹²⁰ Heemskerck llegaría a Roma durante el verano de 1532 para permanecer hasta la primavera de 1536. Van Mander (1548-1606), el historiador del arte, cuenta que nada más poner sus pies en la ciudad, y cuando sus amigos solo pensaban en festejar su llegada, Heemskerck corría a dibujar del natural aquellas ruinas con las que tantas veces había soñado: «...no se quedó dormido y se guardó mucho de

Netherlands, France, England. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1999, p. 133.

¹¹⁶ González Escribano, Raquel. "Viajes pintados"... *op. cit.*, p. 38.

¹¹⁷ Sobre los *taccuini* del Renacimiento véase Nesselrath, Arnold. "I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia". En: S. Settis. *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Turín: Einaudi, 1984, pp. 87-147.

¹¹⁸ Extremos que se analizan en Forero-Mendoza, Sabine. "Magnificencia y decadencia"... *op. cit.* p. 30.

¹¹⁹ Nicole Dacos señala a Jan van Scorel como «el que verdaderamente abrió el camino» cuando el tema «aún no estaba de moda», comparando la destreza técnica de uno de sus dibujos de ruinas, *Vista de Belén*, con los de su discípulo Maarten van Heemskerck. Véase Dacos, Nicole. «*Roma quanta fuit*»: *O la invención del paisaje de ruinas*. Barcelona: Acantilado, 2014, p. 63.

¹²⁰ Citado en Gori Sassoli, Mario. "Roma Veduta: Disegni e Stampe Panoramiche della Città dal XV al XIX secolo". En: *Roma Veduta: Disegni e Stampe Panoramiche della Città dal XV al XIX secolo*. Roma: Artemide Edizioni, 2000, p. 80.

perder el tiempo bebiendo y divirtiéndose con los holandeses; muy al contrario, se puso a copiar un gran número de cosas, tanto de lo antiguo como de Miguel Ángel. Finalmente dibujó muchas ruinas y antigüedades que abundan en esta ciudad, Academia de pintores. Cuando hacía buen tiempo se iba a dibujar al aire libre».¹²¹

Los dibujos de Maarten van Heemskerck sobrevivieron en dos preciados álbumes conservados en el Kupferstichkabinett Staatliche Musee de Berlín,¹²² fuente de inspiración e inventiva que le acompañaría el resto de su carrera en Haarlem; hasta ochenta folios con apuntes al *inchiostro ferrogallico*¹²³ dedicados a «*la aeternitas urbis*», la cual registraba y catalogaba, según Antonio Giuliano, como un incansable «fotógrafo clandestino».¹²⁴

Junto con Pieter Brueghel el Viejo (1525-1569), Heemskerck fue uno de los primeros artistas holandeses en hacer diseños expresamente para la reproducción de grabados, convirtiéndose a su regreso a Holanda en el pintor más importante del país, sobre todo en lo que se refiere al género del paisaje, superando en fama a su maestro Jan van Scorel. Meses antes de su partida, entre el invierno de 1535 y 1536, entraba en «le grote» de la Domus Aurea de Nerón y escribía, quizás para despedirse, su nombre en la famosa *Bóveda Negra*: AERT VYT HEMSKERCK TE ROAM. Junto al grafiti del holandés otros

¹²¹ Citado en Dacos, Nicole. «*Roma quanta fuit*»... *op. cit.*, p. 91.

¹²² Según Nicole Dacos estos dos volúmenes son una compilación del siglo XVIII que contienen, además de los restos del *taccuino* que Maarten van Heemskerck haría en Roma, los dibujos de otros artistas como Hermannus Posthumus Pingebat. Véase Dacos, Nicole. «*Roma quanta fuit*»... *op. cit.*, p. 119.

¹²³ La tinta ferrogálica, el *inchiostro bruno* o *la tinta parda*, fue una de las tintas más habituales utilizadas en Europa desde el siglo V hasta el siglo XIX; elaborada según Cennino Cennini (*Libro del'arte*, 1398) desmenuzando agallas de encina —en italiano *gale di gerchia*—, que contenían una gran cantidad de ácido gálico y tánico. El extracto acuoso resultante se mezclaba con soluciones de sales de hierro, especialmente de sulfato ferroso, llamado en aquella época vitriolo romano o alemán. De esta combinación se formaba el *tannato* y el *galato* de hierro formando una tinta negra que con el paso de los años y la oxidación espontánea al aire libre, adquiría el tono pardo característico. Cennini, Cennino. *El libro del arte*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2010, p. 161.

¹²⁴ Giuliano, Antonio. "Roma quanta fuit". En: M. G.Sassoli, *Roma veduta: disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*. Roma: Artemide Edizioni, 2000, pp. 13-50, p. 26.

dos flamencos admiradores de la pintura antigua firmarían: LAM AMSTE, Lambert Sustris, de Ámsterdan (ca.1515-1591) y por último HER POSTMA, Hermannus Posthumus Pingebat (ca. 1513-1566/1588), latinizado como Herman Posthumus, autor del cuadro *Tempus edax rerum* (*El tiempo que lo devora todo*, 1536), el único cuadro del siglo XVI con la ruina como tema principal (ver Fig. 10).¹²⁵



10. Hermannus Posthumus Pingebat, *Tempus edax rerum*, 1536

Junto a la inscripción que daba título al lienzo de Herman Posthumus —perteneciente a los versos 234 y 235 del décimo quinto libro de la *Metamorfosis* de Ovidio (43a.C.- 17d.C.), un tópico de gran éxito desde la Antigüedad presente también en algunas obras del Medievo y, después, del Renacimiento— un artista con un compás se ocupaba de «misurare minutamente il tutto» (ver Fig. 11); tratando de ordenar —como lo haría Andrea Palladio (1508-1580)— aquel cúmulo de fragmentos

¹²⁵ Al igual que Maarten van Heemskerck, Herman Posthumus había sido un *romanista*, es decir, «uno de aquellos artistas que en la primera mitad del siglo XVI se dejaron conquistar por Italia» y se instalaron en Roma para asimilar y beber de su cultura. Los dibujos de ambos flamencos fueron encuadrados en el mismo álbum de Berlín distinguiéndose los de Posthumus —según Nicole Dacos— por tener un trazo menos preciso «y un gusto más pintoresco por las ruinas, con una particular atención a las plantas que las invadían». Dacos, Nicole. «*Roma quanta fuit*»... *op. cit.*, p. 7. Sobre el cuadro de Posthumus véase también Marí, Antoni. "El esplendor de la ruina" ... *op. cit.*, p. 15.

que caracterizaba el perfil de la ciudad;¹²⁶ y entre la espesura, a la luz de una antorcha, alguien estupefacto redescubría la memoria de *lo clásico*; mensaje que anticiparía a modo de presagio —idea de Antonio Giuliano— el que sería el constructor y destructor de ruinas por antonomasia, Giambattista Piranesi, arquitecto veneciano.¹²⁷ De hecho, bien podríamos comparar sus ruinas con las del artista holandés, cuyos vestigios y fragmentos desperdigados como si fuesen las piezas sueltas de un rompecabezas imposible de recomponer, se transformarían poco a poco en un paisaje cada vez más moral y sentimental, precisamente en ese caos ausente de perspectiva que acusaba Juan Antonio Ramírez, aunque compensado por aquella increíble capacidad inventiva que recuerda a los caprichos y falsas ruinas de los siglos posteriores.¹²⁸

¹²⁶ En *L'antichità di Roma* de 1554, Andrea Palladio escribía que, no contento con poder mirar las ruinas, necesitaba medir todo minuciosamente con sus propias manos; «pues medir los vestigios de un edificio —describía José M^o Riello Vellasco en el prefacio de la edición de Palladio en castellano— era un método idéntico al expuesto en *De statua* para tomar las medidas del cuerpo humano». Entonces no era «tan descabellado —continuaba Riello Vellasco— pensar en Roma como un gran cadáver dispuesto a ser cuidadosamente analizado con la pericia de un forense». De hecho las medidas que Palladio recopiló en su viaje a Roma (1546-1547) fueron un material preciado con los que elaboró esta célebre obra de *Las antigüedades de Roma*. Riello Vellasco, José María. En: Palladio, Andrea. *Las antigüedades de Roma*. Madrid: Akal, 2008, p. 38.

Las palabras de Palladio sobre «misurare minutamente il tutto», aparecen en: Palladio, Andrea. "Alli lettori". En: *L'antichità di Roma di M. Andrea Palladio: raccolta brevemente da gli auttore antichi, & moderni: nouamente posta in luce*. Venecia: Matthio Pagan, 1554, p. A ij. Edición que puede consultarse digitalizada en:

<https://archive.org/stream/lantichitadiroma00pall#page/n3/mode/2up>.

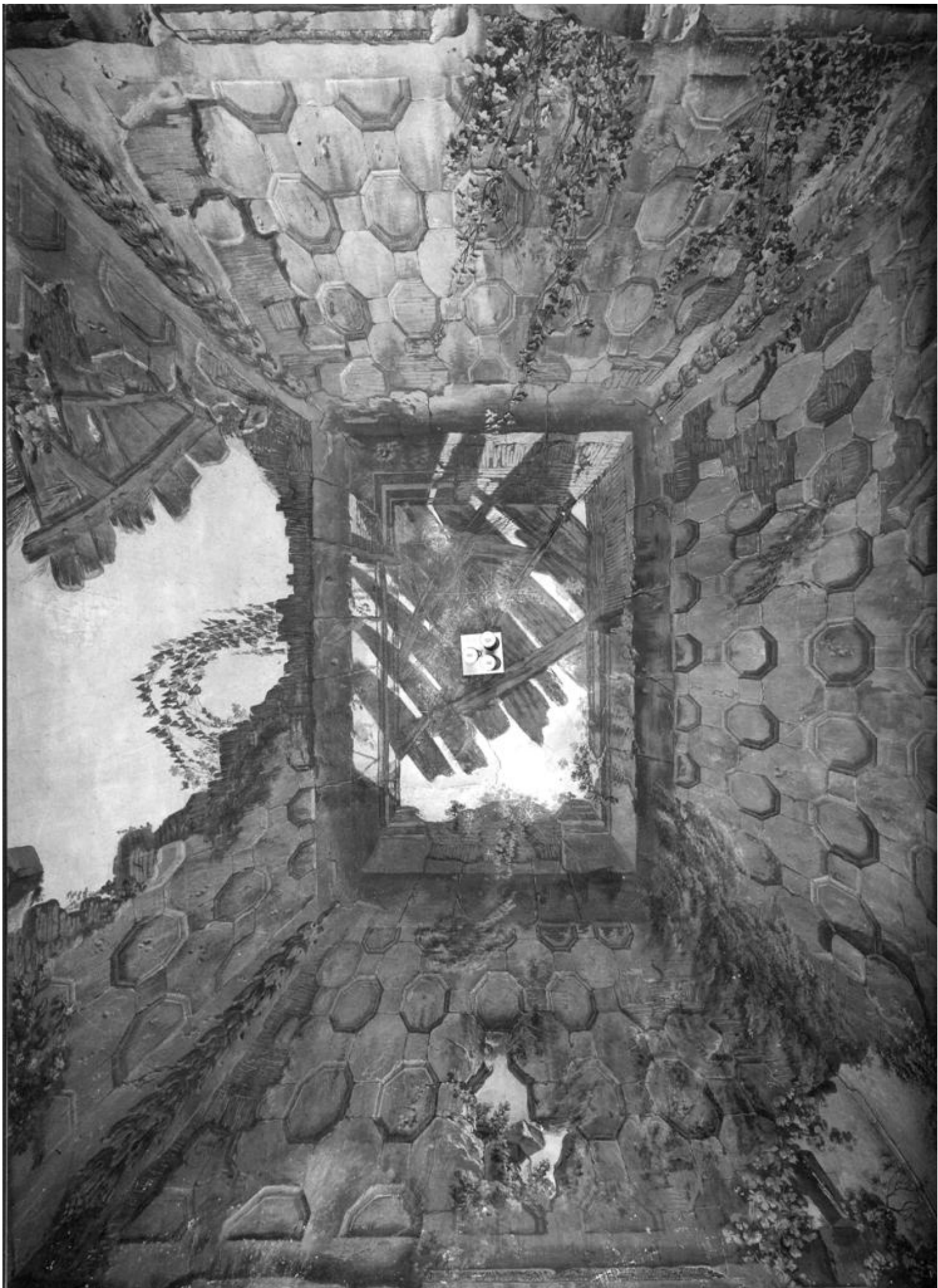
Fecha de consulta 11 Nov. 2017.

¹²⁷ Giuliano, Antonio. "Roma quanta fuit" ... *op. cit.*, p. 26.

¹²⁸ Ya la visión de Posthumus en *Tempus edax rerum* no era fiel a la realidad, sino que correspondía al recuerdo que el artista tenía de los monumentos de la ciudad —como así lo demuestran las columnas del mausoleo dedicado a la hija del emperador Constantino Santa Constanza, representado en la parte superior derecha de la pintura completamente en ruinas, aún cuando la construcción se encuentra prácticamente intacta a día de hoy—, recurso que también utilizó Maarten van Heemskerck al llegar a su ciudad natal, visible en obras como *El Rapto de Elena* (1535-1536), de donde surgían *nuevos paisajes* a partir de sus antiguos cuadernos de ruinas.



11. Hermannus Posthumus Pingebat, *Tempus edax rerum*, detalle, 1536



12. Charles-Louis Clérissieu, *Stanza del pappagallo*. Detalle del techo. Roma, 1766

CAPÍTULO 2.

LA RUINA FALSA O LA RUINA IMAGINADA: DE PIRANESI A ALBERT SPEER Y PABLO GENOVÉS

2.1 *El Grand Tour, vistas y caprichos*

Roma acabó por convertirse en la ciudad de la reminiscencia por antonomasia: todos y cada uno de sus rincones estaban cargados de literatura y, por tanto, de memoria, y por ello no había un trozo de mármol o aglomeración de adobe que no guardara dentro de sí un pálpito de vida. Lo que quedó de la pujanza anticuaria de Alberti, de Biondo, de Leto, de Rafael y los suyos, de Marliani, de Fauno, de Palladio, de Gamucci y de Cavalieri, e incluso de Bosio, fue más su brío evocador que su consistencia científica, pero por eso mismo lo que hay en sus respectivas obras en un conmovedor esfuerzo por resucitar el cadáver en que Roma había quedado convertida.¹²⁹

Ante tal confluencia de intelectuales y peregrinos, el mercado de dibujos, estampas y obras de arte se incrementó enormemente impulsado por las mejoras en el proceso de fabricación de papel y las nuevas técnicas de reproducción de imágenes que desde el siglo XV venían desarrollándose. Las descripciones de los monumentos y ruinas tanto cristianas como paganas, aparecieron en las primeras guías o *Mirabilia Romae*, primero de forma manuscrita y posteriormente en xilografía y al aguafuerte (ver Fig. 13).¹³⁰ De vuelta a casa los viajeros cargaban con estas vistas cuales activos recursos de la memoria,¹³¹ un nuevo concepto de viaje, que se remontaba a la tradición de François Rebelais (1494-1553) y Michel de Montaigne (1533-1592), y precedente del turismo moderno comenzaba a forjarse donde las ruinas se expondrían como

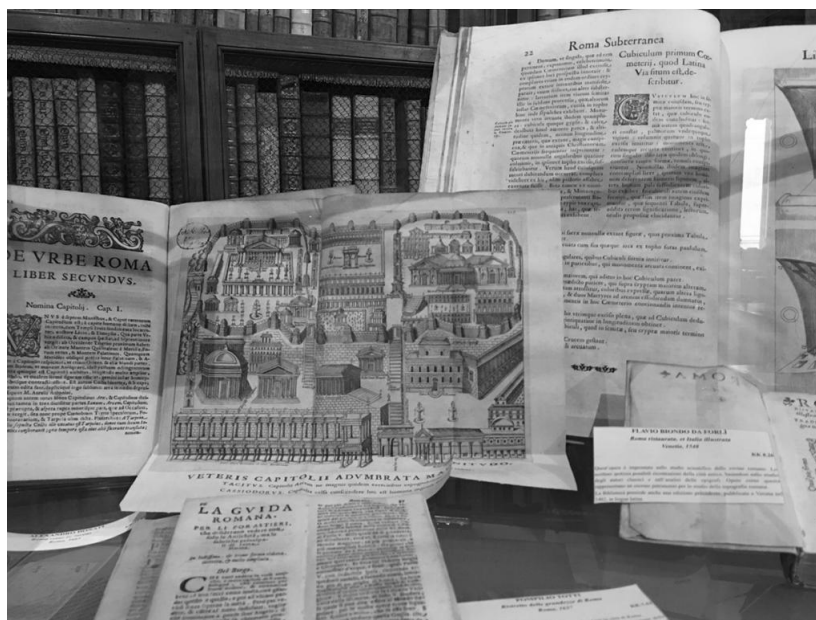
¹²⁹ Riello Velasco, José. "De ruinas, o sobre Maravillas de Roma y primera arqueología"... *op. cit.* p. 238.

¹³⁰ Los librereros y tipógrafos (de cuya relación comenzó a delinearse la figura del editor) se situaban en los alrededores de Piazza Navona, entre Piazza Pasquina, Montecitorio y Pie di Marmo. Los más elegantes como los franceses Bouchard y Gravier se instalaron en via del Corso, lugar neurálgico en el curso de los viajantes donde Giambattista Piranesi también abrió su *bottega*, justo frente a la Academia de Francia, con la que estableció una estrecha relación. Véase Pace, Gabriella. "Le Antichità Romane: sei preziose legature a confronto". En: Gavriella Mariani (ed.), *Giambattista Piranesi: matrici incise 1756-1757...* *op. cit.*, pp. 451-460, p. 452.

Sobre las *Mirabilia* medievales véase, también de José Riello Velasco, "Allá donde las piedras son el tiempo"... *op. cit.*, pp. 158-159.

¹³¹ Pace, Gabriella. "Le Antichità Romane: sei preziose legature a confronto"... *op. cit.*, pp. 451-452.

«atracciones turísticas» enormemente apreciadas.¹³² A partir del siglo XVII el movimiento en torno a la ciudad de Roma se intensificó notablemente no solo por el espíritu devoto o religioso sino por aquellos que quisieron completar su erudición, no considerándose lo bastante instruidos si no pasaban por La Ciudad Eterna.



13. *Mirabilia Romae*. En: *Il Grand Tour*, exposición bibliográfica en la Biblioteca Angelica, Salone Vanvitelliano, 17 Feb. 2017

Estos viajes encontraron su máximo esplendor durante el siglo XVIII en el *Grand Tour*, estancia de instrucción y formación cultural que confirmaba la educación y el estado social de los jóvenes aristocráticos, especialmente ingleses; un itinerario de viaje europeo impulsado por un precio más asequible de los viajes en ferrocarril y periodos de estabilidad política que favorecieron el comercio entre sus naciones, permitiendo a los jóvenes herederos de las familias más destacadas la posibilidad de viajar «por el simple placer de conocer otros lugares y de relacionarse con otras gentes», entrando en contacto con «la erudición latina y el arte, aficionándose a la arquitectura, la poesía y la pintura», comprando caprichos y antigüedades, adquiriendo nuevos modales y aprendiendo a desenvolverse en diferentes situaciones sociales.¹³³ Normalmente el viaje duraba

¹³² En palabras de Zanker, Paul. "Le rovine romane e i loro osservatori"... *op. cit.*, p. 264.

¹³³ Véase Maderuelo, Javier. "La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin"... *op. cit.*, p. 21.

varios meses, a veces años, y consistía en la visita de diversos países, de los cuales Italia, lugar originario del pensamiento clásico y custodia de aquellos testimonios arqueológicos, era la parte más importante del itinerario.¹³⁴ A la vuelta muchos viajeros traían sus experiencias vividas en obras de varios géneros, romances, guías o diarios; una amplia literatura dedicada al *Voyage of Italy* en la que destacaron autores como Charles Dickens, Stendhal, Goethe o Madame de Stael.¹³⁵ Durante el viaje se adquirían además numerosas publicaciones y estampas como testimonios de aquel «nuevo modo de concebir el arte» que hacía de lo antiguo el modelo cultural en el que el presente debía confiar.¹³⁶

«La comezón de llegar a Roma era tan grande —escribía Goethe en su célebre *Viaje a Italia* (1891)— y crecía de tal modo a cada momento, que ya no había paradas, y sólo tres horas me detuve en Florencia». El escritor recordaba cómo estas vistas de ruinas, que tan bien conocía a través de las estampas que su padre había colgado en la antesala de su casa, se alzaban de improviso, por fin reales y majestuosas, haciéndole revivir todos sus sueños de juventud. «Ahora estoy aquí tranquilo; y según parece, me habré tranquilizado para toda la vida: pues bien puede decirse que (uno) comienza nueva vida al ver todo con sus ojos...».¹³⁷

Las *estampas de invención* con vestigios romanos gozaron de una gran difusión durante la tendencia clasicista del Barroco y Rococó, que tuvo incluso su propia variante en el género de la *veduta*, topográfica, ideada o imaginaria:¹³⁸ el *capriccio*, visión

¹³⁴ Broccoli, Umberto. "Il corpo di un gigante abbandonato: da Roma Classica a Roma Cristiana all'Europa". En: R. Ugolini, C. Strinati y B. Vespa, *L'idea di Roma: Una città nella storia. 140º Anniversario di Roma Capitale*. Roma: Gangemi, 2010, pp. 17-23, p. 51.

¹³⁵ Véase el excelente libro de Attilio Brilli *Il viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale*. Boloña: Il Mulino, 2006.

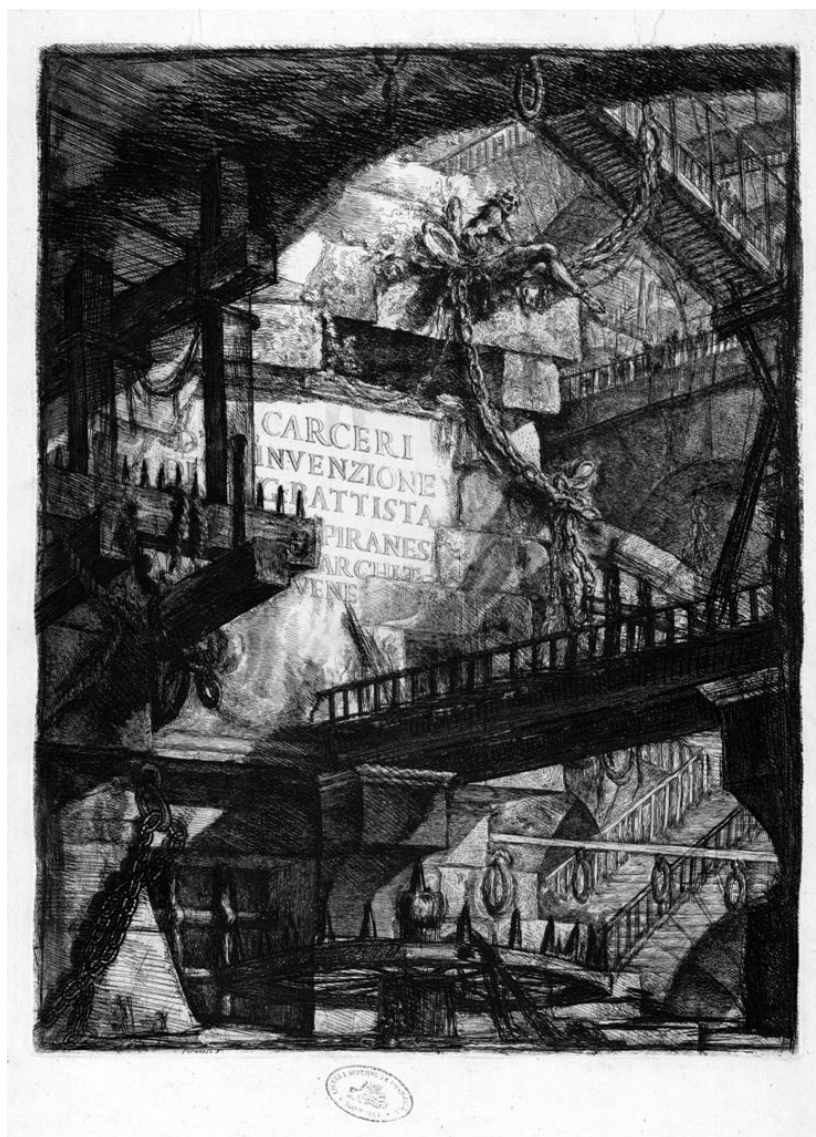
¹³⁶ Pace, Gabriella. "Le Antichità Romane: sei preziose legature a confronto"... op. cit., p. 452.

¹³⁷ Goethe, Johann Wolfgang von. *Viaje a Italia*. Trad. F. Garrido. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y C^a, 1891, p. 129. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-viaje-a-italia-de-j-w-von-goethe-en-la-traduccion-de-fanny-garrido-1891/>

Fecha de consulta 04 Abr. 2018.

¹³⁸ Véase el espléndido catálogo de la exposición *Arquitecturas pintadas: del Renacimiento al siglo XVIII*. Catálogo de la exposición en el Museo

del paisaje con ruinas clásicas en la que se mezclarían, tal y como intuyeron los pintores holandeses del XVI, los elementos reales con los inventados.¹³⁹



14. Giambattista Piranesi, *Carceri d'invenzione* (hoja de títulos), 1745-1750

La fantasía barroca del XVII significó la renovación del tema de la ruina tanto en poesía, como en pintura y escultura —escribía Antoni Marí—. Una ruina amable, recordemos, casi bucólica, «que no era la del paso del tiempo ni la de la vanidad humana sino la del antagonismo entre la cultura y la naturaleza

Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 18 Oct. 2011 - 22 Ene. 2012. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza; Fundación Caja Madrid, 2011, p. 13.

¹³⁹ Véase también Valdivieso, Enrique. "Barroco y Rococó: la pintura"... *op. cit.*, pp. 224-225.

disputándose sus propios dominios: la obra de los hombres, consciente y normativa, asediada por la fuerza inconsciente e irrefrenable de la naturaleza, capaz de invadir la construcción más magnífica y colosal».¹⁴⁰

En esta disputa, con los importantes descubrimientos arqueológicos como los de Herculano (1738) y Pompeya (1748) se retomó el interés por la Antigüedad; surgió una nueva reflexión y concepción del tiempo, *el nacimiento de la conciencia histórica* que, junto con los nuevos métodos de la arqueología, daría la importancia característica a la renovación del tema ruínista, continuando con el protagonismo de los siglos precedentes.¹⁴¹ En pintura destacaron los *caprichos* de Francesco Guardi (1712-1793) y las vistas del veneciano Antonio Canal o Canaletto (1697-1768) —especializado en pequeñas *vedute* para aquellos viajeros del *Grand Tour*—¹⁴² seguidas por las de Bernardo Bellotto, también llamado *Canaletto el Joven* (1721-1780), las bucólicas escenas de Sebastiano Ricci (1659-1734) y Alessandro Magnasco (1667-1749), las galerías de Giovanni Paolo Panini (1691-1765) y las del célebre francés Hubert Robert (1733-1808). Pero sería el veneciano Giambattista Piranesi quien destacaría por encima de todos los fabricantes de *capricci* o *vedute*.

A Piranesi le gustaba llamar a Roma *la reina de las ciudades*, sus vestigios no solo se habían convertido en fuente de inspiración, sino en objeto detallado sobre la evolución de la arquitectura y del tejido urbano de la ciudad, a cuya representación dedicaría ininterrumpidamente toda su vida, durante casi treinta y ocho años. A su llegada en 1743, en una carta dedicada a Nicola Giobbe, diría que no se detendría a explicar su asombro al contemplar la exactísima perfección de la arquitectura o la rareza y la desmesurada mole de mármoles que se encontraban por doquier, la vasta amplitud de los circos, los foros y palacios imperiales, pero sí haría hincapié en cómo

¹⁴⁰ Marí, Antoni. "El esplendor de la ruina"... *op. cit.*, p. 16.

¹⁴¹ *Ib.*, p. 17.

¹⁴² Sobre estos autores véase Valdivieso, Enrique. "Barroco y Rococó: la pintura"... *op. cit.*, p. 225.

aquellas *ruinas parlantes* habían llenado su espíritu de vivas imágenes.¹⁴³

En sus planchas aparecían los templos y palacios de la Roma moderna o antigua, y también elementos puramente funcionales como acueductos, puentes, alcantarillas, canalizaciones y calzadas, moviéndose en torno a los dos mundos que tan bien combinaría durante toda su producción, la técnica y la imaginación. Su primera obra homogénea *Prima Parte di Architetture e Prospettive* (1743) reflejaba el equilibrio entre estos dos elementos por comenzar con un trazo controlado y frío de escenógrafo —de *quadraturista*— a la manera del *fabricante de vistas en Roma*, el siciliano Giuseppe Vasi (1710-1782), con quien empezaría a estudiar grabado a los veinte años.¹⁴⁴ En esta primera colección, Piranesi integró las

¹⁴³ Piranesi, Giovanni Battista. *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*. Trad. Juan Calatrava Escobar. Tres Cantos (Madrid): Akal, 1998, p. 29.

Es curioso como también Edward Gibbon (1737-1794), contemporáneo de Piranesi, recuerda en sus memorias la impresión que la ciudad le había producido a su llegada en 1764 por su profundo sentido histórico. «Después de una noche sin dormir —decía— anduve con paso grave por las ruinas del Foro; cada lugar memorable en el que Rómulo había estado o Tulio habló o César cayó se presentaba de inmediato ante mis ojos; y perdí o disfruté varios días de intoxicación antes de poder descender hasta una investigación fría y minuciosa». Véase Gibbon, Edward. *Memoirs of my life*. Ed. G. A. Bonnard. Nueva York: Funk & Wagnalls, 1969, p. 134. La traducción utilizada aparece en Allen, Brian. "Artistas y viajeros británicos en Italia al final de la década de 1770". En: J. M. Luzón, *Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002, pp. 22-37.

¹⁴⁴ «Un día —escribía Henri Focillon— quiso matar al maestro que se negaba, según dice, a enseñarle el secreto del "verdadero aguafuerte". ¿Qué secreto? El del aguafuerte oscuro, el de las sombras torrenciales y los poderosos haces de luz. Un aguafuerte que aún no existía pero que Piranesi ya presentía, ya veía y necesitaba para revivir Roma, arrojando sobre sus ruinas la majestuosidad de una luz que no pertenece al mundo de los vivos, y sí a la inmortalidad». Focillon, Henri. "Piranesi el visionario". En: A. Huxley, *Las cárceles de Piranesi*. Madrid: Casimiro, 2012, pp. 14-41, p. 15. Y es que el grabado en manos de Vasi, para quien su alumno «parecía demasiado buen pintor como para que llegara a ser nunca un buen grabador» —no era más que «un procedimiento económico y rápido de reproducción mecánica»; sin embargo la dificultad de ejercer como arquitecto o decorador en la Roma del siglo XVIII harían que la estampa fuese el único medio de expresión del arquitecto veneciano. De hecho la única obra que llegó a diseñar y ejecutar fue la de la restauración de la iglesia de Santa María del Priorato en el Aventino, donde fue enterrado; una obra encargada por el sobrino del papa Clemente XIII, el cardenal Rezzonico, con cuya familia Piranesi mantendría siempre una buena

pictóricas imágenes de ruinas con una arquitectura inventiva de espacios amplios y estáticos proyectados gracias a los efectos de gigantismo con la reducción de las figuras, fragmentos amontonados de inscripciones, sepulcros y altares que surgían de su mente influenciada por el rococó veneciano, con una tendencia al relleno u *horror vacui* propio de sus cuatro *Grotteschi*.¹⁴⁵

Los personajes minúsculos que habitaban sus creaciones se movían entre los vestigios como anticuarios o buscadores de tesoros atrayendo la atención del observador y mostrando la fugacidad de su misma existencia. Sus estampas mostraban una gran admiración por la grandeza de la cultura de la que provenían, pero también eran el reflejo de los procesos de transformación de la materia, de la decadencia y la destrucción de la que eran objeto. Antonio Giuliano haría una buena descripción de esta tormentosa escenografía ruinista, de cielos tersos o tempestuosos, plagada de árboles truncados, pinos y cipreses «más esqueléticos aún que aquellos reales», situados en calles llenas de fango, transitadas por carros de heno o de estiércol, perros vagabundos, cabras demoníacas, búfalos y vacas entre ruinas con ropa tendida: estos eran los verdaderos habitantes de las ruinas romanas, decía.¹⁴⁶

amistad. El proyecto consistiría en la reconstrucción parcial y la redecoración de la Iglesia —propiedad de la Orden de Malta— con la transformación de la fachada y los muros de la plaza «en un amable conjunto ornado de blasones y trofeos en el cual, al igual que en sus *Grutescos*, se combinaban elementos arquitectónicos de la Antigüedad con fantasías venecianas». Véase Yourcenar, Marguerite. "El negro cerebro de Piranesi". En: A. Huxley, *Las cárceles de Piranesi*. Madrid: Casimiro, 2012, pp. 7-20, pp. 8-11.

¹⁴⁵ Piranesi adquirió el título de arquitecto en Venecia donde también aprendió pintura con los hermanos Valeriani y los Bibiena, frecuentando al mismo tiempo el taller de Tiepolo. En este ambiente de escenografías y ópera italiana aprendió los *trucos* y *efectos* de la perspectiva, la ilusión de la profundidad y la eliminación del suelo en el primer plano. Véase sobre este tema el artículo de Gori Sassoli, Mario. "Pittoricismo e monumentalità nelle incisioni di Giovanni Battista Piranesi". En: M. Ginevra, *Le tecniche calcografiche d'incisione indiretta: acquaforte acquatinta lavis ceramolle*. Roma: De Luca editori d'arte, 2005, pp. 81-88, pp. 81, 83.

¹⁴⁶ Giuliano, Antonio. "Roma quanta fuit" ... *op. cit.*, p. 38.

María Virginia Cardí dedica a este tema un maravilloso libro, Cardí, María Virginia. *Le rovine abitate: invenzione e morte in luoghi di memoria*. Florencia: Alinea, 2000.

El espacio de sus *Carceri*, en cambio, se construía a través de elementos ensamblados, de líneas de perspectiva en diagonal interrumpidas por elementos repetitivos (pilastras, arcos, pasarelas, escaleras...) que dividían y fragmentaban la imagen, a la vez amplia y cerrada, con un sentido de infinita profundidad (ver Fig. 14). Un cúmulo de masas monumentales multiplicadas donde el espectador podía suspenderse en el espacio «como en un andamio o sobre una frágil pasarela; como en una noche sin fondo cruzada por vigas, guerdas y cadenas, llena de puertas y estelas funerarias», escribía Henri Focillon.¹⁴⁷ Las escaleras no conducían a ninguna parte —decía Aldous Huxley—, «las bóvedas no soportaban más que su propio peso encerrando grandes espacios que nunca eran realmente salas, sino solo antecámaras, almacenes, vestíbulos y dependencias...»;¹⁴⁸ todo ello en una masa de oscuridad que envolvía primero tímidamente las formas y que iría poco a poco invadiendo las planchas de su producción posterior¹⁴⁹ «mientras se las arrebatara a la noche (...) antes de dejarlas derrumbarse en el silencio de las sombras».¹⁵⁰

No en vano Marguerite Yourcenar le bautizaría como el «intérprete y casi inventor de la trágica belleza de Roma».¹⁵¹ En la oscuridad del siglo de las luces, época en la que el expolio y la naturaleza seguían apoderándose de las ruinas, Piranesi excavaba en las profundidades mediante el aguafuerte,¹⁵² mediante la superposición de tiempos en el ácido

¹⁴⁷ Focillon, Henri. "Piranesi el visionario"... *op. cit.*, pp. 17-18.

¹⁴⁸ Huxley, Aldous. *Las cárceles de Piranesi*. Madrid: Casimiro, 2012, p. 34.

¹⁴⁹ Pese a que este fue el momento culmine de *l'acquaforte bionda* —según Henri Focillon—, Piranesi forzaría cada vez más el claroscuro a lo largo de toda su obra dando a las planchas el dramatismo e imponente características, «dilatando la escala de grises hasta el blanco y el negro absoluto como se observa en la segunda edición de *Las Cárces* (1760-1761), determinantes para comprobar la evolución del lenguaje piranesiano». Gori Sassoli, Mario. "Pittoricismo e monumentalità nelle incisioni di Giovanni Battista Piranesi"... *op. cit.*, pp. 81-84.

¹⁵⁰ Focillon, Henri. "Piranesi el visionario"... *op. cit.*, p. 16.

¹⁵¹ Yourcenar, Marguerite. "El negro cerebro de Piranesi"... *op. cit.*, p. 7.

¹⁵² Las estampas de Piranesi son conocidas por el público como aguafuertes, pero el análisis de las matrices ha destacado la importancia del uso del buril en algunas de sus series como en la ya citada *Las Cárces*, superponiéndose a la mordida del ácido y acentuando la profundidad de los volúmenes de la imagen. Scaloni, Giovanna. "Carceri". En: G. Mariani (ed.), *Giambattista Piranesi: matrici incise 1743-1753*. Roma: Mazzotta, 2010, pp. 52-70, p. 52.

para comprender no solo la complejidad constructiva romana, sino para estudiar con cada mordida la espesa realidad; para invocar a través de estas «ruinas parlantes» los estratos anteriores del paisaje. Y es que para Piranesi los vestigios no eran solo un elemento más en la estampa, sino objetos de estudio detallado que le acercaban a la evolución de la arquitectura y del tejido urbano clásico, sin contraponer la ciudad antigua a la moderna, la cristiana o la pagana:¹⁵³ «nadie ha magnificado las ruinas de Roma hasta dimensiones tan colosales como Piranesi» —apuntaba Paul Zanker—,¹⁵⁴ «al mismo tiempo vivas y muertas —añadía Henri Focillon—; porque Piranesi no evitaba nada, ni la vegetación desolada, ni los hierbajos entre las piedras, ni los musgos seculares que suavizaban la caducidad de esas piedras, tan conmovedora como la del ser humano»;¹⁵⁵ y de hecho tal vez fueran estos detalles los que hicieran de su producción, tan admirada e inspiradora para todos los tiempos y épocas, una obra que trascendería sobrepasando el arte de observar las ruinas en el paisaje.

¹⁵³ Sobre la Roma cristiana y la Roma pagana en la obra de Piranesi véase Curzi, Valter. *Da Campo Vaccino al Foro Romano... op. cit.*, p. 471.

¹⁵⁴ Zanker, Paul. "Le rovine romane e i loro osservatori"... *op. cit.*, p. 267.

¹⁵⁵ Focillon, Henri. "Piranesi el visionario"... *op. cit.*, pp. 16-17.



15. Anónimo, *La colonne brisée*, Désert de Retz, 1910

2.2 Segundas naturalezas: creadores de paisajes y creadores de ruinas

Muy cerca del trabajo *a plein air* de los pintores u *observadores de paisajes* se situaba la labor de los *creadores de naturalezas* (jardineros y paisajistas) donde el afán del hombre por la unión entre naturaleza y cultura se encarnaba en el largo proceso del paisajismo artificial, iniciado a finales del siglo XIII —según Jean-Marc Poinsot constituía la representación del paraíso—¹⁵⁶ y finalizado hacia mediados del XVIII, en cuyas creaciones también se encuentran ruinas, en este caso, artificiales. Rugosas y ásperas formas que imitaban la compleja erosión de los agentes de degradación y el lento paso del tiempo en sus superficies como si hubiesen sido creadas por la misma *madre natura*; un extraño contraste entre el aparente «culto a la naturaleza» y su representación, precisamente, mediante el artificio.¹⁵⁷

Esta moda tuvo su auge en los jardines ingleses y franceses entre 1770 y 1790 —los llamados *jardines psicológicos*— siendo Sanderson Miller su más prolífico constructor; destacando el castillo de Hagley (1747-48) cerca de Birmingham, con teóricos como Th. Whatley, H. Walpole o el alemán Chr. G. L. Hirschfeld, escritor de la influyente *Teoría del arte de los jardines* (1777-82). En aquellos espectaculares *jardines de fantasía* no solo se transformó y domesticó el paisaje —se llenaron o vaciaron pantanos, se alisaron colinas, se levantaron montañas...— sino que sus escenarios se encargaron de reinterpretar las formas de la naturaleza, a la que incorporaron la reproducción de su particular visión de la historia occidental. Las llamadas *follies* o locuras —nos cuenta Celeste Olalquiaga— eran monumentos a escala natural de diversas culturas y períodos históricos, de entre los cuales las ruinas manufacturadas eran accesorios imprescindibles; iconos culturales que representaban las épocas gloriosas de nuestra

¹⁵⁶ «Esta palabra de origen persa significa recinto rodeado de muros y los *horti conclusi* (jardines cerrados) de la Edad Media restituían en un microcosmos todos los aspectos felices de la naturaleza que sabía disfrutar el hombre de la época». Véase Poinsot, Jean-Marc. "Escultura-Naturaleza"... *op. cit.*, p. 26.

¹⁵⁷ Véase Olalquiaga, Celeste. *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, pp. 103-110.

civilización (columnas fragmentadas como aquella de Étienne-Louis Boullée en *Le Désert de Retz*, ver Fig. 15, frontones de un templo griego o romano, pirámides egipcias, temples chinos o iglesias góticas en destrucción) ofreciendo visiones plurales de la historia de la misma manera —escribía Javier Maderuelo— que en la galería de un museo se pueden contemplar los cuadros más representativos de un determinado movimiento artístico.¹⁵⁸ Estos elementos se entenderían como una reacción romántica a la edad de las luces y de la razón que buscaría, sin embargo, su evasión, transportando a sus admiradores a una *realidad superior* encarnada por una especie de «parodia» de los monumentos caídos; siempre en busca de esa nostalgia por el pasado glorioso en el que sus creadores aún se refugiaban: «la transcendencia de la civilización simbolizada por los restos de sus creaciones».¹⁵⁹

Cierto es que tales *caprichos* o invenciones no exhalaban el mismo fragor poético que los verdaderos fragmentos encontrados de la Antigüedad —advertía Simón Marchán Fiz—, pero se asemejaban tanto por su apariencia final como por su capacidad para incitar a la imaginación o para «conciliar la aparente autenticidad y vetustez de lo encontrado con la realidad del artificio» del que intentarían escapar.¹⁶⁰ Al procurar encubrir tal artificialidad, el concepto de ruina falsa «disimulada» quedaba en consonancia con la idea de Georg Simmel de que la ruina, más que una obra del hombre, era en realidad un producto de la naturaleza, sospecha que acentuaba la visión romántica de lo que por entonces se conocía como la *Filosofía de la Naturaleza*. Y es que, desde la publicación de Friedrich Schelling (1775-1854) de *Las ideas para una Filosofía de la Naturaleza* (1797), no solo se trataba de una naturaleza «física» sino también de una naturaleza «en ebullición, creadora, libre en su producción» que podía revelarse tanto en el exterior, como en nuestra psique.¹⁶¹

¹⁵⁸ Maderuelo, Javier. "La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin"... *op. cit.*, p. 19.

¹⁵⁹ Olalquiaga, Celeste. *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch...* *op. cit.*, pp. 107-108.

¹⁶⁰ Marchán Fiz, Simón. "La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto"... *op. cit.*, p. 8.

¹⁶¹ *Ib.*, p. 12.

El concepto de tiempo en estas ruinas falsas era algo complejo, pues cuando el tiempo pasaba por ellas extrañamente experimentaban el mismo abandono que intentaban simbolizar. Puesto que partían de esta representación alegórica de los ciclos naturales y su consiguiente degradación, la melancolía que producían ante el desgaste «real» se agravaba por su artificialidad y el proceso de muerte representado era doblemente redundante; aunque, bien es cierto, con ellas no había posibilidad de ciclo, solo un «eterno momento final sin principio alguno».¹⁶²

A la falsificación de ruinas se le unió la estética rocosa de la gruta artificial, que a su vez daría pie al estilo rococó del XVIII. El estilo grotesco tuvo su origen en las pinturas halladas en el siglo XV en las «grutas» de la Domus Aurea de Nerón de donde surgiría el término *pittura grottesca*,¹⁶³ pues aquellas estancias, que parecían cavernas y grutas en ruinas completamente decoradas con estucos y pinturas, estaban siempre repletas de pintores que acudían en cualquier época del año, tal y como se atestigua en el célebre *Antiquariae prospetticae romane par prospettivo milanese depicta* (1500): pintores «tumbados boca abajo con buena provisión de pan, fruta y vino. Más que extraños resultan divertidos (...) y provocan que, por entre las bóvedas, se agiten ranas, lechuzas, murciélagos y aves nocturnas mientras que ellos se rompen el espinazo sobre sus rodillas».¹⁶⁴

En el *Cinquecento* las grietas, cuevas y ruinas que formaron parte de los escenarios de las novelas caballerescas, denunciando de este modo —escribía Patricia Castelli— la artificiosidad de la naturaleza, fueron pronto trasladadas a los jardines en los que se evocaban «entre estalactitas artificiales, las fábulas antiguas como en la gruta de Buontalenti en Boboli, donde el mito de Decalión y Pirra recuerda la carne nacida de la

¹⁶² Olalquiaga, Celeste. *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch... op. cit.*, p. 109.

¹⁶³ Sobre la pintura grotesca véase el maravilloso libro Zamperini, Alessandra. *Le grottesche: il sogno della pittura nella decorazione parietale*. San Giovanni Lupatoto, Verona: Arsenale, 2013.

¹⁶⁴ *Antiquariae prospetticae romane par prospettivo milanese depicta*, autor anónimo, hacia 1500; citado en Chastel, André. *El grutesco*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2000, p. 30.

piedra corroída». ¹⁶⁵ Y es que aquellas grutas también sirvieron en el XVIII para representar irónicamente «justo lo opuesto de lo natural (...) provocando aquel *horror divino* característico» con conchas, ostras y otros seres marinos, musgo o estalactitas artificiales para la variante de las grutas submarinas. ¹⁶⁶

La «artificialización» de la naturaleza a través de la reinterpretación de sus formas se encaminó hacia «el pragmatismo del conocimiento científico» —explicaba Celeste Olalquiaga—; una *muerte figurativa* que derivó en el coleccionismo compulsivo del XIX y en la creación de los primeros museos, impulsados por la botánica, la zoología y la geología; dando lugar a una nueva sensibilidad «basada en la supremacía de la vista y de la acumulación (...) la democratización sin precedentes del ejercicio de mirar y de coleccionar». ¹⁶⁷

La domesticación de la naturaleza junto con su reproducción serial-artificial resultaron ser el capricho de una sociedad industrial dominada por el miedo a la pérdida de lo orgánico, ¹⁶⁸ la pesada incertidumbre y el desasosiego ante la muerte que el barroco se había encargado de subrayar y de la que el romanticismo decimonónico sería heredero; ¹⁶⁹ un mundo de «objetos muertos, un dominio de infinita desesperanza» ¹⁷⁰ plasmado en aquellas falsas ruinas a modo de objetos coleccionables de jardín que imitaban *la creación divina* representando el «deseo demiúrgico de inmortalidad», de dominación temporal y de vida eterna propio de las ruinas verdaderas, siempre «entre un pasado irrecuperable y un

¹⁶⁵ Castelli, Patricia. "Estéticas antiguas y estéticas nuevas: las ruinas y el paisaje" ... *op. cit.*, p. 156.

¹⁶⁶ Sobre las grutas submarinas véase Olalquiaga, Celeste. *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch...* *op. cit.*, p. 104.

¹⁶⁷ *Ib.*, pp. 105-106.

¹⁶⁸ *Ib.*, pp. 29, 40.

¹⁶⁹ «La ansiedad por acumular objetos, tanto por parte de individuos como de sociedades, es señal de una muerte inminente. Esta necesidad se manifiesta intensamente durante períodos preparalíticos. Existe también la manía de coleccionar, llamada en neurología "coleccionismo"». Paul Morand, citado en Olalquiaga, Celeste. *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch...* *op. cit.*, p. 55.

¹⁷⁰ Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Trad. N. Rabotnikof. Madrid: Visor, 1995, p. 197.

presente fragmentario, sin hallar otro lugar de reposo que la certeza de su propia creación».¹⁷¹

La asociación del artificio —falso y superfluo— con la muerte, compensaba de algún modo la presunción de que la naturaleza, que es la vida, fuera también *auténtica y trascendental*. La percepción humana de la naturaleza, es decir, el valor cultural, tenía como objeto comprender y atrapar el mundo; descifrar lo que significan las cosas, enfrentarse a ellas. Por ello, más que algo falso y destructivo —escribía Celeste Olalquiaga— todo artificio, y por ello, toda imitación de ruina, podría ser considerado, en verdad, como una «segunda naturaleza».¹⁷²

¹⁷¹ Olalquiaga, Celeste. *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch...* op. cit., pp. 55-56.

¹⁷² Ib., p. 107. Sobre el tema de la «segunda naturaleza» véase, de nuevo, Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes...* op. cit., y Hullot-Kentor, Bob. "Introduction to Adorno's *Idea of Natural History*". *Telos* 17, n°2, 1984, pp. 97-110.



16. Pablo Genovés, *Mar tendida*. Serie *Precipitados*, 2008-2017

2.3 Ruinas de plástico: el negocio del pasado, la esperanza del futuro y el placer de la destrucción

Imaginemos el mapa de Port Aventura, cerca de Salou, que proponía Félix Duque en su artículo *That's Entertainment! Ruinas de plástico*;¹⁷³ situémonos en la capital de las segundas oportunidades, *Las Vegas*, en el desierto de Nevada o en el gran parque temático de *Disneyworld* en Orlando, Florida. A modo de copias versionadas de los iconos arquitectónicos más importantes de la humanidad, estas estructuras artificiales de cartón-piedra o *nuevos monumentos* se alzan en grandes extensiones de terreno, alejados y en contraposición a los núcleos urbanos donde vivimos, como un espejo y su reflejo —que diría el artista Robert Smithson (1938-1973)—.

No muy lejos de las *locuras* del XVIII, los parques temáticos con sus arquitecturas huecas y sus «auténticas plantas tropicales importadas», se ofrecen como paraísos artificiales animados —retomando la idea de Celeste Olalquiaga, como «segundas naturalezas»— donde poder comprar los *souvenirs* necesarios y disfrutar de la cultura, el arte, la comida y la historia de países exóticos y lejanos en un lugar seguro «sin los peligros de una naturaleza hostil o de las asechanzas de nativos *cazaturistas*».¹⁷⁴ En sus construcciones falsas también hay un lugar para la ruina; una «torre sagrada» en el caso del Hurakan Condor y una pirámide Maya en el México de PortAventura casi a modo de *capricho*, para seguir fingiendo la vida y la degradación aunque, en verdad —continuaba Félix Duque—, lo que se ocultaba en estos parques de diversión tras su brillante y recién pintada superficialidad, era una gran «*praeparatio mortis*».¹⁷⁵

Curioso es el caso de un parque de atracciones abandonado de Artxanda en Vizcaya, el cual experimentaba desde 1990 la muerte y la desolación de primera mano; sus construcciones desquebrajadas se habían convertido en una especie de *nuevas*

¹⁷³ Duque, Félix. "That's Entertainment! Ruinas de plástico". En: *La fresca ruina de la tierra*. Palma de Mallorca: Calima, 2003, pp. 130-166, p. 160.

¹⁷⁴ Duque, Félix. "El arte público y la herida de la tierra". En: *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal, 2001, pp. 109-18, pp. 135-137.

¹⁷⁵ Véase Duque, Félix. "El arte público y la herida de la tierra"... *op. cit.*, p. 140.

ruinas, lejos de parecer bucólicas y de ser tocadas por aquella pátina de gloria con la que el tiempo obsequiaba a las ruinas «verdaderas»; muy al contrario, los vestigios del presente parecían ser vistos por el paseante peregrino como una gran amenaza, como si el deterioro, similar a una enfermedad, se pudiera contagiar.

Hay algo en estas ruinas que recuerda a los actuales parques arqueológicos donde después de esperar una larga fila de turistas, rodeado de los pertinentes personajes disfrazados de gladiadores romanos, uno puede visitar los restos de la Antigüedad con precios determinados y horarios estipulados según la época del año. A veces por motivos administrativos, organizativos y de seguridad, gran parte de los yacimientos son inaccesibles, vallados y protegidos, o visitables únicamente mediante previa reserva; y otros, en cambio, debido a los problemas de conservación son recubiertos y enterrados de nuevo, o documentados y eliminados después de la excavación. Algunos, los más conocidos, se iluminan al anochecer con un aspecto onírico, irreal y distante gracias a novedosos sistemas de iluminación LED y proyecciones didácticas con las que «viajar a la Antigua Roma».¹⁷⁶ Una «Disneyland arqueológica» —que diría Paul Zanker— cuyas ruinas quedan lejos de aquellas que experimentaban los primeros *touristas*, cuando entonces «se tenía la percepción también física de la altura de los muros, del derrumbamiento de las bóvedas, de la dificultad de los senderos a través de las montañas de escombros. Los escalofríos frente a los acantilados, a los socavones y a las amenazas de derrumbe, eran elementos esenciales de esta experiencia», escribía el arqueólogo.¹⁷⁷

¿Pero por qué esta escenificación de la ruina? ¿Por qué esta atracción e insistencia que nos lleva de nuevo no solo a la imitación sino a la falsificación de la vida y la degradación?¹⁷⁸

¹⁷⁶ Véase la Web *Viaggio nei Fori*:
<http://www.viaggioneifori.it/>.

Fecha de consulta 03 Ago. 2017.

¹⁷⁷ Zanker, Paul. "Le rovine romane e i loro osservatori"... *op. cit.*, p. 275.

¹⁷⁸ Véase André Corboz, *Peinture militante et architecture révolutionnaire. A propos du theme du tunnel chez Hubert Robert*, Basel y Stuttgart, Birkhauser, 1978; Philippe Junod, «Ruines anticipées ou l'histoire au futur antérieur», en *L'homme face à son histoire*, Lausana, 1983, págs. 23-47, y del mismo autor, «Future in the Past», en *Oppositions*, 26 (1984), págs. 43-

El arqueólogo e historiador del arte italiano Salvatore Settis, citando a su homólogo histórico del arte chino Wu Hung, profesor en Chicago, escribiría que en la cultura china, curiosamente, faltaba el *sentido de ruina*, pues los pintores y calígrafos se abstendrían de representarla y las pocas excepciones eran debidas a la influencia de la cultura europea, donde su presencia seguía siendo vital para la historia, el arte y la literatura.¹⁷⁹ En occidente, en cambio, el interés por la ruina, presente ya en autores clásicos como Virgilio, Ovidio u Horacio Lucano, continuaba en el siglo X con Hildeberto de Lavardin y en el *Quattrocento* con Petrarca, Boccaccio, Donatello y Brunelleschi —grandes estudiosos de ruinas—, yendo más allá de los sentimientos de solemne patriotismo y por encima del interés arqueológico Renacentista, suscitando manifestaciones de carácter elegíaco y sentimental —añadía Jacob Burckhardt—. ¹⁸⁰ Después de estas y otras asociaciones simbólicas como la del *memento mori*, la estética ruinista continuaría, como hemos visto, a través de la lucha entre la totalidad y el fragmento y luego como prototipo de lo *pintoresco* donde «la constante controversia por la limpieza de edificios y pinturas seguiría exaltando las diferencias de gusto entre amigos y enemigos de la pátina de la edad, aún a pie de guerra».¹⁸¹

La clave parecía tenerla David Lowenthal cuando decía en su libro *El pasado es un país extraño*, que el pasado se había convertido en un próspero negocio turístico y que los esfuerzos de las naciones por recordar y rehacer este pasado «digno» no eran sino el mismo impulso de los individuos por construir una historia de su vida que también fuera digna y creíble: en definitiva, el pasado podía adaptarse a todo lo que debería haber sido; el pasado podía aprovecharse si era aprovechable o

63. Citado en Víctor Stoichita. "El museo y la ruina, el museo como ruina". En: *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de la historia del arte*. Madrid: Cátedra, 2009, 255-280, p. 256.

¹⁷⁹ Settis, Salvatore. "Rovine: i simboli della nostra civiltà che rischiano di diventare macerie". *La Repubblica*, 11 Nov. 2010, pp. 44-45, p. 44.

¹⁸⁰ J. Burckhardt en *La cultura del Renacimiento en Italia*, citado en Castelli, Patricia. "Estéticas antiguas y estéticas nuevas: las ruinas y el paisaje" ... *op. cit.*, p. 149.

¹⁸¹ Lowenthal, David. *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal, 1998, p. 15.

desecharse si no era productivo «para evitar sus trabas», para no cargar con una experiencia traumática: el pasado, de una forma u otra, es lo único que nos puede ayudar a sustentar una identidad.¹⁸²

Y es que el pasado parece omnipresente, está en todas partes, tanto el real como el inventado. El pasado se ha ido pero sobreviven sus residuos y es a través de ellos —de las reliquias, de la memoria y de la historia— que accedemos a sus diversos estratos para revivirlo y desenterrarlo. Pero el lamento ante el tiempo y la materia perdida, la nostalgia de la que el *negocio del pasado* se beneficia, hacen que a veces sus imágenes sean confusas e inciertas; de hecho *nostalgia* hay de casi cualquier cosa, «hasta de los recuerdos más horribles», hasta del futuro «etéreo e insustancial que no llega nunca...»,¹⁸³ y las ruinas imaginadas, incluso aquellas de plástico, se sustentan también en este impulso hacia lo que está por venir: «las ruinas —decía Salvatore Settis—, memoria de lo que fuimos, no solo muestran aquello que somos sino aquello que podremos llegar a ser»;¹⁸⁴ el futuro incierto y a la vez tan certero hacia el cual nos aproximamos. Porque el pasado está cerrado, terminado, pero el futuro es abierto y maleable, atractivo; en él todavía se puede evitar la tragedia que simboliza la ruina, aunque en la tragedia, a diferencia de la vejez, aún puede haber algo de sugestivo.

Algunos como Roland Mortier (1920-2015) —quien decía que la gloriosa iconografía de la catástrofe siempre coincidía con la gloriosa estética de la ruina—¹⁸⁵ o incluso como François-René de Chateaubriand (1768-1848) —quien comparaba el deterioro y el derrumbe del edificio con la rapidez de su propia existencia y su continua imperfección—,¹⁸⁶ opinarían que el verdadero

¹⁸² Lowenthal, David. *El pasado es un país extraño... op. cit.*, pp. 5-12.

¹⁸³ *Ib.*, pp. 15-33.

¹⁸⁴ Settis, Salvatore. "Rovine: i simboli della nostra civiltà che rischiano di diventare macerie"... *op. cit.*, p. 44.

¹⁸⁵ Véase Mortier, Roland. *La poésie des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Ginebra, 1974. Citado en Stoichita, Víctor. "El museo y la ruina, el museo como ruina"... *op. cit.*, p. 255.

¹⁸⁶ Véase Chateaubriand, François-René de. "De las Ruinas en jeneral: Las hay de dos especies"... *op. cit.*, pp. 19-20:
«Perdonadme, Señor, si he murmurado al ver la desolación de vuestro templo; ¡perdonad mi frágil y alterada razón! el hombre no es otra cosa que

sentido de ruina era debido a una secreta inclinación del hombre frente a los vestigios producida por el mero placer de la destrucción: «nos gusta romper cosas —escribía Kevin Lynch— en especial materiales artificiales como el vidrio y la cerámica, que se hacen pedazos tan bruscamente y de forma irreversible. Nos gustan las hogueras, sobre todo cuando consumen algo reconocible. Ver un edificio ardiendo es una emoción vergonzosa, la alegría que estimula al pirómano. Nos gusta ver a los obreros demoliendo un edificio, sobre todo cuando la bola gigante derriba un muro sólido. (...) El vandalismo que nos impone un coste social tan grande, está impulsado por este mismo placer. Es una exhibición de poder para el impotente».¹⁸⁷

Cierto es que una civilización puede volverse totalmente conmovedora precisamente a medida que desaparece, tal y como E.M. Foster pensaba en una visita a las ruinas de un antiguo acantonamiento británico en la India, mientras disfrutaba de ese extraño *placer de las ruinas*, decía.¹⁸⁸ *Pleasure of Ruins*, había titulado la escritora británica Rosa Macaulay (1881-1958) su famoso ensayo publicado en 1953 después de haber perdido durante los bombardeos del Blitz su casa y amada biblioteca.¹⁸⁹ En el último capítulo, *A Note on New Ruins*, describía la imagen de una escalera empinada que apuntaba hacia el cielo abierto. Una escalera, como las de *Las Cárceles* de Piranesi, que no llevaba a ninguna parte, de la que uno no podría volver a salir, atrapado para siempre —como escribiría una vez Walter Benjamin— en un edificio enfermo y a punto de derrumbarse.¹⁹⁰

un edificio arruinado, y un destrozado del pecado y la muerte; su amor tibio, su titubeante fe, su limitada caridad, sus imperfectos sentimientos, sus insuficientes pensamientos y su corazón despedazado, ¡ah! ¡en él todo es ruinas!».

¹⁸⁷ Lynch, Kevin. *Echar a perder. Un análisis del deterioro*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014, p. 44.

¹⁸⁸ Citado en Lynch, Kevin. *Echar a perder... op. cit.*, p. 36.

¹⁸⁹ Una publicación de 1966 puede consultarse digitalizada en Macaulay, Rose. *Pleasure of Ruins*. Nueva York: Walker and Company, 1966.

<https://archive.org/stream/pleasureofruins010331mbp#page/n521/mode/2up>

Fecha de consulta 31 Mar. 2018.

¹⁹⁰ Walter Benjamin; Libro de los Pasajes, p. 354. Citado en Samaniego, Alberto. "De ruinas: Piranesi, Benjamin, Smithson"... *op. cit.*, p. 24.

El mayor emblema de la idea de destrucción y desmoronamiento ha sido siempre (antes de la caída de las Torres Gemelas) el de la Torre de Babel, una imagen perseguida tanto por Giambattista Piranesi, Robert Smithson, Maarten van Heemskerck o Gordon Matta-Clark, para quienes quizá la historia y la arquitectura solo podían narrarse o discutirse entre «fragmentos derramados», y no solo por el resultado atractivo y ruinoso de tales acontecimientos, sino por el mismo proceso de destrucción.¹⁹¹ los grabados de Maarten van Heemskerck sobre *La destrucción de la Torre de Babel* y *la dispersión de los pueblos* o sobre la *Destrucción de Sodoma* y la *Destrucción de Jericó* son reflejo de este placer y atracción hacia la catástrofe; las entrópicas espirales de Robert Smithson, las ya citadas cárceles del arquitecto veneciano o, como veremos, las intervenciones de Gordon Matta-Clark en obras como *Conical Intersect*, *Office Baroque* e, incluso, en *En descendent les marches pur Batan* (aquella excavación hacia el subsuelo casi como negativo a la escalera de Rose Macaulay) coinciden no solo por la presencia de ruinas, sino porque sus arquitecturas o *anarquitecturas* se sumergen en una espiral ascendente y descendente. En ellas el tiempo —a veces lejano y glorioso, a veces entrópico y sedimentado— conecta con los estratos del lugar y sus vestigios; nuevos, antiguos o inventados.

A propósito de esta extraña atracción, decía Víctor Stoichita que cuando el artista y grabador francés Hubert Robert (también diseñador de jardines), imaginaba la Gran Galería del Louvre en ruinas, lo que en verdad estaba ideando era la ruina del Museo por antonomasia.¹⁹² En dos cuadros consecutivos y herederos del género pictórico de las grandes *Galerías de pintura* de principios del XVII —sucesoras a su vez de los *Cabinets d'amateur* (*Gabinetes de aficionado*)—¹⁹³ expuestos

¹⁹¹ Samaniego, Alberto. "De ruinas: Piranesi, Benjamin, Smithson"... *op. cit.*, p. 24.

¹⁹² Stoichita, Víctor. "El museo y la ruina, el museo como ruina"... *op. cit.*, p. 256.

¹⁹³ Hubert Robert llegaría a Roma en 1754; entre sus contactos destacó el Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) con quien colaboraría en algunas de sus vistas; y donde podemos ver cómo al rededor de los años cincuenta del siglo XVIII la pulsión acumulativa y totalizadora estaba a la orden del día

en 1796 en el Salón de París y titulados *Proyecto para iluminar la Galería del Museo mediante una bóveda y para dividir la galería sin estorbar la vista de la prolongación del local, y Ruinas según el cuadro precedente* (también conocido como *La ruina de la Gran Galería del Louvre*, ver Fig. 17), escenificaba los efectos del paso del tiempo en un futuro indeterminado; un discurso de proyección y destrucción donde incluso las obras pictóricas de la primera galería daban paso a las obras escultóricas en la segunda, fusionándose con los fragmentos y los restos de las piedras de la arquitectura.



17. Hubert Robert, *Vue imaginaire de la grande galerie du Louvre en ruines*, 1796

La dialéctica entre el Louvre y su ruina aparecía con Hubert Robert como las dos caras de una misma moneda;¹⁹⁴ una reflexión sobre el destino de toda arquitectura que trataba Joseph Gandy (1771–1843) cuando en 1792 presentaba con el arquitecto John Soane (1756-1837) el proyecto para la Banca de Inglaterra; tres bocetos al óleo donde en el último la futura arquitectura yacía en ruinas:¹⁹⁵ tal y como anticipaba el ángel

en Roma. Véase Stoichita, Víctor. "El museo y la ruina, el museo como ruina"... *op. cit.*, p. 268.

¹⁹⁴ Stoichita, Víctor. "El museo y la ruina, el museo como ruina"... *op. cit.*, p. 257.

¹⁹⁵ Rosen, Charles y Henri Zerner. *Romanticismo y realismo: los mitos del arte del siglo XIX...* *op. cit.*, p. 59.

de la historia de Walter Benjamin, la única certeza que tenemos sobre el futuro es que acabará en ruinas (ver Fig. 18).¹⁹⁶



18. Joseph Gandy, *Bank of England*, 1830

Las raíces del concepto que retoma Albert Speer (1905-1981) en su *Die Ruinenwerttheorie*, la «teoría del valor de las ruinas», se hunden en este espíritu romántico de los vestigios. El que fue arquitecto de Adolf Hitler (1889-1945) proponía en su proyecto para los edificios monumentales del *Reich milenario* una arquitectura de piedra motivada por el uso de materiales constructivos similares a los de los romanos, anticipándose de esta manera al aspecto que tendrían después sus vestigios.¹⁹⁷ Y es que no todas las sustancias envejecen de la misma manera;¹⁹⁸ es por eso que el acero, el hierro y el cemento no pudieron volver a ser usados en los edificios oficiales, pues solo el

¹⁹⁶ «Hay un cuadro de Klee llamado *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que está mirando fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. Este aspecto tendrá el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona ruina tras ruina y las va arrojando ante sus pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, la tempestad se enreda entre sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja, inconteniblemente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad». Walter Benjamin. "Sobre el concepto de historia". En: *Obras*, I. Vol. 2. Madrid: Abada, 2008, pp. 303-318, p.310.

¹⁹⁷ Véase Zanker, Paul. "Le rovine romane e i loro osservatori"... *op. cit.*, p. 267.

¹⁹⁸ El hormigón, por ejemplo, «se pone más feo cada año que pasa —decía David Lowenthal—, con un aspecto grasiento si está liso y asqueroso si está rugoso». Lowenthal, David. *El pasado es un país extraño...* *op. cit.*, p. 274.

mármol, la piedra y del ladrillo asegurarían unas ruinas similares a las de sus modelos romanos.

Albert Speer presentó a Hitler varios bocetos donde la columnata del Zeppelinfeld en Nuremberg aparecía como una ruina romántica cubierta de vegetación persistiendo ante las vicisitudes de la fortuna. A diferencia de Hubert Robert y los pintores de ruinas del XVIII, Albert Speer imaginó un futuro no avenido; incumbe al arte —escribía Marc Augé en *El tiempo en ruinas*— salvar lo que hay de más precioso en ellas y en las obras del pasado: «un sentido del tiempo más provocador y conmovedor por cuanto no es posible reducirlo a historia, por cuanto es conciencia de una carencia, expresión de una ausencia... puro deseo».¹⁹⁹

En la segunda mitad del siglo XVIII un joven artista francés arqueólogo, arquitecto y pintor, Charles-Louis Clérisseau (1721-1820), convertiría el interior de una sala del Convento de la Trinità dei Monti en Roma en una falsa ruina; se la conocería como la *Cámara de las ruinas* (1766) o la *Sala del papagayo*, en honor al pájaro pintado que, según Madeleine Pinault Sorensen, constituía la alegoría del silencio (ver Fig. 12 y 19).²⁰⁰ Conocido por sus ágiles bocetos de elementos decorativos y de ruinas reales o imaginarias, Charles-Louis Clérisseau llegaba desde la Academia Real de París en 1749 para estudiar en la Academia de Francia en Roma, coincidiendo con Giovanni Paolo Panini, el profesor de perspectiva²⁰¹ y entablando amistad con personajes ilustres del neoclásico como Giambattista Piranesi, Thomas Jefferson, el arquitecto escocés Robert Adam y el ya citado arqueólogo e historiador del arte

¹⁹⁹ Augé, Marc. *El tiempo en ruinas... op. cit.*, p. 116.

²⁰⁰ Pinault Sorensen, Madeleine. "La méditation dans les ruines". En: VVAA, Charles-Louis Clérisseau (1721-1820). *Dessins du musée de l'Ermitage Saint-Petersbourg*. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre, Salle de la Chapelle, aile Sully, 21 Sep. - 18 Dic. 1995. París: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1995, pp. 51-54, p. 54.

²⁰¹ Según Mario Bevilacqua estos jóvenes *pensionnaires dell'Accademia di Francia* compartían el interés por el análisis de los monumentos y hacían numerosas campañas empeñativas de medición y estudio en el exterior; «toujours au Milieu des Ruines», escribía Jacques-Guillaume Legrand. Véase Bevilacqua, Mario. "Nolli Piranesi Vasi. Percorsi e incontri nella città del Settecento". En: *Nolli Vasi Piranesi. Immagine di Roma Antica e Moderna. Rappresentare e conoscere la metropoli dei Lumi*. Roma: Artemide Edizioni, 2004, pp. 18-29, p. 27.

Johann Joachim Winckelmann, miembro rector del círculo de intelectuales en Roma interesados por la Antigüedad y gracias al cual se encargó pintar a Charles-Louis Clérissseau la estancia del convento para el padre Thomas Le Seur (1703-1770) y el padre François Jacquier (1711-1788).²⁰²



19. Charles-Louis Clérissseau, *Stanza del pappagallo*, Roma, 1766

Con un gran trampantojo realizado al fresco en el que se incluía un mobiliario específico y acorde,²⁰³ la *Sala del papagayo* representaba la ilusión del interior de un templo antiguo en ruinas, en palabras de Winckelmann, «como si fuera la morada de un ermitaño». ²⁰⁴ La cámara era descrita por Jacques-Guillaume Legrand (1753-1807), el primer biógrafo de

²⁰² Véase McCormick, Thomas J. "Clérissseau en Trinità dei Monti, La Cámara de las ruinas". *Art: [la enciclopedia del arte de Franco Maria Ricci]*. Siglo XVIII. Tomo II, 1998, pp. 157-168, pp. 158-159, y Pinault Sorensen, Madeleine. "La méditation dans les ruines"... *op. cit.*, p. 51.

²⁰³ Según Thomas J. McCormick no se conserva nada del mobiliario original. McCormick, Thomas J. "Clérissseau en Trinità dei Monti, La Cámara de las ruinas"... *op. cit.*, p. 166.

²⁰⁴ McCormick, Thomas J. "Clérissseau en Trinità dei Monti, La Cámara de las ruinas"... *op. cit.*, p. 159.

Piranesi, como una invención de gran destreza y veracidad en la que uno creía estar bajo la celda de un templo roto y decorado con fragmentos antiguos, afectado por los estragos del tiempo. La bóveda desquebrajada, apenas erguida gracias a un entramado podrido, parecía realmente «dejar pasar el sol a su través», creando una ilusión perfecta a la que el artista añadía un ingenioso amueblamiento: «la cama es un receptáculo ricamente decorado, la chimenea una combinación de diversos fragmentos, el escritorio un sarcófago antiguo roto, la mesa y las sillas una sección de cornisa y un capitel invertido. Hasta el perro, fiel guardián de este nuevo estilo de mobiliario, aparece alojado en los restos de una hornacina».²⁰⁵

Según Jacques-Guillaume Legrand, Piranesi admiraba enormemente la *Cámara de las ruinas* y quiso alguna vez inmortalizarla al aguafuerte;²⁰⁶ ambos artistas soñaban con templos y vestigios en los que perderse como ermitaños en las sombras del iluminismo. Bajo aquella bóveda el espectador podía detenerse a contemplar el estado de eterna ruina, siempre a la espera del hundimiento.

La imagen congelada de la arquitectura de Charles-Louis Clérisseau envuelta en el manto de las fuerzas de degradación recuerda a las ruinas de otro gran ilusionista, el fotógrafo Pablo Genovés (Madrid, 1959), quien también mostraba en sus obras aquel equilibrio violentado entre naturaleza y civilización (ver Fig. 16). Interiores barrocos o neoclásicos, palacios, bibliotecas, catedrales, pinacotecas y teatros; lugares emblemáticos y símbolos del poder económico y cultural europeo arrasados por olas embravecidas, inundaciones, hielo, nubes de humo, ramas y raíces invasoras, piedras y barro, donde la vegetación se adueñaba poco a poco de la construcción «como si la piedra se hubiese sometido en contra de su voluntad».²⁰⁷

Sin dejar de pensar en aquella gran galería del Louvre de Hubert Robert que era, según Víctor Stoichita, la ruina del

²⁰⁵ J.G. Legrand, *Notice historique sur la vie et sur les ouvrages de J.B. Piranesi...* (París 1799); citado en McCormick, Thomas J. "Clérisseau en Trinità dei Monti, La Cámara de las ruinas" ... *op. cit.*, p. 159, 165.

²⁰⁶ *Ib.*, p. 166.

²⁰⁷ Simmel, Georg. "Las ruinas" ... *op. cit.*, p. 40-41.

museo por antonomasia, en una de sus fotografías Pablo Genovés mostraba la sala de un museo parcialmente hundida (ver Fig. 21). El concepto del museo como ruina se magnificaba cuando los paisajes que poblaban las estancias se confundían con la tierra o el agua que los devoraba (ver Fig. 20).

Entre la realidad y la imaginación —pues la obra comenzaba con un exhaustivo proceso de recopilación y clasificación de fotografías antiguas—,²⁰⁸ Pablo Genovés jugaba con los distintos tiempos y las diversas capas o estratos de la historia. En ninguna de sus últimas series, *Precipitados* (2008-2017), *Cronología del ruido* (2011-2012), *Antropoceno* (2012-2014) y *Dystopia* (2016-2017)²⁰⁹ el ser humano aparecía representado salvo por su huella en la construcción. El dramatismo de la fotografía se acentúa, además, con el uso casi exclusivo del blanco y del negro; se trata, al fin y al cabo, de la recreación de un paisaje romántico y, en particular, aquel ligado a la tradición alemana de la idea de lo *sublime*, «aquél que se convierte en generador de emociones y experiencias mediante la representación de una naturaleza frente a la que el ser humano se encuentra perdido», vulnerable e insignificante: «el miedo a lo incontrolable como traducción de una actitud bien alejada del positivismo de las luces, de las ideas racionalistas y su fe cientifista».²¹⁰

²⁰⁸ Estas fotografías procedentes de álbumes, postales, fotograbados y antiguo catálogos fueron adquiridas en su mayoría en el mercado de segunda mano en Berlín, según Alicia Murría realizadas en Alemania durante el primer tercio del siglo XX por autores desconocidos: «El artista comenta que su afición por reunir este tipo de documentos está relacionada con una visita que Joseph Renau (...) hizo a la casa familiar de Pablo Genovés, en los años setenta, para ver a su padre, el pintor Juan Genovés, y de cómo hablaba de su manía por seleccionar y recortar fotografías encontradas que a lo largo del tiempo se habían convertido en su archivo visual y vital. Pablo explica cómo, tras escucharle, decidió empezar a construir su propio arsenal de imágenes». Murría, Alicia. "Ruido, furia y narración en las imágenes de Pablo Genovés". En: *Pablo Genovés. El ruido y la furia. Obras 2009-2014*. Catálogo de la exposición en Sala Canal Isabel II de la Comunidad de Madrid, 17 Dic. 2014 - 22 Mar. 2015. Madrid: Comunidad de Madrid, 2014, pp. 11-21, p. 12, 14-15.

²⁰⁹ Consultado en la web del artista:

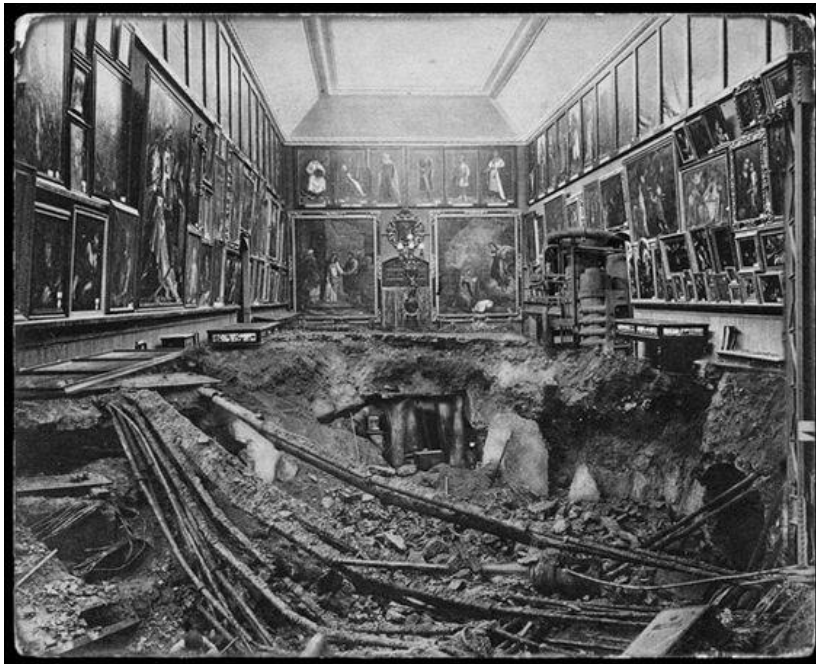
<http://www.pablogenovés.com/html/1-exposiciones.html>.

Fecha de consulta 09 Oct. 2017.

²¹⁰ Murría, Alicia. "Ruido, furia y narración en las imágenes de Pablo Genovés"... *op. cit.*, p. 16.



20. Pablo Genovés, *Geotransformación*. Serie *Antropoceno*, 2012-2014



21. Pablo Genovés, *El museo*. Serie *Cronología del ruido*, 2011-2012

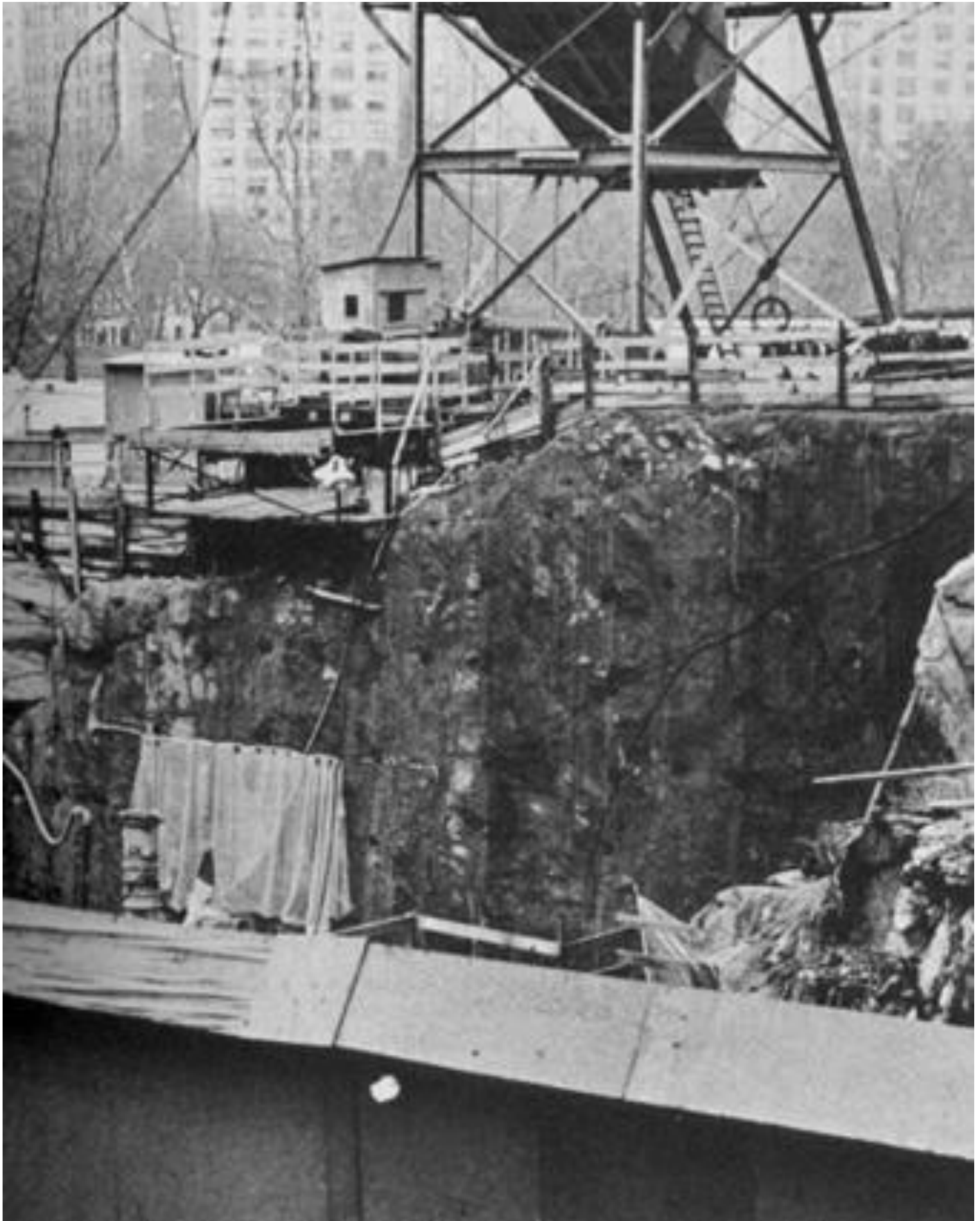
En algunas de sus imágenes aparecen, por primera vez, restos industriales, máquinas, tuberías y conductos esparcidos en el interior de los palacios; el proceso de destrucción avanzaba

hacia múltiples direcciones, acercándose a aquel paisaje *desnaturalizado* de Alain Roger que tanto cautivaría a Robert Smithson.²¹¹ La mirada arqueológica de Pablo Genovés incluía esta *nueva ruina* en la melancolía del paisaje romántico; las fuerzas de la naturaleza compartían escenario con las del ser humano y el paisaje industrial (la *segunda naturaleza*), que invadía la arquitectura del mismo modo en que lo había hecho la vegetación: un paisaje en el que se incorpora el *Tercer paisaje*.

²¹¹ Véase Olmo, Santiago. "Nostalgia-crítica". En: *Pablo Genovés. El ruido y la furia. Obras 2009-2014... op. cit.*, pp. 121-129, p. 129.



22. Pablo Genovés, *Barroco y exterior*. Serie *Cronología del ruido*, 2011-2012



23. Construction, Central Park, N.Y.C. www.robertsmithson.com

CAPÍTULO 3.

EL TERCER PAISAJE

3.1 Robert Smithson y «el paisaje dialéctico»

La creación de escenarios artificiales en el siglo XVIII implicó un importante movimiento de tierras y transporte de materiales que llamó la atención de los artistas del *Land Art* en los sesenta, los cuales volvieron a trabajar «en plein air» aunque a una escala de mayores proporciones.²¹²

En febrero de 1973, Robert Smithson escribía para *Artforum* el que sería su último artículo, *Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico*, publicado a propósito de una exposición en el Whitney Museum of American Art²¹³ en la que se recogían los procesos de construcción de algunas de las obras del paisajista y botánico estadounidense, como la de Central Park en Nueva York (ver Fig. 23).²¹⁴ Los orígenes de la visión del paisaje de Olmsted —explicaba Robert Smithson

²¹² Véase Peran, Martin y Gloria Picazo. "Introducción". En: Pilar Bonet, *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo... op. cit.*, pp. 9-13, p. 11.

²¹³ Robert Smithson enfatiza en su ensayo cómo los mapas y fotografías, u otros documentos de Frederick Law Olmsted que registraban la creación del parque, «expuestos recientemente en el Whitney Museum of American Art», formaban parte tanto de la obra de Olmsted como del parque en sí, pues hacían a uno «consciente del desarrollo continuado de Central Park como paisaje dialéctico». Véase Smithson, Robert. "Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico". En: *Robert Smithson: El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973... op. cit.*, pp. 174-181, p. 176.

El catálogo de aquella exposición dedicada a Frederick Law Olmsted resultó, según Robert Smithson, verdaderamente útil para el montaje de su ensayo; y puede consultarse digitalizado en: *Frederick Law Olmsted's New York*. Catálogo de la exposición en el Whitney Museum of American Art, Nueva York, 19 Oct. - 3 Dic. 1972. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1972.

<https://archive.org/stream/frederick00roge#page/n113/mode/2up>.

Fecha de consulta 19 Sep. 2017.

²¹⁴ Central Park fue el primer gran parque público norteamericano. Proyectado por dos arquitectos paisajistas, Frederick Law Olmsted y Calvert Vaux, bajo el lema de *Greensward*; el parque se construyó según la adaptación de un modelo europeo heredado del pintoresquismo y la jardinería inglesa. Se inauguró oficialmente en 1873, pero llevaba abierto al público desde 1858. Martínez García-Posada, Ángel. "La naturaleza artificial de Central Park". *Ciudades: revista del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid*; nº 12, 2009, pp. 97-117, p.100.

describiéndole como «el primer artista de *earthworks* de Norteamérica»— se encuentran en la Inglaterra del siglo XVIII, particularmente en las teorías de William Gilpin y Uvedale Price, quienes intentaron «liberar el paisajismo de los jardines de postal de Italia para lograr un sentido más físico del paisaje temporal». ²¹⁵ Era este *sentido físico* en la creación de naturalezas artificiales urbanas lo que realmente fascinaba a Robert Smithson de la obra de Frederick Law Olmsted, de cuyo proceso constructivo no podía separar: la disposición de sistemas de agua para el drenaje y el llenado de los lagos artificiales, el aspecto *entrópico* de los más de cien kilómetros de tuberías y sistemas de riego hundidos en la tierra, la elevación de los muros y otros accidentes topográficos inventados como valles, montañas y rocas —algunas de ellas excavadas para la construcción de túneles y puentes—, árboles trasplantados, senderos, caminos, carreteras transversales... toda una colección de estampas y cuadros a gran escala que configuraba el imaginario paisajístico de Olmsted, Calvert Vaux y Andrew Jackson Downing a través de la pintura de la Escuela del Río Hudson; ²¹⁶ una dialéctica entre el lugar y su representación que trataría Robert Smithson a lo largo de toda su producción.

En su ensayo, Smithson recorría los laberínticos senderos del parque con las descripciones de su estado anterior; un lugar irregular de ciénagas y rocas «cubierto de basuras, lleno de barro, repleto de chabolas abandonadas de squatters, e invadido por las cabras de los mismos». ²¹⁷ El artista paseaba por encima de las fotografías del catálogo de Olmsted —escribía Mercedes Replinger— recordando «la cantera inmensa de trescientas veintiocho hectáreas que era Central Park antes de que el *color verde* recubriera la devastada región; antes de que fuera ocultada por *el manto universal de la Naturaleza*. (...) Una auténtica *iconografía de la desolación* que surge ante nuestra

²¹⁵ Smithson, Robert. "Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico"... *op. cit.*, p. 175.

²¹⁶ Andrew Jackson Downing y Calvert Vaux fueron dos arquitectos y paisajistas que, junto con Frederick Law Olmsted, diseñaron los planos del Central Park. Véase Martínez García-Posada, Ángel. "La naturaleza artificial de Central Park"... *op. cit.*, p. 100.

²¹⁷ Smithson, Robert. "Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico"... *op. cit.*, p. 179.

mirada, un instante antes de que la visión idealista imponga una escenografía de lagos y recodos pastoriles, de pabellones pintorescos y caminos sinuosos; antes de que el hombre, una vez más, aplique la *tesis de suavidad* frente al terror y la soledad de la naturaleza». ²¹⁸

En cierta forma, Robert Smithson observaba la construcción de Central Park como el negativo de la imagen actual del parque —continuaba Mercedes Replinger—²¹⁹ donde afloraban como protuberancias —tal y como entendía Michel Heizer la escultura en el interior de un espacio—²²⁰ los monumentos «reales», como el Obelisco, u otras construcciones más recientes, como la de *Belvedere Castle*, *Glade Arch*, «el zoo de los niños», la pista de patinaje *Wollman Memorial* o «las obras de un nuevo túnel cerca del Metropolitan Museum of Art» con «graffiti de tipo ecologista»; no olvidemos que el artista neoyorquino estaba obsesionado por los paisajes abandonados y marginales, y en definitiva, por las ruinas hechas por el hombre.²²¹ En el mismo artículo decía: «mi propia experiencia es que los mejores emplazamientos para *earth art* son lugares que han sido perturbados por la industria, la urbanización incontrolada o la devastación de la propia naturaleza. (...) Esta tierra se cultiva o se recicla en forma de arte».²²²

Su pequeño homenaje a la noción de paisaje dialéctico y a esta *naturaleza intensificada* sería el proyecto de un jardín nómada para las aguas de Manhattan, materializado en 2005 por el Whitney Museum of American Art en honor a su primera gran retrospectiva en EEUU a cargo de Eugenie Tsai y Cornelia Butler (ver Fig. 24 y 25). Durante dos semanas la *Isla flotante para viajar alrededor de la Isla de Manhattan* navegó a lo

²¹⁸ Replinger González, Mercedes. "Pasos desiguales". En: VVAA, *Arte, industria y territorio 2. Minas de Ojos Negros (Teruel)*. Coord. Diego Arribas. Teruel: Fundación Beulas, 2006, pp. 157-185, pp. 160-161.

²¹⁹ Replinger González, Mercedes. "Pasos desiguales"... *op. cit.*, 161.

²²⁰ Véase Bonet, Pilar, Mike Heizer, Dennis Oppenheim y Robert Smithson. "Conversaciones con Heizer, Oppenheim y Smithson". En: *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000, pp. 37-49, p. 37.

²²¹ Véase Martínez García-Posada, Ángel. *Sueños y polvo: Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Madrid: Lampreave, 2009, p. 43.

²²² Smithson, Robert. "Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico"... *op. cit.*, p. 179.

largo del Hudson y del East; una barca de veintisiete por nueve metros que remolcaba un fragmento de paisaje de tierras, rocas y árboles bajo el Skyline de Nueva York, cuyos elementos naturales fueron finalmente donados y replantados en el parque de Frederick Law Olmsted.



24. Robert Smithson, *Floating Island to Travel around Manhattan Island*, 2005

En el mismo artículo Robert Smithson imaginaba una «escultura de extracción de lodo», que nunca llegó a realizar, inspirado por los procesos de mantenimiento de *The Pont* en Central Park: fango extraído del agua del estanque depositado en algún lugar de la ciudad que necesitara «rellenos», documentado con películas y fotografías. «El transporte del lodo sería seguido desde el punto de extracción hasta el punto de descarga. Un conocimiento del lodo y del mundo de la sedimentación es necesario —decía— para poder comprender el paisaje tal como existe».²²³

²²³ Smithson, Robert. "Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico"... *op. cit.*, p. 181.



25. Robert Smithson, *Study for Floating Island to Travel around Manhattan Island*, 1970



26. Robert Smithson, *The Sand-Box Monument (The Desert)*. Monuments of Passaic, New Jersey, 1967

3.2 *Tour por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*

Antes de llegar al «mundo de la sedimentación» —como proponía Robert Smithson— y al «conocimiento del lodo» para la comprensión del *verdadero* paisaje, es necesario abarcar algunos tipos de ruinas y «nuevos monumentos» siguiendo uno de los ensayos más emblemáticos del artista, *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey (Tour por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey, 1967)*; «de nuevo, una aproximación exhaustiva y relativamente no selectiva a las superficies temporales nos aleja del presente inmediato —decía Gary Shapiro— (...) para llevarnos hacia la periferia y los márgenes de la historia humana» en busca de entrópicos futuros lejanos.²²³

Para escoger el emplazamiento de sus obras Robert Smithson partía de la idea de viaje, siguiendo —según Javier Maderuelo— los pasos del escultor también norteamericano Tony Smith (1912-1980), quien en la década de los años cincuenta se encaminaba con tres estudiantes desde Meadows hasta New Brunswick en una experiencia reveladora en la que tanto la carretera que atravesaban como el paisaje que les rodeaba parecían totalmente artificiales y, además, sin precedentes culturales.²²⁴ *Tour por los monumentos de Passaic,*

²²³ Shapiro, Gary. "El tiempo y sus superficies: postperiodización". En: Huyssen, Andreas et al. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC, 2008, pp. 95-128, p. 115.

²²⁴ Javier Maderuelo consideró el viaje relatado por Tony Smith en una entrevista con Samuel Wagstaff, inspirador del viaje de Robert Smithson con el que encontraba algunas similitudes. Véase Maderuelo, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008, p. 285. El texto de Tony Smith se publicaría en diciembre de 1966 para *Artforum* en «Talking with Tony Smith» con Samuel Wagstaff. La traducción en español del relato aparece en el libro de Francesco Careri *Walkscapes: el andar como práctica estética*:

«Cuando enseñaba en la Cooper Union, en el primero o en los dos primeros años de la década de 1950, alguien me explicó cómo podía llegar hasta la inacabada New Jersey Turnpike. Cogí tres estudiantes y salí en coche desde algún lugar de Meadows hasta New Brunswick. La noche era oscura, y no había luces, ni señales de borde, ni líneas, ni barandillas ni nada, excepto el oscuro pavimento avanzando por el paisaje de las llanuras, bordeado por algunas colinas en la distancia, y puntuado por chimeneas, torres, columnas de humo y luces de colores. Este viaje en coche fue una experiencia reveladora. Tanto la carretera como gran parte del paisaje eran artificiales, y por tanto no podían considerarse como una obra de arte. Por otro lado, me produjeron un efecto que el arte jamás me había producido. (...) Parecía

Nueva Jersey era mucho más que un guiño a aquella iniciación cultural de mediados del siglo XVIII, el *Grand Tour* en Italia, sino que suponía, como el relato de Tony Smith, el principio de la obra de arte como experiencia artística en conexión directa con el paisaje «artificial», alejado del marco pintoresquista.

«Empiezo de una forma muy primitiva, —decía Robert Smithson en una entrevista— yendo de un punto a otro. Empecé a visitar sitios específicos en 1965: algunos sitios me atraían más; lugares que, de algún modo, habían sido alterados o destruidos»; en realidad perseguía, en vez de «una belleza escénica creada artificialmente» —como la de Frederick Law Olmsted—, una *desnaturalización* en el paisaje.²²⁵ En la misma entrevista afirmaba que lo orgánico estaba más cerca de la idea de naturaleza pero que a él le interesaba más el artificio que ninguna clase de naturalismo.²²⁶

«Cuando Smithson concibió el *No-lugar, Mono Lake*, —nos cuenta Tonia Raquejo— lo hizo inspirándose en las sensaciones que tuvo cuando viajó a esta zona desértica de Las Vegas, al norte de California» donde el paisaje parecía evaporarse a medida que uno se acercaba al horizonte; una especie de espejismo que concordaba con el mapa que parecía llevarle hacia «ningún lugar».²²⁷ En otra ocasión, dirigiéndose hacia el Gran lago Salado en Utah para su obra *Spiral Jetty* (1970) escribía: «Las colinas tomaron el aspecto de sólidos que se fundían, y brillaban bajo la luz ámbar. Seguíamos carreteras que se deslizaban hacia ninguna parte. (...) Una extensión de

como si hubiese allí una realidad que nunca había tenido una expresión artística.

La experiencia de esta carretera era algo que estaba representado cartográficamente, pero que no se reconocía socialmente. (...) Muchos cuadros parecen bellamente pintorescos después de esta experiencia. No hay modo de enmarcarla, tan solo puedes experimentarla. Más tarde descubrí en Europa ciertas pistas de aterrizaje abandonadas: unas obras en estado de abandono, unos paisajes surrealistas, algo que no tenía que ver con función ninguna, unos mundos creados sin ninguna tradición. Empecé a fijarme en los paisajes artificiales sin precedentes culturales». Tony Smith citado en Careri, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética... op. cit.*, p. 105:

²²⁵ Bonet, Pilar, Mike Heizer, Dennis Oppenheim y Robert Smithson. "Conversaciones con Heizer, Oppenheim y Smithson" ... *op. cit.*, p. 39.

²²⁶ *Ib.*, p. 47.

²²⁷ Raquejo Grado, Tonia. *Land Art*. Madrid: Nerea, 2003, p. 83.

salinas bordeaba el lago, y atrapados en sus sedimentos había incontables pedazos de escombros. Los viejos muelles habían quedado plantados en tierra firme. La mera visión de los fragmentos atrapados de desperdicios y basura transportaba a uno a un mundo de prehistoria moderna. Los productos de una industria devónica, los restos de una tecnología silúrica, todas las máquinas del período carbonífero superior, estaban perdidos en aquellos depósitos amplios de arena y lodo». ²²⁸

La *desnaturalización* que Robert Smithson perseguía esquivaba la confusión y el abismo característicos del paisaje sin civilización, conformando un paisaje homogéneo, «natural», indefinido y «libre de historia». Esta *desnaturalización* de la que también hablaba Alain Roger, la hallaba el artista en los paisajes acusados por el abandono industrial y la urbanización temeraria; en emplazamientos construidos por el hombre, enfangados en esperanzas abandonadas, pero cuya contemplación podía producirle, sin embargo, un gran placer. ²²⁹

En su recorrido por Passaic —localidad próxima a Rutherford, su ciudad natal— Smithson caminaba por un paisaje en negativo alejándose de las cascadas del río y otros monumentos naturales por los que era conocida la ciudad. El viaje formó parte de una serie de excursiones por Nueva Jersey realizadas entre 1966 y 1968 a lo largo del río Hudson, cuyos destinos fueron no tan memorables y pintorescos como los de aquel grupo de paisajistas académicos del siglo XIX. *Tour por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey* comenzaba un 30 de septiembre de 1967 en la estación de autobuses de la Autoridad Portuaria de Nueva York, en el bus número 30 (andén 173) de la Inter-City Transportation Co.

El autobús pasó por encima del primer monumento. Tiré del cordón de aviso y me apeé en la esquina de Union Avenue con River Drive. El monumento era un puente sobre el río Passaic. (...) Desde la orilla del Passaic, contemplé cómo giraba el puente sobre un eje central con el fin de permitir el paso de una forma rectangular inerte, con su cargamento desconocido. El extremo (oeste) de Rutherford giró hacia el norte; tales rotaciones sugerían los movimientos limitados de

²²⁸ Smithson, Robert. "The Spiral Jetty". En: *Robert Smithson: El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973... op. cit.*, pp. 181-187, p. 183.

²²⁹ *Ib.*, p. 183.

un mundo pasado de moda. «Norte» y «Sur» permanecían suspendidos sobre el río estático de una manera bipolar. Podía referirse uno a este río como al «Monumento de las direcciones dislocadas».²³⁰

— MONUMENTOS DEL TIPO A, MONUMENTOS A LOS SIGNIFICADOS AGOTADOS O LO QUE EL HOMBRE DE LA CALLE CONSIDERA COMO MONUMENTOS

La palabra «monumento», del latín *monumentum*, significa «algo que recuerda»; *monere* quiere decir recordar, advertir; obra construida o conservada en memoria de algo o de alguien. Tal y como señalaba Georg Wilhelm Friedrich Hegel —para quien la arquitectura monumental correspondía al principio del arte y del sentido histórico—, el monumento era una forma de marcar el tiempo; los acontecimientos significativos se señalaban a través del levantamiento o la destrucción de éstos.²³¹

Tanto en *La entropía y los nuevos monumentos* (*Artforum*, 1966) como en *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, Robert Smithson hablaba de un nuevo tipo de monumentalidad, puede que de hecho nunca se preocupara de otra cosa que no fuera *lo monumental*, «de lo enorme, lo duradero, lo público; de aquello que pudiera marcar y transformar un espacio», para desnaturalizarlo.²³² Curiosamente, en su primer borrador para *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, Smithson empezaba su ensayo clasificando cinco tipos diferentes de *anti-monumentos*, los cuales, decía, estaban formalizados en diversas combinaciones, no tenían una función concreta y estaban separados de cualquier sugestión de la naturaleza: «con una abstracta y cinemática existencia a causa de su suburbana puesta en escena». Estos monumentos eran: *Tipo A*, *monumentos a los significados agotados* o «lo que el hombre de la calle considera como monumento»; *Tipo B*, edificios de antes de la caída de Wall Street (llamados por Smithson el

²³⁰ Smithson, Robert. "Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey". En: *Robert Smithson: El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973... op. cit.*, pp. 74-77, p. 75.

²³¹ Shapiro, Gary. "El tiempo y sus superficies: postperiodización"... *op. cit.*, pp. 96-97.

²³² *Ib.*, 96.

«Viejo Suburbio»); *Tipo C*, edificios de después de la II Guerra Mundial (el «Nuevo Suburbio»); *Tipo D*, «Puntos muertos» (espacios abandonados, piscinas vacías, aparcamientos y masas de tierra degradadas; las cuales parecían «existir por una duración limitada de tiempo») y, por último, monumentos del *Tipo E* o *ruinas al revés*, es decir, «toda nueva construcción que será eventualmente completada».²³³

La lista de Robert Smithson recuerda a los estudios de Alois Riegl, el historiador del arte, quien en su célebre *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen* (1903) distinguiría dos tipos de monumentos: los intencionados, creados con este fin específico, y los monumentos no intencionados, que adquirieron el carácter conmemorativo con el paso de los años. Para Alois Riegl los monumentos antiguos se inscribían en un tiempo lineal, un pensamiento evolutivo donde cada hecho era un *eslabón* imprescindible e indesplazable: «lo que ya ha existido alguna vez no puede volver a existir —decía—; todo está condicionado por lo anterior». Alois Riegl hablaba, además, de tres valores diferentes a la hora de analizar un monumento: el valor artístico, el valor histórico y el valor de antigüedad. Este último, decía, se descubre a primera vista por «su apariencia no moderna», porque es, efectivamente, la oposición al presente y se manifiesta por la imperfección, por una «una carencia de carácter cerrado; una tendencia a la erosión características que se oponen a las obras recién creadas».²³⁴

Las ruinas son el mejor ejemplo de monumento con valor de antigüedad —continuaba Alois Riegl— pues surgen de un todo hermético y unitario cuyas partes se van descomponiendo gracias a la acción destructora de la naturaleza. En las huellas de esta actividad podemos percibir si se trata de un monumento antiguo o de uno más reciente en el que se ponen en relieve «los efectos menos violentos y más ópticos que tangibles, como el deterioro de la superficie (desgastes climáticos, pátina, etcétera) y el desgaste de bordes y esquinas; así se manifiesta la

²³³ Reynolds, Ann. *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2003, p. 102.

²³⁴ Riegl, Alois. *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen...* *op. cit.*, pp. 49-51.

labor lenta, pero segura e incontenible, de las inexorables leyes de la naturaleza».²³⁵

Los monumentos a los que se refería Robert Smithson eran contrarios al monumento tradicional descrito por Alois Riegl; lejos del tiempo lineal de las ruinas clásicas pertenecían a lo que Dan Flavin (1933-1996) llamaría «la historia inactiva», situados en un presente objetivo o lo que los físicos denominan entropía o pérdida de la energía. En su ensayo Robert Smithson llamó a las obras de Dan Flavin, precisamente, «monumentos-instante» (un instante recordado); una serie de obras de luz de neón que a diferencia de los monumentos de Alois Riegl no recordaban ningún tiempo pasado (ni siquiera el tiempo presente) sino que hacían olvidar el tiempo que estaba por venir: en vez de estar realizados «con el fin de mantener las hazañas o los destinos individuales presentes en la conciencia de las generaciones venideras»²³⁶ confirmaban la observación de Vladimir Nabokov, que Robert Smithson gustaba de repetir, de que «el futuro no es más que lo obsoleto al revés».²³⁷

En lugar de hacer que recordemos el pasado como lo hacen los monumentos antiguos, los nuevos monumentos parecen hacer que olvidemos el futuro. En lugar de estar realizados con materiales naturales, tales como el mármol, el granito, u otros tipos de roca, los nuevos monumentos están hechos con materiales artificiales, plástico, cromo, y de luces eléctricas. No están contruidos para durar, sino contra la duración. Están implicados en una reducción sistemática del tiempo a fracciones de segundo más que en la representación de los

²³⁵ Ib., pp. 49-51. Es interesante el tono con el que el autor describe estos tres valores cuyos criterios, sobre todo el del valor de antigüedad, «son por regla general tan sencillos que pueden ser apreciados incluso por personas cuyo intelecto está totalmente absorbido por el cuidado continuo del bien corporal y la producción de los bienes materiales. Hasta el campesino más limitado podrá distinguir la vieja torre de una iglesia de una nueva. Esta ventaja del valor de antigüedad se destaca de un modo especialmente claro frente al valor histórico, que descansa sobre una base científica y solo puede conseguirse indirectamente por medio de la reflexión intelectual, mientras que el valor de antigüedad se manifiesta inmediatamente al que lo contempla por medio de la percepción sensorial más superficial (la óptica), y puede por tanto hablar de modo directo al sentimiento». Riegl, Alois. *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen... op. cit.*, p. 55.

²³⁶ Ib., p. 23.

²³⁷ Smithson, Robert. "La entropía y los nuevos monumentos". En: *Robert Smithson: El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973... op. cit.*, pp. 65-71, p. 65.

largos espacios de los siglos. Tanto el pasado como el futuro están situados en un presente objetivo. Este tipo de tiempo tiene poco espacio, o no tiene ninguno; es estacionario y no tiene movimiento, no va a ninguna parte, es antinewtoniano, además de ser instantáneo, y va contra las ruedas del reloj del tiempo.²³⁸



27. Robert Smithson, *The Bridge Monument, Showing Wooden Side-walks*. Monuments of Passaic, New Jersey, 1967

Cercano a la idea de Robert Smithson de la escultura como *lugar o no-lugar*, el antropólogo francés Marc Augé diría que toda ruina era a la vez un emplazamiento y un monumento; un «objeto de información documentada» inscrito en un decorado del que era indisociable.²³⁹ Con su foto-ensayo Smithson convertía un puente en el *Monumento a las direcciones dislocadas* (ver Fig. 27); situaba el enclave en un tiempo —aunque no fuese histórico— y en un lugar en la historia del arte —como las obras de Dan Flavin— como el primer *anti-monumento*: «Flavin construía *monumentos-instante* pero ese

²³⁸ *Ib.*, p. 65.

²³⁹ Augé, Marc. *El tiempo en ruinas... op. cit.*, p. 83.

instante hacía que la obra de Flavin formara parte del tiempo en lugar del espacio». ²⁴⁰

Desde aquel primer puente-monumento de su recorrido Robert Smithson observaba cómo ambas orillas del río Passaic parecían confluir en un punto central para luego intercambiarse en el espacio; una transfusión de información, datos, tiempos y lugares que llamaría «dis-locación». La condición de fracaso de esta estructura quedaba enfatizada por su categoría nueva de *anti-monumento*, Smithson sabía que la capacidad de inspiración, transporte o conmemoración que otorgaban los viejos monumentos de los que hablaba Alois Riegl se le había agotado.²⁴¹ Para recuperarlo, propuso desde la galería *Dwan Gallery* sus propias visitas guiadas comparando sus *anti-monumentos* con las ruinas de la Antigüedad:

¿Qué puedes encontrar en Passaic que no puedas encontrar en París, Londres o Roma? Búscalo tú mismo. Descubre (si te atreves) el maravilloso río Passaic y los eternos monumentos que hay en sus encantados bancales. Vete en un confortable coche de alquiler hasta esas tierras perdidas por el tiempo. Están a pocos minutos de Nueva York. Robert Smithson os guiará a través de este conjuntos de lugares fabulosos. Y no olvidéis vuestra cámara de fotos. Cada viaje va acompañado de mapas especiales. Para más información, visitad la Dwan Gallery, 29 West 57th Street, New York.²⁴²

— MONUMENTOS DEL TIPO E, *RUINAS AL REVÉS: TODA NUEVA CONSTRUCCIÓN QUE SERÁ EVENTUALMENTE COMPLETADA* ²⁴³

El sol del mediodía daba un carácter cinematográfico al lugar convirtiendo el puente y el río en una imagen sobreexpuesta. Fotografiarlo con mi *Instamatic 400* fue como fotografiar una fotografía. (...) Cuando anduve sobre el puente, era como si caminara sobre una fotografía enorme hecha de madera y acero y, debajo, el río existía como una película enorme que

²⁴⁰ Smithson, Robert. "La entropía y los nuevos monumentos"... *op. cit.*, p. 65.

²⁴¹ Roberts, Jennifer L. *Mirror-travels: Robert Smithson and history*. New Haven: Yale University Press, 2004, p. 32.

²⁴² Citado en Reynolds, Ann. *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere...* *op. cit.*, p. 104.

²⁴³ El orden en el que se exponen los monumentos sigue el recorrido que narra Robert Smithson en su ensayo definitivo, a pesar de que no correspondan con la clasificación A, B, C, D y E que aparece en el borrador inicial.

mostrara tan solo una imagen en blanco continua (ver Fig. 27).²⁴⁴

Robert Smithson utilizó la fotografía en lugar de la pintura para situar sus monumentos dentro del paisaje y *desnaturalizarlo*, pues era el medio a través del cual mirar la naturaleza «después de la ruina de las representaciones naturalistas», decía;²⁴⁵ de hecho sus instantáneas en blanco y negro de tres por tres pulgadas constituían una especie de parodia de lo pintoresco:²⁴⁶ «la fotografía hace que la naturaleza sea obsoleta; puede incluso que, desde la invención de la fotografía, hayamos visto el mundo a través de fotos y no de otra forma» —apuntaba en una entrevista—.²⁴⁷ Y es que re-presentar la realidad, tal y como opinaba Alain Roger, podía significar, en última instancia, arrancarle su naturaleza a la naturaleza; pues se trataba, en primer lugar, de tacharla, de «desnaturalizarla, para dominarla mejor y convertirnos, por medio del proceso artístico y del progreso científico, en sus dueños y poseedores».²⁴⁸

Las capturas de Robert Smithson eran tan inmóviles y frágiles como los sujetos representados, a los cuales se refería como puntos de referencia físicos con los que viajar al pasado histórico y cultural a través del recuerdo.²⁴⁹ Al igual que el ansioso excursionista, la cámara le controlaba por completo; la lente y el marco le permitían esta distancia con la realidad que aplanan e inmortalizan el paisaje; más que para retener el momento en su memoria (pues ya lo conocía: formaba parte de

²⁴⁴ Smithson, Robert. "Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey" ... *op. cit.*, p. 75.

²⁴⁵ Citado en Replinger González, Mercedes. "Pasos desiguales" ... *op. cit.*, p. 158.

²⁴⁶ Es interesante la comparación que Marc Augé haría sobre el papel de la observación directa, la imaginación y la escritura de los viajeros literarios de los siglos XVIII y XIX con las fotografías de los turistas actuales, las cuales al ser proyectadas al regresar a casa, constituían la perfecta ocasión no solo de revivir el pasado sino de relatarlo. Véase Augé, Marc. *El tiempo en ruinas...* *op. cit.*, pp. 65-66.

²⁴⁷ Bonet, Pilar, Mike Heizer, Dennis Oppenheim y Robert Smithson. "Conversaciones con Heizer, Oppenheim y Smithson" ... *op.*, p. 42.

²⁴⁸ Alain, Roger. *Breve tratado del paisaje...* *op. cit.*, p. 16.

²⁴⁹ Reynolds, Ann. *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere...* *op. cit.*, p. 113.

su infancia), para magnificarlo e incorporarlo al tiempo y a la historia.²⁵⁰

Algunos de estos «paisajes portátiles» —en palabras de Mercedes Replinger—²⁵¹ fueron comparados con las imágenes industriales de Charles Sheeler (1883-1965) o las del matrimonio Bernd and Hilla Becher (1931-2007 / 1934-2005, ver Fig. 28); artistas que presentaron edificios industriales —desnudos, solitarios, «en el centro de un espacio indeterminado bajo el peso intemporal de un cielo uniforme (...) sin referencias al pasado o las personas que las utilizaron»²⁵² en fotografías cuidadosamente compuestas y reveladas; pero en el caso de Robert Smithson se trataba de instantáneas comercialmente impresas y desenfocadas, sobreexpuestas o incluso, como indicaba Ann Reynolds, «con la más patética indicación del amateurismo: el dedo del fotógrafo».²⁵³ En realidad, más allá de lo que proporcionaban los subtítulos y el contexto de la publicación, para Robert Smithson las imágenes parecían tener poca importancia técnica, pero se convertirían en el dispositivo predilecto para la obtención de «una percepción desdoblada del mundo»; pues «fijaban en una misma superficie no tanto lugares diferentes como diferentes temporalidades (...) el soporte privilegiado de la tierra entendida como paisaje dialéctico».²⁵⁴

«A lo largo de las riberas del río —continuaba Robert Smithson dirigiéndose hacia el siguiente punto turístico— otros monumentos menores como contrafuertes de hormigón sostenían los arcones de una carretera nueva en construcción. *River Drive* se encontraba en parte levantado por el buldócer y en parte intacto. Resultaba difícil distinguir la carretera nueva

²⁵⁰ Para una reflexión sobre la fotografía y su fijación en el tiempo véase Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2004.

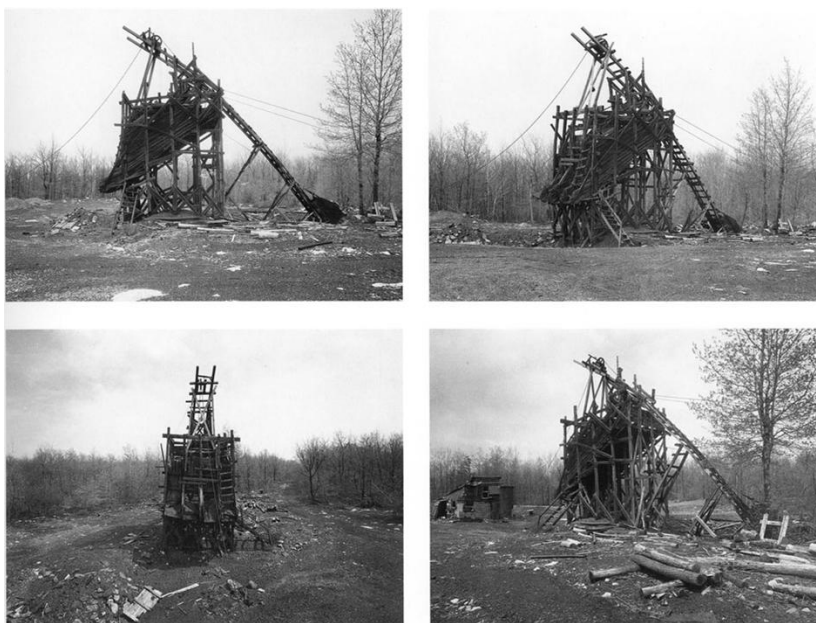
²⁵¹ Como los llamaba Mercedes Replinger en "Pasos desiguales"... *op. cit.*, p. 157.

²⁵² Véase Replinger González, Mercedes. "Pasos desiguales"... *op. cit.*, p. 174.

²⁵³ Reynolds, Ann. *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere...* *op. cit.*, p. 110.

²⁵⁴ Replinger González, Mercedes. "Pasos desiguales"... *op. cit.*, p. 160.

de la vieja; se confundían ambas en un caos unitario».²⁵⁵ Recordemos que Smithson había llamado «ruina al revés» —*monumentos del tipo E*— a toda nueva construcción en proceso; las concebía a la inversa puesto que eran lo contrario a la ruina romántica, es decir, «no crecían en ruinas después de haber sido construidas sino que crecían hasta la ruina conforme eran erigidas. Esta *mise-en-scene* antirromántica sugería la idea desacreditada del tiempo y muchas otras cosas "pasadas de moda" (...) sin un pasado racional y sin los "grandes acontecimientos" de la historia».²⁵⁶



28. Bernd & Hilla Becher, *Pennsylvania Coal Mine Tipples*, 1991

Robert Smithson las situaba en extremos opuestos —a un lado las ruinas clásicas y a otro lado las *ruinas al revés*— intercambiando sus posiciones como si formaran parte de las orillas este y oeste en *El monumento de las direcciones dislocadas*, donde el eje central del puente podía incluso dejarlas suspendidas en el tiempo sin llegar a tocar las orillas. La tensión entre ambas acababa siempre, sin embargo, en la inmovilidad; el juego de tiempos las hacía coincidir en el presente, aunque este fuese ausente e inhabitable: en verdad, la

²⁵⁵ Smithson, Robert. "Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey"... *op. cit.*, p. 75.

²⁵⁶ *Ib.*, p. 76.

superposición de realidades y *falsas realidades* se confundían en superficies especulares; tanto en positivo como en negativo.



29. Julia Schulz-Dornburg, *Trampolin Hills Golf Resort*. Municipio de Campos del Rfo, Murcia, 2011.

Y es que algunas fotografías, escribía Mercedes Replinger, y sobre todo, algunas ruinas, «son un auténtico revelador de los procesos de destrucción y regeneración de la tierra que lleva a quien las contempla en múltiples direcciones en el tiempo»;²⁵⁷ y Passaic parecía estar lleno de estas ruinas en comparación con una ciudad compacta y sólida como Nueva York: «esos agujeros son, en cierto sentido, los vacíos monumentales que definen, sin pretenderlo, los vestigios de la memoria de un juego de futuros abandonado», escribía en su ensayo.²⁵⁸

Muy cerca del concepto de Smithson de *ruina al revés*, en el año 2012 Julia Schulz-Dornburg publicaba con motivo de una exposición en Madrid en el Museo ICO, su libro *Ruinas modernas, una topografía de lucro*, inventario fotográfico que documentaba los proyectos arquitectónicos inacabados por la construcción especulativa y la crisis inmobiliaria en España (ver Fig. 29 y 30).²⁵⁹ Debido a su estado inacabado las «Ruinas

²⁵⁷ Replinger González, Mercedes. "Pasos desiguales"... *op. cit.*, p. 161.

²⁵⁸ Smithson, Robert. "Recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey"... *op. cit.*, p. 76.

²⁵⁹ Véase Julia Schulz-Dornburg. Web.

modernas» se acercaban a las «ruinas al revés» del neoyorkino porque ambas crecían hacia la indefinición conforme eran construidas, pero las de Julia Schulz-Dornburg, a diferencia de las del Smithson, jamás serían «eventualmente completadas», permaneciendo para siempre inacabadas e inhabitadas; inscritas en carreteras y trazados urbanos dirigidos, como aquella escalera de Rose Macaulay, hacia ningún lugar, formando un nuevo tipo de paisaje donde el tiempo se detiene a la vez que avanza hacia atrás. A pesar de que sus obras habían dejado de ser una promesa ulterior, Julia Schulz-Dornburg los denominaba «paisajes de lucro», mientras los convertía en una postal de ciencia ficción *Ballardiana*.²⁶⁰



30. Julia Schulz-Dornburg, *Urbanización Dominion Heights*. Municipio de Estepona, Málaga, 2011.

La investigación de Julia Schulz-Dornburg comenzaba con el objetivo de descubrir factores y nexos comunes entre estos proyectos abandonados llegando hasta los setenta casos, a los cuales llegaría a referirse como «monumentos al sinsentido». Las imágenes son fascinantes —decía Oriol Nel.lo— porque «más allá de la denuncia y de la reflexión disciplinar, forman un friso que induce a pensar en la fragilidad de los proyectos

http://www.juliaschulzdornburg.com/exhibitions?page_id=5&filter=531&listview.

Fecha de consulta 10 Oct. 2017.

²⁶⁰ Puntí, Jordi. "Arqueología del futuro". En: Julia Schulz-Dornburg, *Ruinas modernas, una topografía de lucro*. Barcelona: Àmbit, 2012, pp. 117-119, p. 117.

humanos», en la banalidad de nuestras acciones y esfuerzos cotidianos frente a la transitoriedad de la materia.²⁶¹ Puesto que constituyen una herencia para las generaciones venideras en «parajes que por condiciones de accesibilidad, cautelas ambientales, costes de los servicios y consideraciones paisajísticas hubiera sido preferible no urbanizar», algunos autores propondrían incluso su reconducción hacia formas más sostenibles, eficientes y equitativas de usar el territorio;²⁶² así que lejos de resultar un atraso —según Diego Arribas—, la explotación del medio podría suponer una mejora estética del territorio con la creación de nuevas morfologías;²⁶³ una estética de la degradación y confusión temporal en la que nuestra mente podría recrearse con la evocación de los recuerdos falsos producidos, que acaban, sin esperanza ni nostalgia, con «la belleza de lo que aún no era. De lo que, un día, tal vez, tenga lugar: su estado inacabado dependía de una promesa».²⁶⁴

(...) nuestras viejas destrucciones regresan a nosotros. Hay ciudades que decaen mientras otras nuevas crecen demasiado deprisa. ¿Qué sucedería si estas nuevas comenzaran a decaer?²⁶⁵

—MONUMENTOS DEL TIPO B Y C

Desde aquella postal de *vistas postindustriales* —«de operaciones industriales o mineras abandonadas, de las heridas y los fragmentos producidos por el sistema capitalista»—²⁶⁶ Robert Smithson se dirigía hacia el siguiente monumento. Al borde de la carretera en construcción de la *Era de la Máquina prehistórica* una multitud de casas suburbanas anteriores y posteriores a la II Guerra Mundial se desplegaban en el paisaje. Smithson las incluiría entre el segundo y el tercer tipo de monumentos, *monumentos del Tipo B* (edificios de antes de la

²⁶¹ Nel.lo, Oriol. "Herencias territoriales, explotaciones geográficas y diseños políticos". En: Julia Schulz-Dornburg, *Ruinas Modernas, una topografía de lucro*. Barcelona: Àmbit, 2012, pp. 22-29, p. 29.

²⁶² Ib., pp. 25, 29.

²⁶³ Arribas, Diego. "Así que pasen cien años (más)". En: *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*. Teruel: Artejiloca, 2002, p. 103.

²⁶⁴ Augé, Marc. *El tiempo en ruinas... op. cit.*, pp. 91, 106, 158.

²⁶⁵ Lynch, Kevin. *Echar a perder... op. cit.*, p. 16.

²⁶⁶ Gilchrist, Maggie y James Lingwood. "El entropólogo". En: *Robert Smithson: El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973... op. cit.*, p. 18.

caída de Wall Street o del «Viejo Suburbio») y *monumentos del Tipo C* (edificios de después de la II Guerra Mundial, denominados el «Nuevo Suburbio»).²⁶⁷

Cyprien Gaillard (París, 1980) recuerda bien estos monumentos en los que se inspiraría para la creación de sus paisajes románticos. Su serie de grabados *Belief in the age of Disbelief* (*Creer en la era de la incredulidad*, 2005) expuesta en 2008 en el Laboratorio 987 del MUSAC, constituía un grupo de versiones de estampas holandesas del XVII a las que añadía torres de pisos, polígonos y viviendas contemporáneas (ver Fig. 31).²⁶⁸ Si dirigimos la mirada a los suburbios —decía Cyprien Gaillard— «no desde el centro de la ciudad, sino desde el campo, vemos unos valles preciosos, altas montañas y un conjunto de perspectivas asombrosas (...) y, de repente, esos edificios, ahí en medio, sin calles que conduzcan a ellos. Si miramos atentamente, a veces incluso tenemos la sensación de que salen de los árboles.»²⁶⁹

En contraste con los bucólicos paisajes con los que, desde una perspectiva pintoresquista, Cyprien Gaillard relacionaba la arquitectura contemporánea, la ruina y el monumento, y en los que la naturaleza se apoderaba en un extremo anacronismo del entorno, ¿podría sentir la humanidad una especie de «resaca arquitectónica», de arrepentimiento ante los edificios construidos? Tal vez ese fuera el sentimiento de entropía del que tanto hablaba Robert Smithson, la imposibilidad de que un paisaje volviese a su estado originario; pero ¿qué estado originario? —se preguntaba Cyprien Gaillard—: «uno podría ser nostálgico, pero pienso en todas estas capas como un gran

²⁶⁷ Reynolds, Ann. *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere... op. cit.*, p. 102.

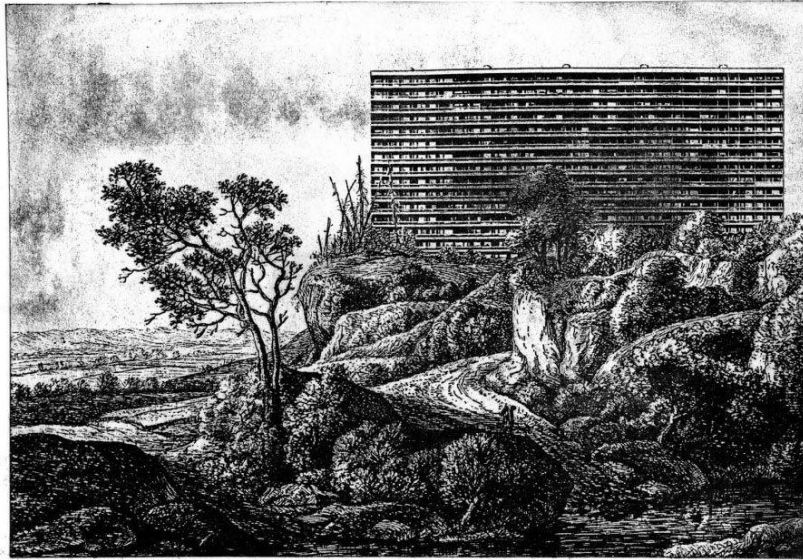
²⁶⁸ La exposición, *Sedimented Landscapes (Paisajes sedimentados)* comisariada por Tania Pardo, fue su primera muestra individual en una institución española. Véase:

<http://musac.es/#exposiciones/expo/?id=389>.

Fecha de consulta 09 Dic. 2017.

²⁶⁹ Davis, Lillian y Cyprien Gaillard. "Nada es realmente real". En: *Estratos*: proyecto arte contemporáneo Murcia 2008. Catálogo de la exposición. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Consejería de Cultura, 2008, pp. 107-118, p. 111.

sitio arqueológico expandido. No hay nostalgia en mi trabajo. Siempre se trata del ahora».²⁷⁰



31. Cyprien Gaillard, *Belief in the age of Disbelief*, 2005

Al igual que Robert Smithson, Cyprien Gaillard organizaba sus propias visitas guiadas a los *nuevos monumentos*. Sus acciones y representaciones mezclaban distintos tipos de tiempos con los que investigar la arquitectura y el paisaje degradado; la ruina, la decadencia y la demolición en contacto con proyecciones, juegos de luces y humo que el artista combinaba cuando los edificios se desplomaban. «Mi visión del futuro es casi medieval», explicaba haciendo referencia a la citada máxima de Vladimir Nabokov: «el futuro no es más que lo obsoleto al revés».²⁷¹

En sus aguafuertes el modo de tratar las ruinas y la vegetación recordaba a las estampas de Giambattista Piranesi, mientras que sus pinturas referenciaban las de los franceses Claudio de Lorena y Hubert Robert. «La pintura paisajista —explicaba Cyprien Gaillard en una entrevista con Lillian David—, es una pintura de aficionados que suele ser rechazada por considerarse de mal gusto. Y un subgénero es una especie de práctica

²⁷⁰ Yablonsky, Linda. "Beautiful Ruins." *The New York Times Style Magazine*. 10 Abr. 2013. Disponible en:

<https://tmagazine.blogs.nytimes.com/2013/04/10/beautiful-ruins/>

Fecha de consulta 15 Dic. 2017.

²⁷¹ Davis, Lillian y Cyprien Gaillard. "Nada es realmente real"... *op. cit.*, p. 112.

extinta. Algo obsoleto. La pintura paisajista está obsoleta; pero también lo están esos edificios, que representan el fracaso de los años sesenta y setenta: las utopías fallidas. El tema de mi diploma era la investigación de ambas situaciones de fracaso».²⁷²

—MONUMENTOS DEL TIPO D O «PUNTOS MUERTOS»

Caminando hacia el norte por *River Drive*, Robert Smithson llegaba al siguiente monumento, un cráter artificial en una charca de agua pálida con seis grandes tuberías a modo de fuente; una plataforma de bombeo donde se escuchaba el agua golpeada por los cascotes (ver Fig. 32). El sonido de este monumento se mezclaba con el de una muchedumbre en un partido de fútbol al otro lado del río; el panorama se sumía en una especie de realidad y representación extraña, de *grandeza opresiva*, que diría Smithson, digna de tarjeta postal.

La carretera en construcción, con toda su maquinaria prehistórica dormida al borde del río —«dinosaurios mecánicos desprovistos de piel»—, acababa en los escaparates de un concesionario de automóviles. Robert Smithson dejaba atrás el ambiente pintoresco de la ribera para adentrarse en el centro de Passaic; él mismo se preguntaba si este sería un territorio nuevo y si en realidad se dirigía hacia «una etapa más profunda de futuridad»; si había dejado atrás el futuro real para avanzar hacia un futuro falso; un nuevo decorado que se le antojaba una eternidad, «la copia barata de la Ciudad de los Inmortales».²⁷³

En su siguiente parada comió en el *Golden Coach Diner* de la *Central Avenue* (hoy un *Dunkin Donuts*)²⁷⁴ y recargó su

²⁷² Ib., p. 111.

²⁷³ Smithson, Robert. "Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey" ... *op. cit.*, pp. 75-76.

²⁷⁴ La ubicación exacta puede verse en:

S Kol Square. Passaic, Nueva Jersey. Google Street View- Sep. 2017.

https://www.google.it/maps/@40.8631263,-74.1278342,3a,27y,1.06h,93.43t/data=!3m8!1e1!3m6!1sVNW5X8yWwja2nu3giThdbA!2e0!5s20170901T000000!6s%2F%2Fgeo3.ggpht.com%2Fcbk%3Fpanoid%3DVNW5X8yWwja2nu3giThdbA%26output%3Dthumbnail%26cb_client%3Dmaps_sv.tactile.gps%26thumb%3D2%26w%3D203%26h%3D100%26yaw%3D299.238%26pitch%3D0%26thumbfov%3D100!7i3328!8i1664?hl=es

Fecha de consulta 30 Nov. 2017.

Instamatic para seguir hacia el «aparcamiento que dividía la ciudad por la mitad», primero la dividía y después la duplicaba «convirtiéndola en un espejo y un reflejo» como los de sus obras *sites/non sites*, sin saber muy bien en qué lado del espejo se encontraba (ver Fig. 2). Una especie de «idea tópica del infinito»: «si el futuro está "pasado de moda" y "anticuado", entonces yo había estado en el futuro», escribía.²⁷⁵



32. Robert Smithson, *Monument with Pontoons: The Pumping Derrick*, Monuments of Passaic, New Jersey, 1967

Estoy convencido de que el futuro está perdido en algún lugar en los basureros del pasado no histórico; se encuentra en los periódicos de ayer, en los áridos anuncios de las películas de ciencia-ficción, en el falso espejo de nuestros sueños rechazados. El tiempo convierte las metáforas en cosas, y las apila en cámaras frigoríficas, o las coloca en los patios de recreo celestiales de los suburbios.²⁷⁶

²⁷⁵ Smithson, Robert. "Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey"... *op. cit.*, p. 76.

²⁷⁶ *Ib.*, p. 77.

Robert Smithson incluiría los aparcamientos en el grupo de monumentos del *Tipo D*, también llamados «Puntos muertos», junto con las tierras degradadas, los espacios abandonados y las piscinas vacías. Los vertederos también pertenecían a este tipo de monumentos; constituían un grupo muy extenso que englobaba la idea de *no-lugar*, también descrita por Marc Augé, donde los espacios se situaban entre lo vacío y «lo demasiado lleno»: «a veces son los mismos espacios, pero a distintas horas: el aeropuerto por la noche o por la mañana, poco después de su apertura, los aparcamientos subterráneos cuando la afluencia es baja, las baldosas que recubren la estación de *Montparnasse* o las autopistas de la zona de la *Défense* cuando la lluvia y el viento las vuelven intransitables. El no lugar se aprehende, según los momentos, como una saturación de pasajeros o como un vacío de habitantes»,²⁷⁷ a lo que Gilles Clément añadiría: «de forma más sutil, lo lleno y lo vacío se frecuentan».²⁷⁸

Marc Augé hablaba del mundo del tránsito y de la circulación generado por la globalización económica y tecnológica. Un mundo de *dimensiones planetarias* basado en el consumo constante y en la circulación, pues los *no-lugares* correspondían tanto a las instalaciones necesarias para el movimiento de dichas personas y bienes (aeropuertos, autopistas, centros comerciales, parkings...) como a sus medios de transporte: «los espacios de tránsito, son aquéllos en los que se exhiben con mayor insistencia los signos del presente», decía.²⁷⁹

El concesionario *City Motors* junto al aparcamiento de coches usados desde donde se situaba Robert Smithson parecía demasiado lleno. Los coches podían superponerse como si fuesen los restos de un suburbio futuro o una estratigrafía que recordaba a la intervención del grupo SITE (*Sculpture in the Environment*), en la que una veintena de coches se habían sumergido en cemento.²⁸⁰ *Ghost Parking Lot* (1977-78) como así llamaron a la intervención, se acercaba a la imagen de una

²⁷⁷ Augé, Marc. *El tiempo en ruinas... op. cit.*, p. 104.

²⁷⁸ *Ib.*, p. 104.

²⁷⁹ *Ib.*, pp. 41, 101, 103.

²⁸⁰ Sobre esta obra véase Duque, Félix. "That's Entertainment! Ruinas de plástico"... *op. cit.*, p. 154.

de las ciudades imaginarias de Kevin Lynch (1918-1984), aquella en la que la urbe acababa sepultada por sus propios restos y donde los edificios abandonados se apilaban en montañas de escombros que pasaban a través de cintas transportadoras entre árboles y tráfico —citando a David Robbins—,²⁸¹ hacia el extrarradio, hacia solares de propiedad incierta donde hombres con mascarillas trabajaban con máquinas prehistóricas.²⁸²

Los «Puntos Muertos» recuerdan a las fantasmagóricas fotografías de María Bleda y José María Rosa (Castellón, 1969 / Albacete, 1970) donde el paisaje podía congelarse o continuar en un viaje hacia *la memoria devastada*, repleta de heridas, cicatrices y escrituras ilegibles de las vidas pasadas.²⁸³ En algunas de sus series, como *Campos de fútbol* (1992-1995), *Campos de batalla* (1994-2012) o *Ciudades* (1997-2000), las ruinas aparecían como marcas humanas a punto de desvanecerse, pero su estado salvaje y natural les hacía

²⁸¹ David Robbins describiría la aparición del suburbio urbanizado en Estados Unidos tras la II Guerra Mundial como una «suburbanization of the imagination»: ni ciudad ni campo, el suburbio se definía como «árboles y tráfico». Véase Bourriaud, Nicolas. "Ruinas al revés". En: *Estratos": proyecto arte contemporáneo Murcia 2008*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Consejería de Cultura, 2008, pp. 17-21, p. 21.

²⁸² Kevin Lynch, el urbanista y escritor estadounidense, imaginó dos sociedades diferentes según la gestión de sus residuos; en la segunda urbe la población desconocía la palabra «sobras»; pues todo se usaba hasta el final; no había alimentos podridos, las plantas y los animales eran criados para reducir sus partes inútiles (judías verdes sin hebras, pollos sin huesos, remolacha sin piel...). El tiempo estaba administrado con la misma eficiencia; las fábricas estaban siempre en funcionamiento, las calles siempre llenas, las camas siempre ocupadas, la comida preparada y consumida en turnos continuos. No existían malas hierbas ni animales improductivos, tampoco edificios vacíos ni solares abandonados; todo espacio estaba usado y aprovechado por completo hasta el final de sus días. Véase Lynch, Kevin. *Echar a perder... op. cit.*, pp. 17-21.

²⁸³ *El viaje a través de la memoria devastada* es el título de un artículo de Xavier Antich sobre los fotógrafos Bleda y Rosa para *ESTRATOS": proyecto de arte contemporáneo Murcia 2008*. Véase Antich, Xavier. "El viaje a través de la memoria devastada". En: *Estratos": proyecto de arte contemporáneo Murcia 2008*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Consejería de Cultura, 2008, pp. 57-66.

conservar «algo de la mano del hombre que las desechaba», una especie de memoria de lo humano.²⁸⁴

Como las estampas de Bernd y Hilla Becher estos monumentos existían por un periodo de tiempo limitado, aunque su presencia resultaba una larga demora hasta su transformación, reciclaje o extinción. Gilles Clément se referiría a ellos en el *Manifiesto del Tercer paisaje* como a «los paisajes indecisos de los márgenes», situados a las orillas de los bosques, a lo largo de las carreteras o los ríos, allí donde las máquinas no podían llegar.²⁸⁵

El Tercer paisaje surgía gracias al territorio organizado pero en oposición a él. Eriales, terrenos improductivos o con relieves accidentados incompatibles con la maquinaria de explotación, lindes de los campos, riberas, bordes de caminos, desiertos atravesados por «carreteras que apuntan al horizonte sin dirigirse a ninguna parte...».²⁸⁶ Descampados en los sectores urbanos a la espera de ser asignados o a la espera de la ejecución de proyectos pendientes de provisiones presupuestarias o decisiones políticas...²⁸⁷ Los paisajes corroídos y oxidados de las *vedute postindustriales*, de las «heridas y fragmentos producidos por el sistema capitalista»;²⁸⁸ zonas carentes de calificación que rodean la ciudad o se infiltran en ella, configurando aquel «inmenso juego de espejos» que reinterpretaba Robert Smithson en sus obras y ensayos. Estos paisajes no pertenecían a ningún dominio, ni el de la luz, ni el de la sombra —añadía Gilles Clément—; eran territorios «difíciles de nombrar».²⁸⁹

²⁸⁴ Hernández-Navarro, Miguel. Ángel. *La so(m)bra de lo real: el arte como vomitorio*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2006, p. 64.

²⁸⁵ Gilles, Clement. *Manifiesto del Tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, pp. 9-10.

²⁸⁶ Smithson, Robert. "Incidentes del viaje de los espejos en el Yucatán". En: *Robert Smithson, the collected writings*. Ed. Jack Flam. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, 1996, pp. 111- 117, p. 111.

²⁸⁷ Véase Gilles, Clement. *Manifiesto del Tercer paisaje.. op. cit.*, pp. 12-13, 57.

²⁸⁸ Gilchrist, Maggie y James Lingwoor. "El entropólogo"... *op. cit.*, p. 18.

²⁸⁹ Gilles, Clement. *Manifiesto del Tercer paisaje.. op. cit.*, pp. 9-10.

A diferencia del paisaje de ruinas clásicas, el *Tercer paisaje* no se recuperaba por el turismo sino que «escapaba al presente de la restauración y de la transformación en espectáculo».²⁹⁰ Al menos momentáneamente sus vestigios podían salvarse de la musealización, con lo que seguían reflejando el poder de las fuerzas de degradación y el paso destructor del tiempo, un tiempo entrópico y *antinewtoniano*. Tanto para Marc Augé, Kevin Lynch o Robert Smithson el *Tercer Paisaje* era, sobre todo, un paisaje residual —el residuo, como la basura, es lo que busca otro lugar para poder regresar—²⁹¹ y en los residuos —escribía Fernando Castro Flórez— es donde encontramos las cosas más provechosas:²⁹² «los residuos están llenos de información; en ellos podemos medir los niveles de consumo, incluida la naturaleza real de la dieta, los desechos de alimentos y las variaciones entre los diferentes grupos sociales (...). La arqueología se basa en ellos y su técnica se ha extendido al estudio de la sociedad contemporánea»,²⁹³ como demostraba el arqueólogo de Harvard Alfred Kidder (1885-1963) cuando a comienzos de la década de 1900 excavaba el vertedero de Andover en Massachusetts.²⁹⁴

El vertedero «sanitario» es el método más utilizado y el más barato para la gestión de los desechos; acepta toda clase de residuos sin distinción: «los restos se extienden en capas superficiales, compactadas y cubiertas diariamente por capas finas de tierra, también compacta. De forma anaeróbica, el material corruptible enterrado se convierte en humus, dióxido de carbono, metano, amoníaco y sulfuro de hidrógeno. La base se asienta despacio y la construcción puede hacer frente al hundimiento». Este método supone una eliminación de los desechos casi completa y definitiva, no contamina el aire y aprovecha tierras no edificables —o destruye humedades

²⁹⁰ Augé, Marc. *El tiempo en ruinas... op. cit.*, p. 107.

²⁹¹ Pardo, José Luis. *Nunca fue tan hermosa la basura*. Barcelona: Círculo de lectores, 2010, p. 165.

²⁹² Castro Flórez, Fernando. *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*. Murcia: Cendeac, 2003, p. 16.

²⁹³ Citado en Lynch, Kevin. *Echar a perder... op. cit.*, p. 88.

²⁹⁴ *Ib.*, p. 88.

naturales, apuntaba Kevin Lynch—; «su principal obstáculo era el voraz consumo de tierra».²⁹⁵

Después de todo, el tiempo convierte las metáforas en cosas, había escrito Robert Smithson desde aquel aparcamiento-cementerio de coches usados, las cuales acaban en los «patios de recreo celestiales» o en los vertederos de los suburbios. En algunas ocasiones los objetos, paisajes o construcciones se abandonan incluso antes de su utilización, como nos recordaba Julia Schulz-Dornburg; otras veces las cosas o los espacios vuelven a la cadena de consumo y producción gracias al reciclaje y la reutilización, donde se convierten en material para otras creaciones en una perfecta unidad de opuestos.²⁹⁶ *Tour por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey* podría resultar una forma de organizar, dar visibilidad y reciclar el paisaje residual.

Gordon Matta-Clark (1943-1978), contemporáneo de Smithson, utilizaba habitualmente residuos como material de trabajo; volúmenes de basura y desechos callejeros con los que construía y organizaba espacios, como en *Garbage Wall* (1970) o *Glass Plant* (1971). El artista neoyorquino reunía basura y la amontonaba en forma de paredes resistentes al agua y el viento, resultando un elemento constructivo confiable y de larga duración. Gordon Matta-Clark levantó tres o cuatro veces *Garbage Walls* por Nueva York —contaba Jane Crawford— «usando diferentes materiales con la esperanza de inspirar a los vagabundos a construir sus propias casas, modernas y creativas. También recogía botellas de cristal, que rompía y derretía para la construcción de ladrillos de vidrio (...). En esa misma línea, creó viviendas a partir de *dumpsters*, contenedores de basura

²⁹⁵ Ib., pp. 67-68.

²⁹⁶ Debido al agotamiento del modelo especulativo de consumo de suelo, el reciclaje en arquitectura ha vuelto a tener un auge importante en los últimos años; un modelo de actuación ante edificios abandonados que pretende, a través de la conservación y la rehabilitación de los mismos, su adaptación para nuevos usos, para nuevos ciclos de vida; una estrategia de sostenibilidad aminora el impacto de la arquitectura en nuestro entorno con la reutilización de las infraestructuras existentes, evitando la ocupación de nuevos territorios y limitando, en definitiva, la huella del hombre y reduciendo la producción de «espacios basura». Véase *Reciclaje de polígonos residenciales, una alternativa sostenible*, por Elisa Valero Ramos; citado en Martínez Monedero, Miguel. "Reciclaje de arquitectura vs restauración arquitectónica, ¿herramientas contrapuestas?" ... *op. cit.*, p. 25.

gigantes. Pensó: *La ciudad ha tirado a la calle a estas personas; pues aquí van unas viviendas de usar y tirar para ellas».*²⁹⁷



33. Gordon Matta-Clark, *Fake Estates*, 1973

A Gordon Matta-Clark le interesaban los procesos de transformación de los elementos y de las construcciones

²⁹⁷ Crawford, Jane. "Diálogos". En: VVAA, *Experience Becomes the Object. Gordon Matta-Clark*. Ed. Pedro Donoso. Barcelona: Polígrafa, 2015, pp. 105-127, p. 116.

abandonadas.²⁹⁸ Filmaba cortometrajes en vertederos y la destrucción de objetos como su furgoneta en *Fresh Kill* (1972); «en parte hacía referencia a las personas que vivían en condiciones de extrema pobreza —escribía Hovagimyan— (...) así como la noción de que la basura estaba sepultando a las naciones industrializadas».²⁹⁹

Gordon Matta-Clark además asumiría el reto de Robert Smithson al reformular su idea de *no-lugar*,³⁰⁰ trabajando en lo que Tina Girouard llamaría los «espacios entre espacios» del entorno urbano,³⁰¹ los suelos excedentes del dibujo de arquitectos y urbanistas convertidos en propiedad municipal debido al impago de impuestos por los propietarios.³⁰² Matta-Clark los adquiriría en subastas del ayuntamiento de Nueva York a partir de treinta y cinco dólares la pieza en *Fake Estates* (*Propiedades falsas*, 1973, ver Fig. 33),³⁰³ quince parcelas irregulares e inaccesibles situadas entre edificaciones de los barrios Queens y Staten Island, a modo de los «lugares secretos» del gran *cutting urbano* de Nueva York.³⁰⁴ La obra incluyó la documentación de compra del terreno, sus dimensiones y ubicación exactas, algunas fotografías y una lista

²⁹⁸ Véase Gordon Moure, Gloria. "La eternidad a corto plazo". En: *Gordon Matta-Clark... op. cit.*, p. 23.

²⁹⁹ Hovagimyan, G. H. "Gordon Matta-Clark (Un recuerdo)". En: *VVAA, Experience Becomes the Object. Gordon Matta-Clark*. Ed. Pedro Donoso. Barcelona: Polígrafa, 2015, pp. 34-67, pp. 43-44.

³⁰⁰ Véase Hovagimyan, G. H. "Gordon Matta-Clark (Un recuerdo)"... *op. cit.*, p. 50.

³⁰¹ Tina Girouard citado en el catálogo de la exposición *Odd Lots: Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates*, expuesta en 2005 en la galería White Columns y en el Queens Museum of Art en 2006. Kastner, Jeffrey, Sina Najafi y Frances Richard. "Spaces Between Places: The Evolution of Fake Estates, Part I". En: *Odd Lots: Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates*. Catálogo de la exposición en Queens Museum of Art and White Columns, Nueva York, 9 Sep. - 15 Oct. 2005. Nueva York: Cabinet Books, Queens Museum of Art and White Columns, 2005, pp. 38-49, p. 38.

³⁰² Lee, Pamela. "Objetos impropios de modernidad". En: *VVAA, ¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Salamanca, pp. 91-132, p. 123.

³⁰³ «Ya el título *Reality Properties, Fake Estates*, es un juego de palabras: la noción en inglés *real estate* (bien inmobiliario) suena igual que *real state* (estado real); por ello *Fake Estates* se podría traducir igualmente como *fincas falsas* o *estados de falsedad*». Moriente, David. "Gordon Matta-Clark: un puente entre dos mundos". En: *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 25-51, p. 35.

³⁰⁴ Moure, Gloria. "La eternidad a corto plazo". En: *Gordon Matta-Clark... op. cit.*, p. 23.

de la maleza que solía crecer en la tierra. A Gordon Matta-Clark le interesaban porque eran lugares inadecuados, inútiles e inaccesibles, restos; le atraían porque podían ser poseídos pero no utilizados.³⁰⁵

Una o dos de las mejores eran una franja de treinta centímetros de un camino de acceso y un cuadrado de treinta por treinta en una acera. Y los demás eran bordillos y desagües. Lo que quería hacer básicamente era designar espacios que no serían vistos y desde luego no ocupados. Comprarlos era mi propia forma de destacar el carácter extraño de las líneas de demarcación de propiedades existentes. La propiedad es tan omnipresente. La noción que tiene todo el mundo de la propiedad está determinada por el factor del uso.³⁰⁶

A pesar de sus dimensiones las obras de Robert Smithson y Gordon Matta-Clark se situaban en el lado opuesto al de lo monumental; de hecho este último retomaría la idea de Smithson de *antimonumento* rebautizándolo como *nonumento* en *Walking Man's Arch* en Milán,³⁰⁷ abriendo una gran vía hacia prácticas urbanas de intervención aún vigentes e inspiradoras a día de hoy.³⁰⁸ Precisamente desde esta idea en negativo del monumento y de aquellos *cuttings urbanos* por Nueva York, la artista zaragozana Lara Almarcegui (1972) elegiría, para sus famosas guías de descampados, infraestructuras y residuos resultantes del trazado urbanístico, ofreciendo —también en referencia a aquellos *tours* de Robert Smithson— una alternativa al recorrido habitual de la ciudad (ver Fig. 34). En línea con los «procesos entrópicos», sus *no-lugares* y otros procesos artísticos de transformación del paisaje urbano,³⁰⁹ el trabajo de Lara Almarcegui centraba su atención en estructuras marginales o periféricas para su protección como patrimonio y herencia, a modo de memoriales y actos de

³⁰⁵ Lee, Pamela. "Objetos impropios de modernidad" ... *op. cit.*, p. 128.

³⁰⁶ Gordon Matta-Clark en *Gordon Matta-Clark: Cortando el edificio de la calle Humphrey. Entrevista de Liza Bear*, mayo de 1974. Publicado en *Gordon Matta-Clark. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*... *op. cit.*, p. 166.

³⁰⁷ Hovagimyan, G. H. "Gordon Matta-Clark (Un recuerdo)"... *op. cit.*, p. 50.

³⁰⁸ Bourriaud, Nicolas. "Ruinas al revés" ... *op. cit.*, p. 17.

³⁰⁹ Cánepa Luna, Mariana. "Lara Almarcegui". En: *Estratos": proyecto arte contemporáneo Murcia 2008*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Consejería de Cultura, 2008, pp. 37-46, p. 40.

resistencia frente a la especulación; una protección temporal de estos espacios que proponía una lectura crítica a los sistemas de desarrollo urbanos y las formas de vida que anteponían la productividad y la circulación frente a la habitabilidad y la convivencia.³¹⁰

Los paisajes disfuncionales se suspenden en el espacio; debido a su condición frágil y vulnerable, podrían desaparecer en cualquier momento, así que el trabajo de Lara Almarcegui debía ser a la vez paciente y enérgico —diría Juan Herreros—, «pues necesitaba de la lentitud y la reflexión de la actividad creativa pero también de la acción».³¹¹ En su obra podemos encontrar investigación, registro y estudio, y a la vez exploraciones, recorridos, restauraciones, excavaciones y destrucciones. Lara Almarcegui consideraba como ruina cualquier tipo de edificio abierto sin función de amparo o protección; fábricas, granjas, hospitales, bunkers, hoteles, balnearios o casas de vacaciones en los que la naturaleza y el azar empezaban su proceso de degradación adueñándose del lugar; la mezcla entre edificio y paisaje desvelaba los procesos de edificación asemejándose a los inicios constructivos.³¹²

En castellano la palabra *des-campado* sirve para designar lugares que han perdido su «condición natural»; espacios descubiertos, al aire libre o «libres de tropiezos»;³¹³ libres de pasado y de vínculos con el entorno circundante. Los descampados se asemejan a los *solares*, que son porciones de terreno destinadas a la construcción cuya extensión y apertura, normalmente, permite la entrada de los rayos de sol. Tanto la condición periférica del descampado como la del solar (un

³¹⁰ Francés, F. "La ciudad, disculpa para pensar". En: *Lara almarcegui: Materiales de construcción. Sala de exposiciones espacio 2, CAC Málaga: 106 toneladas de grava, 57 toneladas de arena, 24 toneladas de cemento, 2 toneladas de acero, 3 toneladas de escayola, 0,2 toneladas de pintura*. 2-18 Feb. 2007. Málaga: CAC, 2007, pp. 8-11, p. 9.

³¹¹ Herreros, Juan. "Lara Almarcegui at work". En: *Lara almarcegui: Materiales de construcción... op. cit.*, p. 14.

³¹² Almarcegui, Lara. "Guía de ruinas de Holanda desde 1870 hasta la actualidad". En: *Registros contra el tiempo: un proyecto de exposición de Álvaro de los Ángeles*. Villa Iris, Fundación Marcelino Botín, Santander, 21 Jul. - 24 Sep. 2006. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2006, pp. 32-35, p. 32.

³¹³ RAE online. <http://dle.rae.es/?id=CbUAjgL>.

Fecha de consulta 21 Dic. 2017.

espacio más céntrico), puede invocar, sin embargo, el mismo dolor por el futuro desaparecido y, a la vez, el placer por la idea de renovación y novedad, opina Juan Herreros: un proceso que es, en sí mismo, la esencia misma de la ciudad».³¹⁴



34. Lara Almarcegui, *Guía de descampados del río Tíber: 12 terrenos vacíos esperan a los Juegos Olímpicos de Roma 2020*, 2011

Las guías que proponía Lara Almarcegui para estos *Puntos muertos*, recorren y dan visibilidad a las piezas urbanas degradadas mediante textos, mapas y fotografías que documentan la historia del lugar. El *Mapa de descampados de Amsterdam: una guía de los lugares vacíos de la ciudad* (1999); la *Guía de terrenos baldíos de Sau Paulo: una selección de los lugares vacíos más interesantes de la ciudad* (2006); la *Guía de Al Khan: un pueblo abandonado en la ciudad de Sharjah* (2007); la *Guía de descampados de la ría de Bilbao* (2008); la *Guía de descampados del valle del río Lea: 12 terrenos vacíos esperan a los Juegos Olímpicos de Londres* (2009); la *Guía de los terrenos abandonados de Flushing River, en Queens, Nueva York* (2010), la *Guía de descampados del río Tíber: 12 terrenos vacíos esperan a los Juegos Olímpicos de Roma 2020* (2011) y por último, la *Guía de la Sacca San Mattia*, la isla abandonada de Murano en Venecia

³¹⁴ Herreros, Juan. "Lara Almarcegui at work". En: *Lara almarcegui: Materiales de construcción... op. cit.*, p. 14.

(2013); todos ellos constituyen los *tours* de lo anti-monumental.³¹⁵

El hecho de que los descampados tuvieran un gran potencial era importante —decía la artista— porque eran «lugares de libertad» donde realmente cualquier cosa podía pasar.³¹⁶ Lara Almarcegui explotó este hecho mediante pequeñas intervenciones como las de *Rotterdam Harbour* (2003-2018), *Genk* (2004-2014), *Matadero de Arganzuela* (Madrid, 2005-2006) y *Peterson Paper Factory* (Moss, 2006-2007) que en ocasiones solo consistían en la apertura de los espacios vallados: *Apertura de un solar* (Bruselas, 2000), *El descampado de la antigua fábrica Michelin se abre al público* (Trento, 2006), *Apertura de solar, retirada de valla* (Burdeos, 2009) y *Apertura de solar, retirada de valla* (Córdoba, 2010).³¹⁷

Los descampados son fascinantes —decía— porque pueden aparecer en cualquier momento, como jardines imprevistos y salvajes brotando cada vez que la despiadada mano del hombre derribaba un edificio. Lara Almarcegui a veces invitaba al público a ver y a participar del espectáculo de estas destrucciones o a ocuparlo con diversas acciones una vez estaba ya derribado. «En Alcorcón, Madrid, —contaba— durante una semana abrí un descampado que era un terreno privado al que habitualmente estaba prohibido el acceso; no transformé el terreno ni coloqué nada en su interior, y en él se discutió espontáneamente sobre el pasado y el futuro del lugar».³¹⁸

³¹⁵ Sobre las guías de descampados véase el catálogo de La Biennale di Venezia: *Lara Almarcegui*. Comis. Octavio Zaya. Catálogo de la 55ª Exposición Internacional de Arte, Pabellón Español, La Biennale di Venezia. Madrid: Ministerio des Asuntos Exteriores y Cooperacion. España, 2013.

³¹⁶ Almarcegui, Lara. "Mapa de descampados de Ámsterdam, una guía de los lugares vacíos de la ciudad". En: *Lara Almarcegui: Materiales de construcción. Sala de exposiciones espacio 2, CAC Málaga... op. cit.*, p. 46.

³¹⁷ Cánepa Luna, Mariana. "Lara Almarcegui"... *op. cit.*, p. 40.

³¹⁸ Almarcegui, Lara. "Un descampado se abre al público". En: *Lara Almarcegui: Materiales de construcción. Sala de exposiciones espacio 2, CAC Málaga... op. cit.*, p. 47.

Todo el emplazamiento permanecía envuelto en insipidez y repleto de coches brillantes esparcidos; uno tras otro se extendían hacia una nebulosidad soleada. Las traseras indiferentes de los coches centelleaban y reflejaban el sol rancio de la tarde (ver Fig. 2).³¹⁹

Robert Smithson terminaba su recorrido llegando al último de los monumentos, una caja de arena que llamó *La maqueta del desierto* (ver Fig. 3, 26 y 35) en referencia a lo que «para muchos artistas actuales» significaría la «Ciudad del Futuro» —escribía en *La entropía y los nuevos monumentos*—; una ciudad hacia «ninguna parte» hecha de estructuras y superficies nulas, desprovista de todos los ideales clásicos del espacio y del proceso, dirigida a un «mundo objetivo» —como el de Kazimir Malevich (1878-1935) o el de las luces fluorescentes de Dan Flavin— sin «semblanzas de la realidad», tan solo desierto. «Las luces fluorescentes de Flavin —añadía Robert Smithson— evitan la contemplación prolongada; al final, no hay nada que ver...».³²⁰

La Ciudad del futuro (el desierto, la nada) se inscribía en un tiempo regresivo, mediocre, chapucero y fingido, muy parecido al descrito en la película *The Tenth Victim*.³²¹ Sus paisajes tenían aspecto de *déjàvu* donde todo adquiriría un aire extrañamente familiar y homogéneo.³²² Su arquitectura (la arquitectura de la entropía) dejaba de concebirse para perdurar o envejecer reactualizándose constantemente y situando la urbe en un *eterno presente*; lejos del sueño de piedra era un presente indefinidamente sustituible³²³ y «en forma de edificios de oficinas estandarizados».³²⁴

El desierto (o las ciudades del futuro) rebasan el presente por sus dos costados, se dirigen hacia lo demasiado lleno, «hacia la

³¹⁹ Smithson, Robert. "Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey"... *op. cit.*, p. 77.

³²⁰ Smithson, Robert. "La entropía y los nuevos monumentos"... *op. cit.*, p. 67.

³²¹ *Ib.*, pp. 66-67.

³²² Augé, Marc. *El tiempo en ruinas...* *op. cit.*, p. 102.

³²³ *Ib.*, p. 108.

³²⁴ Smithson, Robert. "La entropía y los nuevos monumentos"... *op. cit.*, pp. 66-67.

redundancia y la evidencia», pero también hacia el vacío y el negativo; más que hacia las vestigios, hacia los descampados donde las construcciones crecen hasta la ruina: «quien pretenda saber lo que nos reserva el porvenir no debería perder de vista los terrenos por edificar y los terrenos baldíos, los escombros y las obras en construcción».³²⁵

Desde aquella *maqueta* Robert Smithson se disponía a demostrar la irreversibilidad de la eternidad:

Me gustaría demostrar ahora la irreversibilidad de la eternidad usando un experimento *árido* para la verificación de la entropía. Imagínese la caja de arena dividida por la mitad, con arena negra en un lado y arena blanca en el otro. Tomamos un niño y hacemos que corra cien veces en el sentido horario por la caja, hasta que la arena se mezcla y comienza a volverse gris; después hacemos que corra en el sentido contrario al de las agujas del reloj, pero el resultado no será la restauración de la división original, sino un mayor grado de grisura y un aumento de la entropía.³²⁶

Pocos son los ensayos, conversaciones grabadas o entrevistas de Robert Smithson que carecen de alguna referencia al concepto de entropía o alguna idea relacionada. En *Art Through the Camera's Eye* explicaba: «vivimos en estructuras y estamos rodeados de marcos de referencia, pero la naturaleza los desmantela y los devuelve a un estado en el que ya no tienen integridad. (...) El artista actual está comenzando a percibir este proceso de desintegración de estructuras como un estado muy desarrollado. Claude Lévis-Strauss ha sugerido que perfeccionemos una disciplina nueva llamada "Entropología". El artista y el crítico deberían desarrollar algo similar».³²⁷

³²⁵ Augé, Marc. *El tiempo en ruinas... op. cit.*, pp. 103, 107, 109, 155.

³²⁶ Smithson, Robert. "Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey"... *op. cit.*, p. 77.

³²⁷ En Smithson, Robert. "Art Through the Camera's Eye". En: *Robert Smithson, the collected writings*. Ed. Jack Flam. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, 1996, pp. 371-375. y Tsai, Eugenie. "Art Through the Camera's Eye". En: *Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings*. Catálogo de la exposición en el Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University. Nueva York: Columbia University Press, 1991, p. 91.



35. Robert Smithson on *The Sand-Box Monument*, 1968

El tiempo en el que se circunscriben los monumentos de Robert Smithson era un tiempo entrópico³²⁸ donde «en una secuencia infinitesimal —como en los monumentos de Dan Flavin— el pasado y el futuro conflúan en el presente»³²⁹ aunque sin posibilidad de volver a su estado primigenio: «el tiempo como decadencia o evolución biológica es eliminado» —añadía— lo que permite al ojo verlo como una «infinitud de superficies o estructuras, o ambas combinadas».³³⁰

³²⁸ «En la física, el principio de entropía, también conocido con el nombre de segunda ley de la termodinámica, afirma que, en todo sistema aislado, cada uno de sus estados sucesivos representa una mengua irreversible de energía activa. El universo tiende a un estado de equilibrio en el que todas las asimetrías de distribución existentes queden eliminadas, y lo mismo se puede decir de otros sistemas más limitados, si son lo suficientemente independientes de las influencias externas». Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Trad. M. L. Balseiro. Madrid: Alianza, 2002, p. 50.

³²⁹ Véase Bonet, Pilar. "Alegorías de la realidad. Tiempo y naturaleza". En: *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo... op. cit.*, p. 214.

³³⁰ Smithson, Robert. "La entropía y los nuevos monumentos"... *op. cit.*, p. 65.

Para entender la idea de tiempo entrópico, Roger Caillois escribía un ejemplo de entropía muy simple: «agua caliente y agua fría juntas se entibian»;³³¹ el ejemplo que daba Robert Smithson desde *La maqueta del desierto*, mientras se arrodillaba frente a aquel mapa de desintegración y olvido infinitos, era algo más complejo:

Este monumento de partículas diminutas resplandecía bajo un sol que brillaba tristemente, y sugería la disolución hosca de continentes enteros, la desecación de océanos. Ya no había bosques verdes y altas montañas; lo único que existía eran millones de granos de arena, un vasto depósito de huesos y piedras convertidas en polvo.³³²

La caja de arena funcionaba como presagio y «tumba en la que jugaban los niños»;³³³ un foso donde confluían las ruinas y el polvo de cualquier monumento. ¿Era este el «mundo de la sedimentación» y el «conocimiento del lodo»? ¿Era este el paisaje de ruinas «verdadero»?

Al final de un viaje a través de los tiempos y de los vacíos por la periferia contemporánea o por las «contradicciones de la ciudad», donde los futuros, a veces demasiado llenos, a veces demasiado vacíos, coincidían en un mismo lugar a la vez que giraban e intercambiaban sus posiciones como si fuesen *El Monumento a las direcciones dislocadas*,³³⁴ Robert Smithson se preguntaba, por fin, si había sustituido Passaic a Roma como Ciudad Eterna: «si ciertas ciudades del mundo fueran colocadas una detrás de otra en línea recta según su tamaño, comenzando por Roma, ¿dónde estaría Passaic en esa progresión imposible?».³³⁵

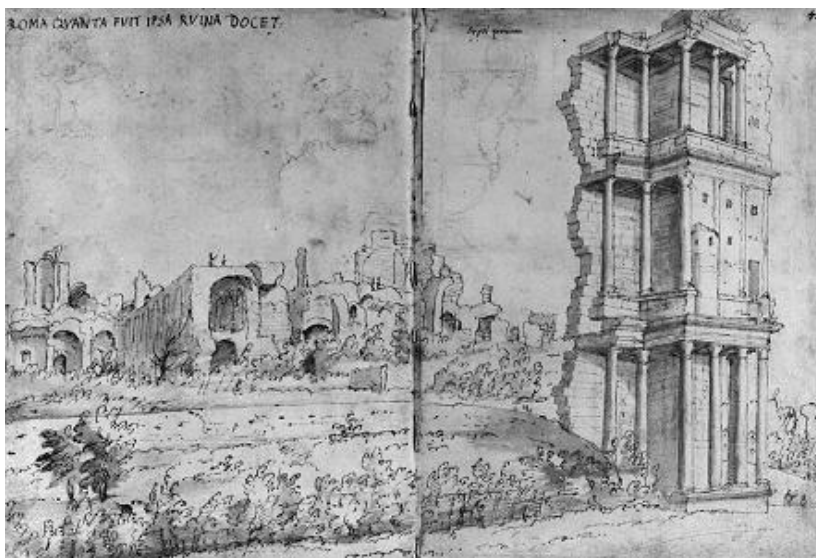
³³¹ Véase Krauss, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal, 1977.

³³² Smithson, Robert. "Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey"... *op. cit.*, p. 77.

³³³ *Ib.*, p. 77.

³³⁴ Véase Martínez García-Posada, Ángel. *Sueños y polvo: Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura...* *op. cit.*, p. 23.

³³⁵ Smithson, Robert. "Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey"... *op. cit.*, p. 77.



36. Maarten van Heemskerck, *Substructures of the Circus Maximus, Septizonium, Therma of Maxentius*, 1532-1537

37. Maarten van Heemskerck, *Septizonium, Domus Severiana, Arcade, Maxentius Thermae*, 1539-1560

38. Hieronymus Cock, *Septizonium and Colosseum*, 1551

CAPÍTULO 4.

COMPRENDER EL PAISAJE (DE RUINAS) TAL Y COMO EXISTE: REUTILIZACIÓN EN LA RUINA

4.1 Comenzando por Roma para esa progresión imposible

Volviendo atrás en la historia de la representación de monumentos, un día, no mucho tiempo atrás, se sentaba Rodolfo Lanciani (1845-1929) sobre la cumbre meridional del Palatino allá donde cincuenta metros sobre el nivel del suelo moderno se alzaba el palacio de Septimio Severo, cuyos vestigios fueron desmantelados y repartidos en diversas estructuras y monumentos de la ciudad. Tratando de calcular y sobreponer la profundidad que se abría ante sus pies, estrato tras estrato, el célebre arqueólogo reconstruía en su mente colmada de imágenes y grabados de la época el viejo aspecto de aquel lugar sagrado.³³⁶

El Septizonio había sido construido en el 203 d. C. durante la dinastía de los Severos, era bien conocido por su espléndida fachada a partir de la *Forma Urbis Severiana* y de una serie de dibujos y grabados renacentistas, como los de Maarten van Heemskerck (ver Fig. 36 y 37), Hieronymus Cock (1519-1570, ver Fig. 38) o Étienne Dupérac (ca. 1520-1604?, ver Fig. 39). El primero lo representaba en tres dibujos en torno a marzo de 1536 —según la hipótesis de Alfonso Bartoli— cuando el artista trabajaba en las decoraciones para la entrada de Carlos V en la recién inaugurada vía de San Gregorio, trazada en medio de la viña donde se alzaban sus restos.³³⁷

En el siglo XVI era común entre los dibujantes y grabadores de la época la representación de los monumentos despojados de los añadidos medievales (prejuicio humanístico que llegó con

³³⁶ «Un giorno, non molto tempo fa, mi ero seduto alla estremità meridionale del Palatino là dove, a cinquanta metri al di sopra delle strade moderne, s'innalzano i resti del palazzo di Settimio Severo; cercavo di sondare le profondità che si aprivano ai miei piedi e di ricostruire con il pensiero il vecchio aspetto di quei luoghi». Lanciani, Rodolfo Amedeo. *La distruzione dell'antica Roma: Lo scempio dei monumenti nel corso dei secoli*. Nápoles: Intra Moenia, 2014, p. 5.

³³⁷ Bartoli, Alfonso. "Del Settizonio Severiano e i disegni inediti di Marten Van Heemskerck". *Revista I Documenti per la Storia*, 1909, pp. 253-269, p. 265.

éxito hasta el campo de la arqueología de mediados del siglo XX), pero Maarten van Heemskerck lo haría sin omitir las estructuras posteriores, las pequeñas ventanas de las dos plantas superiores así como las hierbas y matorrales que habían crecido entre las piedras. Es por ello que arqueólogos e historiadores estiman en alto grado los dibujos del artista holandés en los que no se excluye nada. Influenciado por Baccio Bandinelli (1493-1560) —había escrito Nicole Dacos— Heemskerck acostumbraba a plasmar sus monumentos y figuras desde varios puntos de vista, con «ojos de escultor»,³³⁸ como corroboran los numerosos estudios de esculturas y antigüedades de las colecciones de las familias nobles de la ciudad³³⁹ o las tres vistas dedicadas al Septizonio —una de ellas, de gran valor histórico, consta como el único documento en el que se representa su lado septentrional—. ³⁴⁰ Heemskerck buscó una representación de la ruina inmersa en su entorno natural siguiendo la tradición nórdica del paisaje;³⁴¹ sus *vedute* a trescientos sesenta grados desde el Monte Caprino anticiparon el formato horizontal panorámico adoptado en las estampas de los sucesivos *vedutisti*, entre ellos las del mismo Giambattista Piranesi.³⁴²

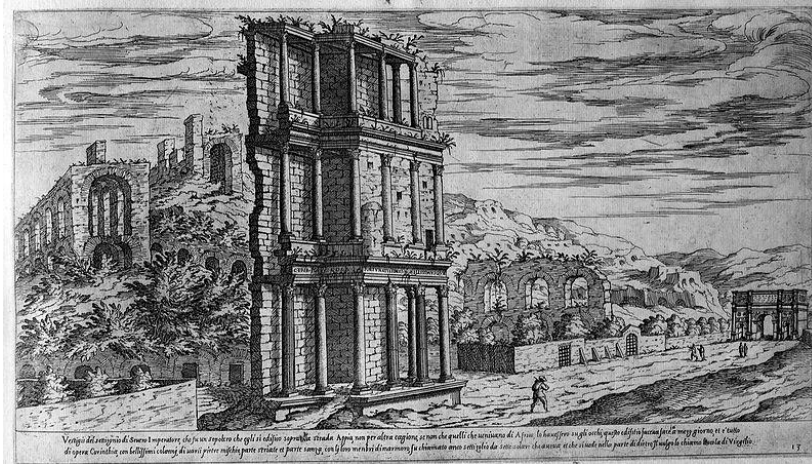
³³⁸ Dacos, Nicole. *Viaggio a Roma: I pittori europei nel'500*. Milán: Jaca Book, 2012, p. 65.

³³⁹ «Pueden reconocerse las piezas del cardenal Cesi, en el Borgo; las de la familia Maffei, en el arco de la Ciambella; algunas de la Casa Sassi (actualmente el número 48 de la via del Governo Vecchio) o de la Casa Galli, no lejos de la Cancillería; los mármoles del Palacio della Valle (pasados enseguida a los Rustici y a los Capranica), en el corso Vittorio Emanuele; la colección del palacio Médicis, pronto Madama (o sea, el actual Senado); la de la familia Santacroce, en via in Publicolis; la *Madama Lucrezia*, delante de la iglesia de San Marcos; así como las obras procedentes, quizá, de los Grimani y que se encontraban en el palacio de Venecia». Dacos, Nicole. *Viaggio a Roma: I pittori europei nel'500... op. cit.*, pp. 98-99.

³⁴⁰ Bartoli, Alfonso. "Del Settizonio Severiano e i disegni inediti di Marten Van Heemskerck"... *op. cit.*, p. 266.

³⁴¹ Véase. Dacos, Nicole. *Viaggio a Roma: I pittori europei nel'500... op. cit.*, p. 65.

³⁴² La representación de la ruina como edificio aislado, según convenciones de dibujo, harán del monumento un ente casi abstracto, pero la observación directa y su progresiva apreciación como elemento inscrito en un contexto ambiental, paisaje natural o complejo arqueológico, anticipará la lectura del monumento antiguo de la modernidad topográfica clásica. Sobre este tema es interesante el artículo de Barbanera, Marcello. "Tra visionarietà e osservazione: la riproduzione dei monumenti antichi nel XVIII secolo e le



39. Étienne Dupérac, *Septizonium*. En: *I vestigi dell'antichità di Roma raccolti et ritratti in prospettiva*, 1575

Treinta y nueve años más tarde del Septizonio de Heemskerck, Étienne Dupérac —latinizado como Stefano Duperac— lo immortaliza al aguafuerte en la decimo tercera plancha de *I Vestigi dell'Antichità di Roma*, estampada en Roma por primera vez en 1575 a cargo de Lorenzo de la Vaccheria (ver Fig. 39). Sus conocimientos sobre antigüedades y arquitectura clásica así como su amistad con Onofrio Panvinio (1529-1568), el erudito historiador y arqueólogo con quien colaboraría en numerosas ocasiones, hicieron de la serie de planchas una gran obra, pionera en incluir la descripción de los monumentos representados en cada estampa.³⁴³ En la vista del Septizonio puede leerse:

*Vestigij del settizonio di Severo Imperatore, che fu un sepolcro che egli si edifico sopra. la strada Appia, non per altra cagione, se non che quelli che venivano di Africa, lo havessero su gli occhi, questo edificio faceva face. ia a mezogiorno, et è tutto/ di opera Corinthia, con bellissimo colonnj, di varii pietre mischie, parte striate at parte senza, con lj loro membri di marmo, fu chiamato anco settizolio da sette solari che aveva, et che si vede nella parte di dietro. Il vulgo lo chiamo la scala di Virgilio.*³⁴⁴

origini della topografia classica". En: A. M. D'Achille, A. Iacobini, M. Preti-Hamard, M. Righetti y G. Toscano. *Viaggi e coscienza patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759-1818) tra Francia e Italia*, Roma: Campisano, 2011, pp. 189-203, p. 191.

³⁴³ Véase Wittkower, Rudolf. "Il codice Du Pérac: alla scoperta della Roma perduta". En: *Le antiche rovine di Roma nei disegni di Du Pérac*. Milán: Amilcare Pizzi, pp. 11-43.

³⁴⁴ Grelle, Anna. *Vestigi delle Antichità di Roma... et altri luoghi*. Roma: Edizione Quasar, 1987, p. 83.

El célebre palacio tenía ochenta y nueve metros de longitud y había sido diseñado a semejanza de los frentes de escena teatrales: «tres grandes nichos con dos cuerpos avanzados terminales rodeados a lo largo de todo el frente por tres órdenes de columnas de altura decreciente (...) con un estanque en la parte baja que recogía las aguas que salían de las bocas».³⁴⁵ Su demolición bajo la dirección del arquitecto Domenico Fontana (1543-1607), tuvo lugar entre el invierno de 1588 y 1599, según Rodolfo Lanciani, para la construcción de otros edificios y monumentos de época moderna: «es interesante saber dónde terminaron los fragmentos de este célebre edificio, cuya desaparición, puede que más que ninguna otra, es lamentada por los arqueólogos. (...) Treinta y tres bloques de piedra sirvieron para los cimientos que sostienen el obelisco de *Piazza del Popolo*; ciento cuatro bloques de mármol para la restauración de la columna de Marco Aurelio, incluida la base de bronce de la estatua de San Pablo; quince para la tumba de Sixto V en la capilla del Pesebre en Santa María la Mayor, y otros tantos para la tumba de Pío V en la misma basílica. Además, una serie de otros edificios se repartieron los pedazos del Septizonio: la escalera de la Casa de los *Mendicanti* cercana al *Ponte VI*; la escalera de *Trinità dei Monti*; el lavadero en las termas de Diocleciano; el pórtico del palacio de la Cancillería; la fachada norte de San Juan de Letrán; el patio y las escaleras del palacio contiguo; la fuente de Moisés en el Quirinale; y por último, la iglesia de San Jerónimo de los *Schiavoni*».³⁴⁶

No en vano, Maarten van Heemskerck había escrito en uno de los dibujos dedicados al palacio: «ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET», que significa *Todo lo que fue Roma sus mismas ruinas lo muestran* (ver Fig. 37).³⁴⁷

³⁴⁵ Sobre el Septizonio véase la ficha n.150, *Roma: Septizonio* en Bianchi Bandinelli, Ranuccio y Mario Torelli. *El arte de la Antigüedad clásica Etruria-Roma*. Trad. J. Calatrava. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones, 2000.

³⁴⁶ Lanciani, R. A. *La distruzione dell'antica Roma... op. cit.*, pp 175-177.

³⁴⁷ La máxima de Heemskerck procedía en realidad del *Versus Roma* de Hidelberto de Lavardin, obispo de Mans (1096) y arzobispo de Tours (1125), un escritor eclesiástico y poeta francés que retoma la idea de los versos de Alcuino de York (ca. 735-804): «Roma, caput mundi, mundi decus, aurea Roma / Nunc remanet tantum saeva ruina tibi» (Roma, capital del mundo, gloria del mundo, Roma de oro, sólo quedan de ti ruinas

Retomando la posición de Rodolfo Lanciani contemplando los restos del Septizonio en la extremidad meridional del Palatino —quien quizás recuerde el dibujo de Heemskerck y la máxima de Hildeberto de Lavardin— el arqueólogo escribía:

¿Por qué no pueden hablar, confiarnos el secreto de su origen,
los mármoles, las piedras, los ladrillos con los cuales en la

cruelas). La máxima será encontrada en varias obras de la época —ese mismo año en una pintura anónima conservada en Mantua donde la propia ciudad se enuncia y describe a sí misma, «QVANT' EGO IAM FVERIM SOLA RVINA DOCET» (*Lo que yo he sido antaño, sólo mis ruinas lo muestran*)—, fórmula que citaría cien años más tarde el Maestro Gregorio de Oxford (ca. 1226-1236), sacerdote inglés que describiría Roma en su *Narracio de mirabilibus urbis Romae* habiéndola contemplado desde la colina del Monte Mario «llena de torres como espigas de trigo»: Boitani, Piero. "Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine". En: *La forza delle rovine*. Catálogo de la exposición en el Palazzo Altemps, Roma, 8 Oct. 2015 - 31 Ene. 2016. Milán: Electa, 2015, pp. 18-27, p. 21.

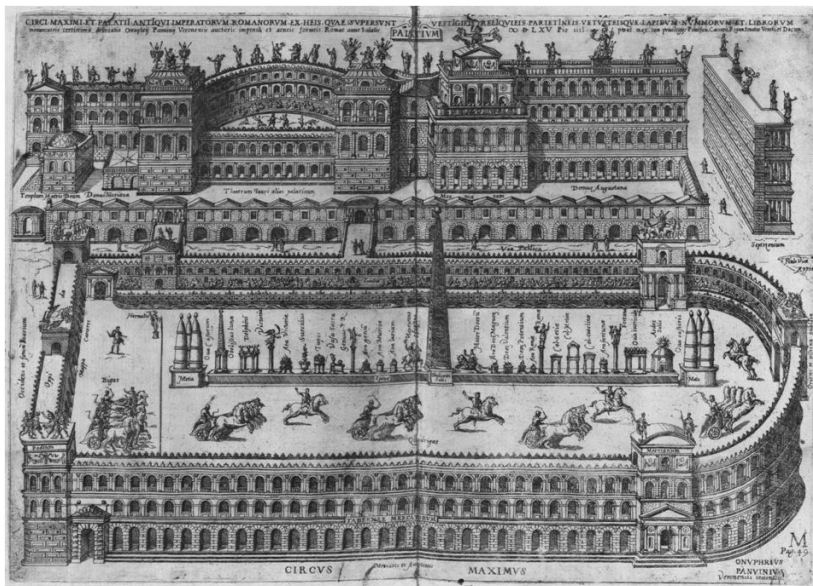
«Porque aunque Roma esté en ruinas ninguna ciudad que no lo esté siquiera puede ser su igual; por lo que alguien dijo: "Ninguna ciudad se te compara, Roma, aunque estés casi por completo en ruinas, destruida puedes mostrarnos cuán magnífica eras intacta". De esta ruina, pienso, se debe evidentemente deducir la decadencia de todas las cosas temporales, sobre todo cuando la misma Roma, la más grande de las creaciones humanas languidece y declina cada día». Anunziato, Alberto Daniele. "La deum sedes en la edad media: Las miradas del maestro Gregorio y el legado de Roma". *Revista de Investigación Científica Circe*, vol. 14, n.1, 2010, pp. 1-14.

La advertencia también aparecía en 1540 en el frontispicio del *Tercer libro de Arquitectura de Sebastiano Serlio* (1475- ca.1554), aquél dedicado a las antigüedades romanas —de nuevo ROMA QVANTA FVIT IPSA RVINA DOCET—, y ya en 1647 en la base de una columna de la sala Paulina del castillo de *Sant'Angelo*. En el siglo XVIII vuelve a leerse en un bloque de piedra de un cuadro de Hubert Robert ante los ojos de un artista que dibuja las ruinas del Coliseo.

Sobre el Maestro Gregorio véase Settis, Salvatore. "Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico". En: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Vol. III. Torino: Einaudi, 1986, pp. 375-486, pp. 375-378 y Nardella, Cristina. *Il fascino di Roma nel Medioevo: Le Meraviglie di Roma di Maestro Gregorio*. Roma: Viella, 2007. Sobre Sebastiano Serlio véase Dacos, Nicole. «Roma quanta fuit»... *op. cit.*, pp. 90-92, Suárez Quevedo, Diego. "Arquitectura y ciudad. Teorías, biografías, modelos, lugares". En: *Arquitectura y ciudad: memoria e imprenta*. Comis. Diego Suárez Quevedo. Catálogo de la exposición bibliográfica en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. 9 Mar. - 6 Jun. 2009. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2009, pp. 27-122, pp. 90-92 y Thoenes, Christof. *Sebastiano Serlio Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura*. Vicenza, 31 Ago. - 4 Sep. 1987. Milán: Electa, 1989. Según José María Riello la Biblioteca Histórica *Marqués de Valdecilla* guarda entre sus fondos una edición posterior de esta obra (Sign. DER 1580), además de la traducción que hiciera Francisco de Villalpando en 1552 (Sign. FIL 12776). Véase Riello Velasco, José. "Allá donde las piedras son el tiempo"... *op. cit.*, p. 154.

época del Renacimiento fueron decorados nuestros palacios?
 (...) Qué mejor demostración de las extrañas vicisitudes de la
 fortuna, que los diversos empleos de mármoles antiguos en la
 arquitectura moderna?³⁴⁸

«El Circo Máximo, en latín, el circo más grande —decía el
 estudioso en *La destrucción de la Antigua Roma* recordando la
 reconstrucción del Circo de Onofrio Panvinio incluida en *De
 ludis circensibus. De triumphis, liber unus* (ver Fig. 40)— tenía
 en torno a cuatrocientos ochenta y cinco mil asientos, cifra que
 aumentó cinco mil unidades cuando Trajano puso a disposición
 del pueblo la tribuna imperial.³⁴⁹ Admitamos que estos cálculos
 son un poco exagerados, de hecho, Huelsen ha llevado a ciento
 cincuenta mil el número de espectadores que el Circo podía
 contener (...) Si a cada sitio le damos un espacio medio de
 cincuenta centímetros, alcanzamos por lo menos un total de
 setenta y cinco kilómetros de bancos de piedra o de mármol en
 todo el Circo. ¿Y no nos llega ni siquiera un fragmento? ¿Cómo
 ha podido desaparecer una masa tal de piedra?».³⁵⁰

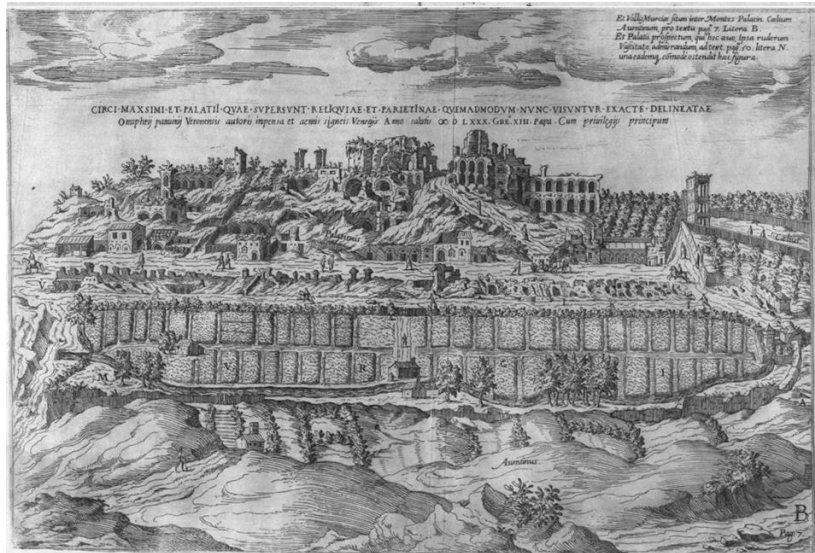


40. Étienne Dupérac, *Circus Maximus*. En: Onofrio Panvinio, *De ludis circensibus. De triumphis, liber unus*, 1600

³⁴⁸ Lanciani, R. A. *La distruzione dell'antica Roma... op. cit.*, p. 191.

³⁴⁹ Sobre la historia del Circo Máximo véase Velli Tomani Silvia. "Gli antiquari intorno al circo romano: riscoperta di una tipologia monumentale antica". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 1990, pp. 61-168, p. 61.

³⁵⁰ Lanciani, R. A. *La distruzione dell'antica Roma... op. cit.*, p. 6.



41. Étienne Dupérac, *Vestigij del Circo Massimo*, 1575

En el mismo libro de Panvinio aparece el Circo con su aspecto del siglo XV cuyos restos, al igual que los de otros monumentos de la ciudad, se esparcían entre los huertos y otros lugares cultivados disminuyendo «de día en día por las inclemencias del tiempo o por la avaricia de los dueños de las tierras, que los iban clandestinamente derribando para el uso de edificios modernos» (ver Fig. 41).³⁵¹ Giambattista Piranesi

³⁵¹ Piranesi en el *Prefacio a los estudiosos de las antigüedades romanas* de su obra «*Le Antichità Romane*»:

«(...) e vedendo io, che gli avanzi delle antiche fabbriche di Roma, sparsi in gran parte per gli orti ed altri luoghi coltivati, vengono a diminuirsi di giorno in giorno o per l'ingiurio de' tempi, o per l'avarizia de' possessori, che con barbara licenza li vanno clandestinamente atterrandò, per venderne i frantumi all'uso degli edifizii moderni, mi sono avvisato di conservarli col mezzo delle stampe, (...) per ischiarimento della storia sì sacra che profana.» *Prefazione agli studiosi delle Antichità Romane, opera del Cavaliere Giambattista Piranesi architetto veneziano, divisa in quattro tomi. Tomo primo, Parigi*. Citado en Piranesi, Giovanni Battista. *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*. Trad. Juan Calatrava Escobar. Tres Cantos (Madrid): Akal, 1998, p. 25.

Le Antichità romane, de 1756, conforman una poderosa obra dividida en cuatro volúmenes con doscientas dieciocho planchas en cobre numeradas y grabadas al aguafuerte; doscientas cincuenta y una teniendo en cuenta que muchas de ellas se componen de más de una plancha, y a las cuales el artista añade *Spiegazioni* e *Indici*. Véase Gori Sassoli, Mario. "Pittoricismo e monumentalità nelle incisioni di Giovanni Battista Piranesi"... *op. cit.*, p. 83. Importante señalar el estudio realizado por el *Istituto Centrale per la Grafica di Roma* sobre las estampas y las matrices del artista en el llamado *Progetto Piranesi*, donde se procede a la catalogación, la restauración y el análisis técnico y de diagnóstico de sus 964 planchas publicado en varios catálogos: G. Mariani (ed.) *Giambattista Piranesi: matrici incise 1743-1753*; y G. Mariani (ed.) *Giambattista Piranesi: matrici incise 1756-1757*.

escribía estas líneas en *Le Antichità Romane* en cuyo prefacio se comprometía a conservar el estado y la memoria de los vestigios a través de la estampa «para la iluminación de la Historia, tanto sacra como profana».³⁵²

Rodolfo Lanciani aún desde el Palatino se preguntaba quién había arrasado con aquellos colosos: «¿El tiempo? ¿Los elementos naturales? ¿Los bárbaros? ¿O quizás alguna otra fuerza inexorable de la cual los hombres no han notado su obra? Para responder a estas preguntas —escribía— hace falta darse cuenta de lo que significan las palabras «demoler» y «desaparecer» cuando se trata de los monumentos de la antigua Roma».³⁵³

³⁵² En 1743, en una carta dedicada a Nicola Giobbe en la «Prima Parte di Architettura e Prospettive», escribía:

«(...) habiéndome formado la idea de hacer patentes al mundo algunas de las mismas y no siendo por ello esperable por parte de ningún arquitecto de estos tiempos (...) no nos queda otra opción, a mí o a cualquier otro arquitecto moderno, que explicar con dibujos las propias ideas y sustraer, de este modo, a la escultura y a la pintura la ventaja que, como decía el gran Juvara, tiene en este punto sobre la arquitectura; y sustraer a esta última, igualmente, de la arbitrariedad de quienes poseen las riquezas y creen poder disponer a su arbitrio de las ventajas de la misma». Piranesi, G. B. *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos... op. cit.*, pp. 21, 25.

³⁵³ Lanciani, R. A. *La distruzione dell'antica Roma... op. cit.*, p. 5.

4.2. *Polvo de mármol, el sedimento más rico del mundo: reutilización y expolio*

Tal y como apuntaba Robert Smithson, era necesario «llegar al lodo» y al «mundo de la sedimentación» para comprender el paisaje (de ruinas) tal y como existía. En este paisaje los vestigios eran la nostalgia por el tiempo pasado, por las civilizaciones perdidas, el duelo entre la obra del hombre y las fuerzas de degradación, de la botánica frente a la historia, de la totalidad frente a la fragmentación, la arquitectura inconclusa de las utopías fallidas y los restos de un futuro posterior, pero para el arqueólogo suponía el abandono, la reutilización, la estratigrafía, el expolio o la destrucción: «hacía falta darse cuenta —como anotaba Rodolfo Lanciani— de lo que realmente significaban estas palabras cuando se trataba de los monumentos de La Ciudad Eterna».³⁵⁴

Peter Heather decía que el Imperio romano había sido el Estado de mayor tamaño que había conocido nunca la Eurasia occidental pero que en el plazo de una generación sus ejércitos «se habían desvanecido por completo; como sombras».³⁵⁵ En el transcurso de los siglos los edificios públicos fueron poco a poco abandonados; después de la llegada de los Godos de Alarico en el 410, los Vándalos de Genserico en el 455, los bizantinos en el siglo VI y algunos incendios y terremotos, los dioses quedaron, en palabras de San Jerónimo (347-420) «en compañía de búhos y pájaros nocturnos».³⁵⁶

El dorado Capitolio está abandonado, todos los templos de Roma están cubiertos de hollín y telarañas. La ciudad tiembla en sus cimientos, y el pueblo, que pasa en oleadas ante los

³⁵⁴ Lanciani, R. A. *La distruzione dell'antica Roma... op. cit.*, p. 5.

³⁵⁵ Heather, Peter. *La caída del imperio romano*. Barcelona: Crítica, 2008, p. 9.

³⁵⁶ San Jerónimo se encuentra en Roma en el año 403 constatando el estado miserable en el que se encuentran los antiguos edificios y monumentos paganos, «testimonios de la caída del mundo antiguo y, al mismo tiempo, la afirmación definitiva del renacimiento de un mundo nuevo, aquél cristiano». Véase Boitani, Piero. "Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine"... op. cit., p. 20. La cita de San Jerónimo aparece en Jerónimo. "A Leta". En: *Epistolario*. Vol. II. Trad. J. B. Valero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, pp. 196-213, p. 199.

santuarios semiderruidos, corre a los sepulcros de los mártires.³⁵⁷

Los templos se despedazaron «como los miembros de un gigante enorme; postrados, desnudos y rotos»;³⁵⁸ sus ruinas resultaban tanto más terribles y lamentables al compararlas con la magnificencia de los edificios que habían sobrevivido a las «vicisitudes de la fortuna», *De varietate fortunae*, como había titulado Poggio Bracciolini (1380-1459) al que sería el primer escrito humanista sobre la arqueología urbana de Roma: «Roma yacía desnuda, tendida en el suelo, como un gran cadáver putrefacto» —advertía el sabio mientras descansaba entre las columnas del Foro—.³⁵⁹ Un cadáver danzante como los de Andrea Vesalio (Andreas van Wesel, 1514-1564)³⁶⁰ «sacado de noche fuera de su sepultura» —añadía en *Les Antiquitez de Roma* Joachim Du Bellay (1522-1560)—,³⁶¹ un cuerpo caído y

³⁵⁷ Ib., p. 198.

³⁵⁸ Gibbon, Edward. *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano* (Edición abreviada de Dero A. Saunders). Trad. C. F. Ventosa. Barcelona: Círculo de Lectores, 2001, p. 476.

³⁵⁹ «De su escrito, rezuma un melancólico lamento por aquella Roma antigua ahora desierta (...). Es precisamente la crueldad de la fortuna la que cambia y destruye la primigenia belleza de la ciudad. (...) El lamento de Bracciolini, por encima de las consideraciones de Petrarca y de Boccaccio, unía la decadencia de la belleza áulica con la descomposición del imperio, proyectando una indisoluble unidad entre belleza y orden político sobre el que se había ensañado la fortuna». Castelli, Patricia. "Estéticas antiguas y estéticas nuevas: las ruinas y el paisaje"... *op. cit.*, pp. 151-152.

Sobre Poggio Bracciolini véase también Gibbon, Edward. *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano... op. cit.*, pp. 475-476.

³⁶⁰ Andrea Vesalio es autor de uno de los libros más influyentes sobre anatomía humana, *De humani corporis fabrica (Sobre la estructura del cuerpo humano)*, donde los cuerpos diseccionados de su revolucionario tratado danzan en poses animadas e inusuales en un paisaje plagado de arquitecturas en ruinas. El término que introdujo Vesalio para titular su libro, «fábrica», dio connotaciones arquitectónicas a la obra. Sus estudios anatómicos fueron realizados en observación directa y las magníficas ilustraciones del tratado, dividido en siete volúmenes y publicado en Basilea en 1543, serían obra de varios autores del taller de Tiziano, entre ellos J.S. van Calcar (discípulo de Marten van Heemskerck), Doménico Campagnola y el propio Vesalio.

³⁶¹ El poeta francés Joachim Du Bellay escribe estos versos entre 1553 y 1557, treinta y dos sonetos dedicados a Roma y publicados a su regreso en París en 1558; concebidos, según Piero Boitani, como la más elocuente y exquisita celebración de la grandeza de la Roma Antigua que un poeta europeo había nunca concebido, *Les Antiquitez de Roma*: «Roma ya no existe, y si la arquitectura | alguna sombra aún de Roma hace entrever, | es como un cuerpo por mágico saber | sacado de noche fuera de su sepultura».

derrotado: «el mundo enemigo de su larga dominación había despedazado todas las partes de aquel cuerpo admirable; después muerto como era, abatido y desfigurado, todavía causaba temor» —escribía Michel Montaigne (1533-1592)—.³⁶²

Barrios enteros habían sido deshabitados, pues también la población se sumía en un sentimiento de ruina y decadencia absoluta vagando entre los fragmentos esparcidos. Para los estudiosos extranjeros, menos habituados a la enorme cantidad de ruinas, el contraste en aquel «bosque de piedras semiderruido» era aún mayor.³⁶³ En 1155 un soldado del ejército de Federico Barbarroja describía el área del Foro como una zona fétida y pantanosa donde las ruinas estaban «infectadas por serpientes verdes y sapos negros»; donde el aire estaba intoxicado por el aliento de «dragones alados y el miasma de los cadáveres en descomposición de los miles de alemanes muertos durante la ocupación de la ciudad». Cuando Adán de Usk llega a Roma desde la Inglaterra de Enrique V vio a los perros pelearse fuera de San Pedro: «¡Oh, Dios! ¡Cuán lamentable es el estado de Roma! ¡Un tiempo estaba repleta de grandes señores y palacios; ahora está llena de chozas, ladrones, lobos y parásitos, y los romanos se hacen pedazos entre ellos».³⁶⁴ «Roma, caput mundi, mundi decus, aurea Roma | Nunc remanet tantum saeva ruina tibi». [«Roma, capital del mundo, gloria del mundo, Roma de oro, sólo quedan de ti ruinas crueles»], escribía Alcuino de York (ca.735-804) a su llegada en el 781, inaugurando la negativa visión de los vestigios tan repetida durante los siglos sucesivos.³⁶⁵

El mismo Hildeberto de Lavardin retomaba la fórmula en dos panegíricos de la Roma pagana y la Roma cristiana donde no dejaba de mostrarse sensible a los encantos de la Antigüedad

Citado en Boitani, Piero. "Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine"... *op. cit.*, p. 21.

³⁶² El humanista francés también describe la ciudad como un cuerpo desfigurado, «Roma como sepulcro de sí misma». Véase Boitani, Piero. "Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine"... *op. cit.*, p. 22.

³⁶³ Castelli, Patricia. "Estéticas antiguas y estéticas nuevas: las ruinas y el paisaje"... *op. cit.*, p. 152.

³⁶⁴ Woodward, Christopher. *Tra le rovine: Un viaggio attraverso la storia, l'arte e la letteratura...* *op. cit.*, p. 17.

³⁶⁵ *Ib.*, p. 49.

clásica, a pesar de que aún exhortara a los cristianos a resistir su atractivo: «Par tibi, Roma, nihil, cum sis prope tota ruina; | quam magni fueris integra, fracta doces» (*Nada te iguala, Roma, aunque no seas más que una ruinas; | lo grande que fuiste cuando estabas intacta lo muestras mutilada*). En el poema homónimo, el obispo cambiaba de recurso expresivo considerando Roma como una nueva Babilonia, ciudad de idolatría y superstición de la que no quedaban sino ruinas.³⁶⁶ Esta negativa visión la seguiría también Santo Tomás de Aquino, para el que la belleza de Cristo se definía según los criterios formales de *integridad, proporción y claridad*; «símbolo de la caída del mundo pagano; destino merecido de un universo sin Dios».³⁶⁷ Entre la admiración y la advertencia, aquellos testimonios de la grandeza de Roma eran «la demostración de la cólera divina»;³⁶⁸ obra de «misteriosos gigantes» y el Coliseo, la ruina más emblemática de todas, se alzaba como los restos de un templo dedicado al dios Sol condenado a la destrucción.³⁶⁹

Los supervivientes y poderosos comenzaron a pelearse por los fragmentos de aquel cadáver, se repartieron y saquearon sus piezas como lo habían hecho sus enemigos. Los templos fueron

³⁶⁶ «Sei tutta in rovina, o Roma, eppure nulla ti è pari; e anche così, in frammenti, insegna quanto tu fossi grande, quando eri intera. (...) È caduta quella città della quale, se cerco di dirne qualcosa di degno, solo queste parole mi vengono in mente: *Roma fuit!* Eppure né il tempo né il fuoco né la spada poté cancellare del tutto questo splendore. (...) Quel che è ancora in piedi è tanto grande, e tanto grande quel che va in rovina, che non è possibile né eguagliare i monumenti superstiti, né rifare quelli che vanno crollando. Persino gli dèi si volgono a Roma per guardare il loro stesso aspetto, e desiderano raggiungere la bellezza che gli artisti han dato loro nelle statue». Más adelante continúa: «Ormai so appena chi io fossi; io, Roma, appena mi ricordo di Roma; e appena mi è concesso rammemorare persino la mia stessa fine». Settis, Salvatore. "Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico"... *op. cit.*, p. 375-377. El poema de Hildeberto de Lavardin aparece comentado en Dacos, Nicole. «*Roma quanta fuit*»... *op. cit.*, p. 26 y también en Settis, Salvatore. "Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico"... *op. cit.*, pp. 375-377. Sobre este tema véase igualmente Knowles, David. *La iglesia en la Edad Media*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1983, pp. 279-280 y Barbanera, Marcello. *Metamorfosi delle rovine*. Milán: Electa, 2013, pp. 19-20.

³⁶⁷ Barbanera, Marcello. *Metamorfosi delle rovine*... *op. cit.*, pp. 14, 20.

³⁶⁸ *Ib.*, p. 14.

³⁶⁹ Sobre el Coliseo como templo al sol véase (Insolera, 2004, pág. 9) y Woodward, Christopher. *Tra le rovine: Un viaggio attraverso la storia, l'arte e la letteratura*... *op. cit.*, p. 17.

reutilizados como lugares de culto cristiano, entre ellos el Templo de Rómulo en la via Sacra del Foro Romano —convertido en el siglo VI en el atrio de la iglesia de los santos Cosme y Damián— y el Panteón de Agripa —donado por el emperador bizantino Focas al papa Bonifacio IV a principios del siglo VII, y luego transformado en la iglesia Santa María de los Mártires—. Los restos del mundo clásico sirvieron de cimientos para los indicios de la civilización cristiana, cuyas basílicas fueron el mejor testimonio de la transformación.³⁷⁰

Durante siglos las ruinas fueron el único modo de pensar la Antigüedad; así cuando Maso di Banco (?-1348) quiso representar el milagro del papa Silvestre a Constantino, ambientó la escena en un Foro cubierto de ruinas, mientras que a inicios del siglo IV sus edificios estaban aún prácticamente intactos (ver Fig. 9).³⁷¹ Aquel milagro fue una de las primeras representaciones de ruinas, cuando el hundimiento y la caída solo se podía explicar mediante diferentes convencionalismos, mediante «elementos arquitectónicos desarticulados y diseminados», mediante la inclinación de ciertas partes de los edificios, mediante «ciudades mostradas boca abajo... como si, a lo sumo, las ruinas se pudieran sugerir pero no mostrar».³⁷²

No solo se adaptaron los templos sino que las ruinas sirvieron de material para la construcción; las esculturas y las partes arquitectónicas de los edificios se retiraron paulatinamente para su reutilización; «¿para qué molestarse en extraer el mármol de las canteras cuando el Foro, con sus piedras pulidas y ya listas,

³⁷⁰ «Junto con la reutilización y la superposición se producían intervenciones ambiguas, como la construcción de la columna de Foca, a principios del siglo VI, sobre materiales del siglo II. Tanto en estas intervenciones ambiguas, como en las apropiaciones, se revela una tendencia específica que no deja de estar presente en los diversos neoclasicismos, la de la apropiación e identificación no respetuosa con los elementos concretos, pero susceptible de ocultar una admiración contradictoria, que llevaba a construir las nuevas iglesias en los espacios prestigiados por el pasado clásico». Plácido, Domingo. "Roma antigua: espacios y monumentos". En: *Arquitectura y ciudad: memoria e impronta*. Comis. Diego Suárez Quevedo. Catálogo de la exposición bibliográfica en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. 9 Mar. - 6 Jun. 2009. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2009, pp. 261-273, p. 262.

³⁷¹ Pucci, Giuseppe. "Il buon uso delle rovine" ... *op. cit.*, p. 293.

³⁷² Forero-Mendoza, Sabine. "Magnificencia y decadencia: el doble sentido de las ruinas en el Renacimiento" ... *op. cit.*, p. 29.

estaba en el umbral de la nueva ciudad?»³⁷³ El Coliseo se convirtió en una enorme cantera para la extracción de mármol; un recibo conservado en los archivos del Vaticano documenta el pago de doscientos cinco ducados por la eliminación de dos mil quinientas veintidós toneladas de piedra del anfiteatro, entre septiembre de 1451 y mayo de 1452.³⁷⁴

Entre los vestigios vivían los operarios de los hornos de cal, donde las columnas y las estatuas de mármol se trituraban para la elaboración de cemento. A finales del siglo XIX Rodolfo Lanciani, el arqueólogo que miraba los restos del palacio de Septimio Severo, descubriría uno de estos hornos en el Foro Romano «precipitadamente abandonado». En su interior se amontonaban las esculturas de ocho vírgenes vestales a la espera de ser trituradas: «con la menor cantidad posible de intersticios entre ellas, y con los espacios formados por la curvatura del cuerpo llenos de polvo de mármol (...) Una vez, mientras el gran pintor francés del siglo XVII Nicolás Poussin dibujaba en el Foro, alguno le preguntó donde se podría encontrar el espíritu de la antigua Roma. Él se arrodilló y recogió un puñado de tierra: aquí —respondía—; el suelo sobre el cual pastaba el ganado fue mezclado con polvo de mármol: el sedimento más rico del mundo...».³⁷⁵

La trituración de monumentos y ruinas clásicas fue habitual hasta mediados del siglo XVIII;³⁷⁶ las piedras se llevaban a los hornos para su calcinación y la obtención de óxido de calcio o

³⁷³ Woodward, Christopher. *Tra le rovine: Un viaggio attraverso la storia, l'arte e la letteratura...* op. cit., p. 15.

³⁷⁴ *Ib.*, p. 15.

³⁷⁵ «Inchinando la mano raccolse gra l'erba un favo di terra e calcigni, con munuzzoli di porfidi e marmi quasi in polvere dicendo: questa è Roma antica». Citado en Giuliano, Antonio. "Roma quanta fuit"... op. cit., p. 31. El relato también aparece narrado en Woodward, Christopher. *Tra le rovine: Un viaggio attraverso la storia, l'arte e la letteratura...* op. cit., pp. 16-17.

³⁷⁶ Después del pionero artículo de Arnold Esch sobre el *espolio*, los estudios sobre el reuso de la Antigüedad se han desarrollado en diversas direcciones, a menudo centrados en el examen de ejemplos concretos pasando a una investigación más amplia que indaga sobre las razones de esta práctica sociocultural, suspendida entre la Antigüedad y el Medievo. Sobre este tema véase Settis, Salvatore, G. Agosti y V. Farinella. "Passione e gusto per l'antico nei pittori italiani del Quattrocento". En: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, XVII.4, 1987, pp. 1061-1107.

cal viva, utilizada en la elaboración de mortero:³⁷⁷ «trozos de mármoles y travertino cogidos de los edificios en ruinas —escribía Johann Joachim Winckelmann—, restos de tantas estatuas esparcidas por doquier, alguna que otra destruida también a propósito».³⁷⁸ Con el pretexto de la construcción de obras públicas se destruyeron obras grandiosas para «la restauración de edificios pequeños, sin orden ni concierto».³⁷⁹

«Realmente Roma y sus vestigios son más grandiosos de lo que yo pensaba», escribía Francesco Petrarca en el siglo XIV al contemplar el estado en el que se encontraban los templos,³⁸⁰ «cuyos fragmentos dispersos superaban las descripciones más elocuentes; sintiéndose más humillado que entusiasmado» cuando los visitantes extranjeros estaban más familiarizados con los restos antiguos «que los nobles y nativos de la metrópoli».³⁸¹ Mientras sus contemporáneos seguían utilizando la imagen de la ruina en clave exhortativa, Francesco Petrarca comenzaba a crear *acentos nuevos*, expresando su admiración y evitando incluso el uso de la palabra *ruinae* (ruinas) a favor de *vestigio, muro, columna o reliquia*.³⁸²

Sin embargo no sería hasta la llegada del Papa Pío II, Eneas Silvio Piccolomini, con la creación en abril de 1462 de una ley contra el expolio, cuando se toma una determinación con respecto a los monumentos de La Ciudad Eterna.³⁸³ Rafael de

³⁷⁷ Sobre el proceso de calcinación véase Adam, Jean-Pierre. *L'arte di costruire presso i romani: materiali e tecniche*. Milán: Longanesi, 2011, pp. 69-90 y Cairolì Giuliani, Fulvio. *L'edilizia nell'antichità*. Roma: Carocci editore, 2012.

³⁷⁸ «(...) pezzi di marmi e di travertini presi dalle fabbriche rovinate: e porto opinione che vi siano stati cotti infiniti rottami di tante statue, che vi dovevano essere in ogni contorno, e qualcuna rotta anche a posta». Winckelmann, *Storia*, tomo III, p. 312. Citado en Lanciani, Rodolfo Amedeo. *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*. Roma: E. Loescher & C., 1902, p. 22.

³⁷⁹ Broccoli, Umberto. "Il corpo di un gigante abbandonato: da Roma Classica a Roma Cristiana all'Europa"... *op. cit.*, p. 17.

³⁸⁰ Citado en Dacos, Nicole. «Roma quanta fuit»... *op. cit.*, p. 27.

³⁸¹ Gibbon, Edward. *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano*... *op. cit.*, p. 476.

³⁸² «Vere maior fuit Roma, maioresque sunt reliquiae quam rebar». Sobre Francesco Petrarca véase Barbanera, Marcello. *Metamorfosi delle rovine*... *op. cit.*, pp. 20-21 y Forero-Mendoza, Sabine. "Magnificencia y decadencia: el doble sentido de las ruinas en el Renacimiento"... *op. cit.*, p. 29.

³⁸³ El futuro papa ya había expresado su indignación frente al vandalismo de los romanos modernos en una *carmen* homenaje a las ruinas: *Molto mi è*

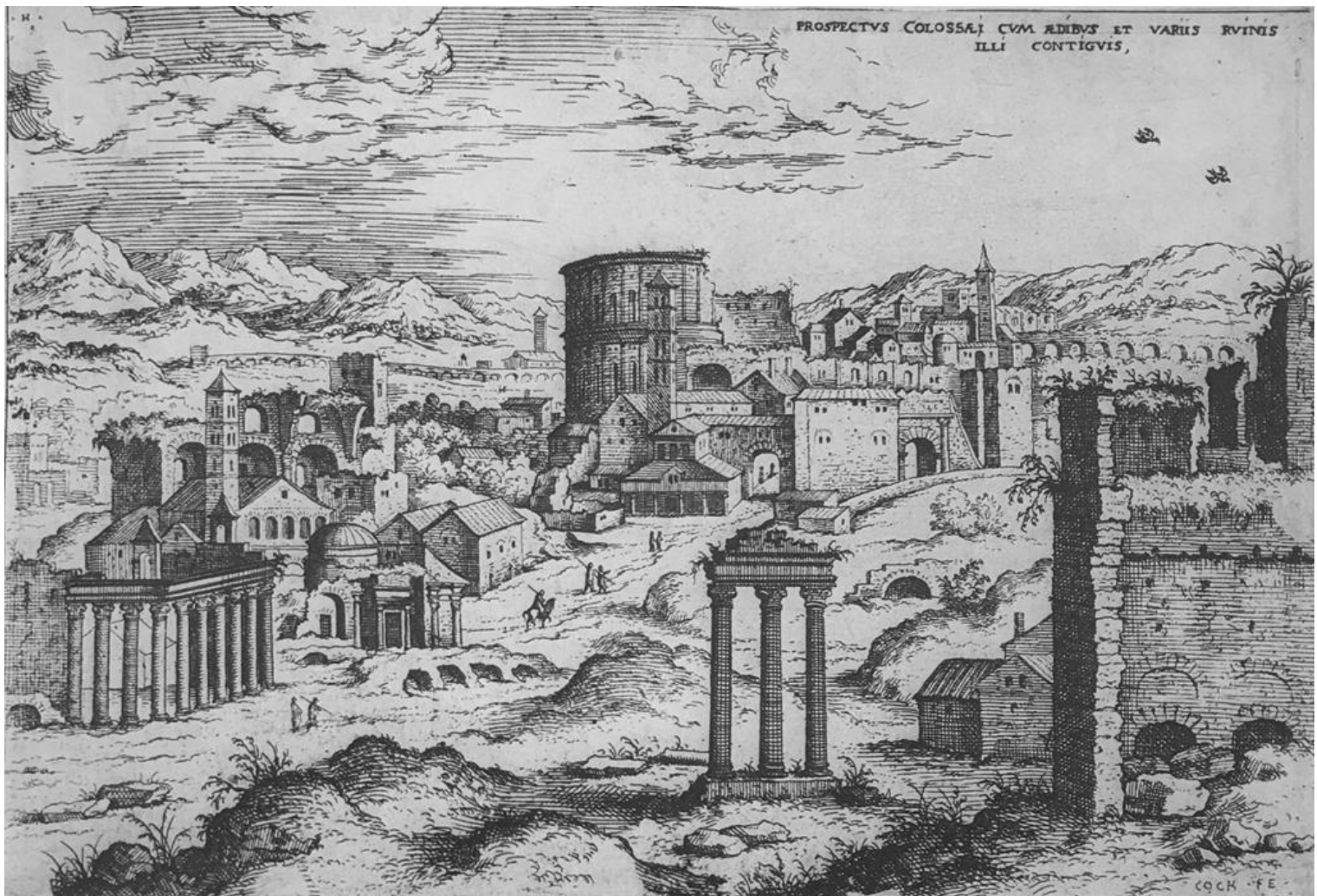
Sanzio (1483-1520), artista y gran estudioso de la Antigüedad, escribiría en 1519 en colaboración con Baltasar Castiglione (1478-1529) una carta al Papa Medici Leone X (1475-1521) expresando su gran preocupación por el estado de abandono en el que se encontraba la ciudad, lanzando la sospecha de que eran los propios papas los que habían contribuido de forma determinante a arruinarla; «tanto es así —escribía— que toda esta Roma nueva que ahora vemos, por muy grande que sea, y bella, adornada con palacios, iglesias y otros edificios que la ornamentan, toda ella ha sido fabricada de cal y mármoles antiguos».³⁸⁴

Recién llegado que buscas a Roma en Roma,
Y nada de Roma en Roma percibes,
Estos viejos palacios, estos viejos arcos que ves,
Y estos viejos muros, es lo que Roma se llama (ver Fig.
42).³⁸⁵

grato, Roma, guardare le tue rovine / da cui ancora traspare la gloria tua ineguagliata. / Ma proprio il popolo tuo i duri marmi strappati / dai muri antichi brucia per farne calce. / Se questa plebe far scempio potrà per altri tre secoli, / non resterà più traccia della tua nobile storia. (Carmina, I, 51), citado en Woodward, Christopher. *Tra le rovine: Un viaggio attraverso la storia, l'arte e la letteratura... op. cit.*, p. 15.

³⁸⁴ Citado en Boitani, Piero. "Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine"... *op. cit.*, p. 21, y en Giuliano, Antonio. "Roma quanta fuit"... *op. cit.*, pp. 23-24. La carta ha sido publicada a cargo de Arnaldo Bruschi en *Scritti rinascimentali di architettura*; véase Sanzio, Rafael. "Lettera a Leone X". En: A. Bruschi et al., *Scritti rinascimentali di architettura*. Milán: Il Polifilo, 1978, p. 461.

³⁸⁵ La obra de Du Bellay continúa con el *topos* sobre las ruinas romanas ya empezado por el poeta Alcuino de la corte de Carlomagno y Hildeberto de Lavardin en el siglo XII y «tantos otros que cita Arturo Graf» en *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medioevo*. La fórmula tiene su origen en un poema de Gian Vitale (Janus Vitalis, 1485-1560), cuyos versos seguirían una serie de autores que también escribirían sobre aquel que «busca a Roma en Roma y en Roma no la encuentra», entre ellos el inglés Edmund Spenser (ca.1553- 1599), el polaco Mikolaj Sep Szarzynski (1550-1581) y el español Francisco de Quevedo (1580-1645) quien escribiría en su célebre *A Roma sepultada en sus ruinas*: «Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino!, | y en Roma misma a Roma no la hallas; | cadáver son las que ostentó murallas, | y tumba de sí propio el Aventino». Véase Smithon, Malcolm. "Looking for Rome in Rome: Janus Vitalis and his disciples". *Revue de Littérature Comparée*, n. 51, 1977, pp. 510-527, citado en Baczynska, Beata. "Dos epitafios a Roma sepultada en sus ruinas: Un epigrama polaco de Mikolaj Sep Szarzynski y un soneto español de Francisco de Quevedo". *Scriptura* n. 11, 1996, pp. 31-42, p. 32, y Martínez Cuadrado, Jerónimo. "Traducción al



42. Hieronymus Cock, *Foro Romano e Colosseo*, ca. 1550

español de *Les Antiquités de Rome* de Joachim Du Bellay". *Anales de filología francesa*, n. 12, 2004, pp. 249-264, pp. 250-251. Graf, Arturo. *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo, con un'appendice sulla leggenda di Gog e Magog*. Turín: Giovanni Chiantore, 1923.



43. *Lucio Fontana visita il suo studio di ritorno dall'Argentina, Archivi Farabola. Milán, 1946. En: Instalación de Alfredo Jaar, Venezia Venezia. Bienal de Venecia, 2013*

CAPÍTULO 5.

TIEMPO Y DESTRUCCIÓN EN LA RUINA

5.1. *Escombros*

En su libro *Sueños y polvo: cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura* escribía Ángel Martínez García-Posada —quizás inspirado por Marguerite Yourcenar—³⁸⁶ que la ciudad podría pensarse como una estatua modelada por el transcurso de los siglos «capa a capa, sedimento a sedimento. Estudiar la arquitectura a lo largo de los siglos —decía— es una forma de leer la historia de los hombres, y la ruina o la demolición son como una prueba del paso del tiempo; de la erosión del río del tiempo».³⁸⁷

Si La Ciudad Eterna fuese pensada como una escultura, bien podría ser una de aquellas vestales de Rodolfo Lanciani encontrada en un horno «precipitadamente abandonado». En el caso de Passaic también sería un monumento reducido a polvo y arena cuando al preguntarse Robert Smithson dónde quedaba el espíritu de su ciudad natal, se arrojara —como Nicolas Poussin en el foro— para coger un puñado de arena: *aquí* —se

³⁸⁶ Marguerite Yourcenar decía que en la «vida» de una estatua existen dos etapas: la primera, que va del bloque a la forma humana y la segunda, después de la intervención del escultor, que comienza cuando la pieza está terminada. «Estos duros objetos —escribía en *El tiempo, gran escultor*— moldeados a imitación de las formas de la vida orgánica, han padecido a su manera lo equivalente al cansancio, el envejecimiento, a la desgracia. Han cambiado igual que el tiempo nos cambia a nosotros. Las servicias de los cristianos o de los bárbaros, las condiciones en que pasaron bajo tierra sus siglos de abandono hasta el momento del descubrimiento que nos los devolvió, las restauraciones buenas o torpes que sufrieron o de las que se beneficiaron, la suciedad o la pátina auténticas o falsas, todo, hasta la misma atmósfera de los museos en donde hoy yacen enterrados, contribuye a marcar para siempre su cuerpo de metal o de piedra». Yourcenar, Marguerite. *El tiempo, gran escultor*. Trad. E. Calatayud. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1989, pp. 65-66.

³⁸⁷ Martínez García-Posada, Ángel. *Sueños y polvo: Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura... op. cit.*, pp. 11-13.

Véase sobre este tema el artículo de Domingo Plácido, quien también describe Roma como «el resultado de un largo proceso histórico, síntesis de elementos arquitectónicos desarrollados a lo largo de los siglos donde en cada momento se entrelazaban de manera coherente los elementos de lo viejo y lo nuevo provocando una sensación al mismo tiempo perenne y dinámica». Plácido, Domingo. "Roma antigua: espacios y monumentos"... *op. cit.*, p. 261.

respondía a sí mismo—, este es el fin de la eternidad, *La maqueta del desierto*, donde acaban las ciudades del futuro y también las eternas.

El «verdadero paisaje» por el que llegábamos a través del «mundo de la sedimentación», de Roma a Passaic, no era sino un cúmulo de restos y ruinas fruto de un largo proceso histórico de transformación, desastre y destrucción que, en el peor de los casos, acababa en *desierto*: «Es tan enorme el cúmulo de ruinas —escribía Antoni Marí en *El esplendor de la ruina*—, que solo podemos pensar en la historia como la acumulación de los desastres y las destrucciones que se han ido sucediendo hasta llegar a nosotros mismos. Un imperio ha sucedido a otro, una civilización ha seguido a otra, una cultura ha hundido a otra, y todas las costumbres se han transformado, pero, de todo cuanto ha sucedido, quedan las ruinas».³⁸⁸

La destrucción podía deberse a las fuerzas de degradación, al tiempo o a la acción humana; de hecho François-René Chateaubriand distinguía en su *Genio del Cristianismo* dos tipos de ruinas; en las primeras —decía— la naturaleza «trabaja con los siglos sembrando flores, colocando allí un nido de paloma, (...) ocupada continuamente en reproducir y rodear los monumentos de la muerte con las más dulces ilusiones de la vida; y en las segundas manda Dios al Tiempo para que preste su hoz al hombre, y entonces el Tiempo con espanto ve cómo reducimos a la nada en un abrir y cerrar de ojos lo que él necesitara muchos siglos para destruir».³⁸⁹

Marcel Proust añadió que el lento ritmo de la naturaleza en la creación de ruinas había sido sustituido por la capacidad del hombre para producirlas rápidamente;³⁹⁰ sin embargo —debemos advertir—, ruinas y escombros no son, en realidad, la misma cosa, a pesar de que estos últimos se hayan prestado a representaciones embellecedoras (ver Fig. 44).³⁹¹ Ciertamente es que

³⁸⁸ Marí, Antoni. "El esplendor de la ruina"... *op. cit.*, p. 14.

³⁸⁹ Chateaubriand, François-René de. "De las Ruinas en general: Las hay de dos especies"... *op. cit.*, p. 20.

³⁹⁰ Véase Barbanera, Marcello. *Metamorfosi delle rovine...* *op. cit.*, p. 16.

³⁹¹ Huyssen, Andreas. "La nostalgia por las ruinas". En: A. Huyssen, M. A. Navarro et al., *Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente...* *op. cit.*, p. 56.

ambas comparten elementos como el de desorden, el azar, la fragmentación, la pérdida o la ausencia, la caída o la destrucción, distanciándose, por otra parte, tanto por las sensaciones y reacciones que producen, como por su naturaleza *destruictiva*.³⁹²



44. Roberto Rosellini, *Germania, anno zero*, 1948

Los escombros son de una composición de material informe, a veces montones o montañas, en los que la dimensión temporal se pierde y reduce a un único estrato horizontal. En las ruinas, en cambio, la percepción del tiempo se representa en una composición estratigráfica vertical que depende del nivel de degradación y de las partes desaparecidas. Las ruinas constituyen un fuerte evocador de melancolías y recuerdos nostálgicos por la irreversibilidad del tiempo y el deseo por lo perdido —nostalgia, del latín *nostos* (hogar) y *algia* (dolor), es la tristeza ocasionada por el recuerdo de algo perdido—; pero tal y como se preguntaba Andreas Huyssen en su famoso ensayo *La nostalgia por las ruinas*, ¿cómo era posible que sintiéramos nostalgia al ver las ruinas de las ciudades bombardeadas de la II Guerra Mundial?³⁹³ «¿Quién se atrevería a calificar de sublimes los tremendos estragos causados por terremotos o huracanes que uno ve de lejos, y sin correr ningún riesgo, por televisión?». ¿Podía constituir algún tipo de deleite

³⁹² Altarelli, Lucio. "Il linguaggio delle rovine". En: Lucio Altarelli, Stefano Bigiotti, Pierfederico Caliarì et al., *La modernità delle rovine: Temi e figure dell'architettura contemporanea*. Roma: Prospettive Edizioni, 2015, pp. 12-27, pp. 24-27.

³⁹³ Huyssen, Andreas. "La nostalgia por las ruinas" ... *op. cit.*, p. 37.

el terror visto a distancia, tal y como planteaba en el siglo XVIII Edmund Burke?³⁹⁴



45. Roberto Fellini, *Mamma Roma*, 1962

El siglo XX sería el primero en que la humanidad se enfrentara a sus propias ruinas,³⁹⁵ utilizadas por el expresionismo abstracto como medio con el que afrontar el trauma y la destrucción de entreguerras,³⁹⁶ un tema algo abandonado por los movimientos vanguardistas posteriores al realismo, pero que resurgiría con fuerza a través del escombros, aunque con distinta significación,³⁹⁷ mediante una reflexión sobre la historia y la existencia del ser humano donde la fotografía, el cine o el documental, serían los medios más eficaces para mostrar la crudeza de estas imágenes.³⁹⁸

³⁹⁴ González García, Ángel. "Quizás no fue para tanto"... *op. cit.*, p. 142.

³⁹⁵ Hispano, Andrés. "Soñando nuestra ruina". En: *El esplendor de la ruina*. Catálogo de la exposición... *op. cit.*, pp. 173-183, p. 173.

³⁹⁶ Sobre este tema véase Norcia, Audrey. "La rovina, nuovo paradigma del XX e del XXI secolo: per una riflessione sull'umanità". En: *La forza delle rovine*. Catálogo de la exposición en el Palazzo Altemps, Roma, 8 Oct. 2015 - 31 Ene. 2016. Milán: Electa, 2015, pp. 34-45.

³⁹⁷ *Ib.*, p. 35.

³⁹⁸ Véase Marí, Antoni. "El esplendor de la ruina"... *op. cit.*, pp. 19-20. Es interesante en este sentido la relación que establece Marta Llorente entre la ruina y el tiempo en el cine o en la fotografía; «las imágenes fotográficas que hemos heredado del horror de la destrucción muestran, en su escenario fijo, algunas de estas formas de transformación de la materia de la arquitectura (...) aunque precisamente su quietud, su fijeza, las hace parecer permanentes, detenidas en un momento fijo. Sólo las filmaciones devolverán a estos escenarios de guerra la componente del tiempo, desde las aceleradas y rudimentarias imágenes que disponemos de la Primera Guerra Mundial y de la guerra de España, hasta las secuencias a tiempo real de las escenas filmadas por las cámaras desde la segunda guerra hasta hoy, (...)»

5.2 *Reconstrucción: la ruina como proceso. El Hotel Palenque de Robert Smithson, las Montañas de escombros de Lara Almarcegui y las ciudades utópicas de Carlos Garaicoa*

En el año 2013 el artista chileno Alfredo Jaar (Santiago de Chile, 1956) mostraba en la Bienal la imagen de una Venecia que sucumbía a las aguas en un cataclismo universal. Junto a la maqueta, el artista había situado una fotografía de Lucio Fontana entre los escombros de su estudio en Milán, destruido en 1946 durante la II Guerra Mundial (ver Fig. 43). En la fotografía Fontana abandonaba la estructura saliendo por la puerta derrumbada; «la imagen que he elegido de Lucio Fontana —explicaba el artista— simboliza el poder del arte y de los intelectuales de traer el cambio», de avanzar y construir sobre ruinas mirando siempre más allá.³⁹⁹

Al fin y al cabo, después de cualquier forma de destrucción, la reconstrucción es un movimiento inapelable. Del mismo modo en que la naturaleza se apropia de los espacios arrebatados por el hombre, «también las piedras rebrotan, se reconstruyen y vuelven a perfilar los complejos horizontes de la vida real».⁴⁰⁰ Las ciudades se recomponen y reciclan como organismos o *entes vivos*, donde los elementos de *lo viejo y lo nuevo* se entrelazan «provocando una sensación al mismo tiempo

Llorente, Marta. *La ciudad: huellas en el espacio habitado*. Barcelona: Acantilado, 2015, p. 466.

Desde la compleja relación cine y ruina, Fabio Benincasa escribiría en *Cinema e rovine, rovine di cinema* sobre el paralelismo entre los escombros y el encuadre de la cámara —una visión fragmentada a caballo entre el detalle y la totalidad— junto con el montaje cinematográfico como herramientas de corte y selección del material visionado. Con *Paisà* (1946) de Roberto Rossellini, explicaba como ejemplo de la variada fragmentación cómo los escombros arquitectónicos podían intercalarse con los vestigios arqueológicos de la Italia de la posguerra. Véase Benincasa, Fabio. "Cinema e rovine, rovine di cinema". En: *La forza delle rovine*. Catálogo de la exposición en el Palazzo Altamps, Roma, 8 Oct. 2015 - 31 Ene. 2016. Milán: Electa, 2015, pp. 46-51, p. 46.

³⁹⁹ Mascheroni, Loredana. "Alfredo Jaar, Venezia, Venezia". *Domus*. 25 Jun. 2013. Disponible en:

https://www.domusweb.it/it/arte/2013/06/24/alfredo_jaar_venezia_venezia.html

Fecha de consulta 10 Feb. 2017.

⁴⁰⁰ Llorente, Marta. *La ciudad: huellas en el espacio habitado... op. cit.*, pp. 474-475.

perenne y dinámica»;⁴⁰¹ pues cada escombros o vestigio, por resto o material de desecho que fuere, guarda la memoria de lo perdido: «Roma de Roma es el único monumento —había escrito Joachim Du Bellay— y Roma a Roma ha vencido solamente».

Mira después, como de día en día
Roma rebuscando en su antigua morada
Se reconstruye con tantas obras divinas:
Te juzgarás, que el demonio romano
Se esfuerza aún con fatal mano
En resucitar estas polvorientas ruinas.⁴⁰²

La posibilidad de volver a escribir en la historia, el paisaje o la ciudad depende de sus ciudadanos; cada ciudad tiene el paisaje que le corresponde en el que refleja su presente tras la herencia de quienes le precedieron, modificándolo como agente destructor o constructor y en diálogo permanente con el medio que habita.⁴⁰³ Pero con la reconstrucción —nos preguntamos recordando la opinión de John Ruskin— ¿podrían perder las ruinas su poder evocador? Según Andreas Huyssen, los encantos románticos se esfuman rápidamente con la «desinfección» o el aprovechamiento de los vestigios como «escenarios de óperas al aire libre» (como es el caso de las termas de Caracalla en Roma) o con la «restauración de los restos de castillos medievales convertidos en sedes de conferencias, hoteles o alquileres temporales» (los Paradores españoles y el Landmark Trust en el Reino Unido); o también si «las ruinas industriales se transforman en centros culturales o cuando un museo como el Tate Modern se instala en una central eléctrica abandonada en la orilla sur del Támesis».⁴⁰⁴

Ante este dilema que presenta todo vestigio (reutilización o conservación), Lucio Altarelli distinguiría dos formas de ver la ruina, la ruina como «obra acabada» y la ruina como

⁴⁰¹ Plácido, Domingo. "Roma antigua: espacios y monumentos" ... *op. cit.*, p. 261.

⁴⁰² Traducción consultada de du Bellay en Martínez Cuadrado, Jerónimo. "Traducción al español de *Les Antiquités de Rome* de Joachim Du Bellay" ... *op. cit.*, p. 261.

⁴⁰³ Nel.lo, Oriol. "Herencias territoriales, explotaciones geográficas y designios políticos" ... *op. cit.*, pp. 22-29, pp. 23-24.

⁴⁰⁴ Huyssen, Andreas. "La nostalgia por las ruinas" ... *op. cit.*, p. 40.

«proceso». La ruina como *opera finita* es vista como el éxito concluyente de una acción inscrita y finalizada en el tiempo;⁴⁰⁵ el «testimonio de una antigua magnificencia imposible de reconstruir por su totalidad abrumadora».⁴⁰⁶ Agredida por la erosión de los eventos, representa el retorno de la arquitectura a la naturaleza donde asume, como lo haría en el Romanticismo, los sentimientos de nostalgia y melancolía frutos de la fatal caducidad de las cosas, en la que el hombre ve el reflejo de su propia existencia.

Así opinaba Denis Diderot cuando al contemplar los vestigios de Roma pensaba en la multitud de grandes ideas y pasiones que éstas le causaban: «nos quedamos solos en medio de toda una generación que ya no está: he aquí la primera línea de la poética de las ruinas», decía.⁴⁰⁷

¡Cómo se debilita al descender de lo alto de esta bóveda, a la lo largo de estas columnas! ¡Cómo se comprimen las tinieblas por la luz diurna de la entrada y la luz del fondo! Uno no se cansa de mirar. El tiempo se para al que admira.(...) Las ideas que las ruinas suscitan en mí son grandes. Todo disminuye, todo perece, todo pasa, sólo el mundo queda, sólo el tiempo perdura. ¡Qué viejo es este mundo! Camino entre dos eternidades (...). Un torrente arrastra las naciones unas contra las otras al fondo de un mismo abismo, yo, sólo quisiera pararme a sus orillas y atravesar el raudal que corre alrededor.⁴⁰⁸

Este tipo de ruinas se inscribía en un tiempo lineal e irrecuperable, a modo de referente «histórico», frente a la indeterminación, la confusión y el abismo característicos del paisaje sin hombres,⁴⁰⁹ y representaba la caducidad y la imposibilidad de una plena aprehensión de las cosas. La obra de Johann Heinrich Füssli (1741-1825) *El artista desesperado ante la grandeza de las ruinas antiguas* (1778-80)⁴¹⁰ es un

⁴⁰⁵ Altarelli, Lucio. "Il linguaggio delle rovine"... *op. cit.*, p. 12.

⁴⁰⁶ Marí, Antoni. "El esplendor de la ruina"... *op. cit.*, p. 14.

⁴⁰⁷ Denis Diderot en «Arts et lettres: 1739-1766: critique I», *Oeuvres complètes*, Vol. XIII, París, Hermann, 1979. Traducción de Antoni Marí, citado en Marí, Antoni. "El esplendor de la ruina"... *op. cit.*, p. 13.

⁴⁰⁸ Denis Diderot en *Salón de 1767*, p. 700, citado en Stoichita, Víctor. "El museo y la ruina, el museo como ruina"... *op. cit.*, p. 278.

⁴⁰⁹ Augé, Marc. *El tiempo en ruinas...* *op. cit.*, pp. 46-47, 52.

⁴¹⁰ Vicente Alemany hace una acertada alusión en su tesis *La antropometría en el postminimalismo*, en la que compara el dibujo de Johann Heinrich

homenaje a esta visión de la ruina ante el «Tempus edax rerum» (*El tiempo lo devora todo*, 1536, ver Fig. 10 y 11), como había advertido Hermann Posthumus en su obra:

TEMPVS EDAX RE-
RVM TVQUE INVI-
DIOSA VENTVSTAS
O [MN] IA DESTRVITIS

[Tú, tiempo devorador de las cosas, y
tú, envidiosa vejez, todo lo destruí].⁴¹¹

En su *Metamorfosis* —de donde Hermann Posthumus se había inspirado para tal composición—, Ovidio haría exponer a Pitágoras la teoría filosófica y científica del universo en continua transformación, precisamente con el ejemplo de una ciudad sujeta al proceso cíclico de grandeza y destrucción que recuerda a la visión de Ángel Martínez García-Posada con la que empezaba el presente capítulo.⁴¹² Aquella ruina como *opera finita* parecía quedar lejos de la realidad, pues son pocos los edificios que no hayan sido adaptados o intervenidos a lo largo de la historia, construidos de una sola vez, con postulados culturales y estilísticos homogéneos, sino que la mayoría son modificados según las necesidades, criterios y técnicas de cada momento, adecuados a los nuevos usos o a las modas formales, manteniendo su arquitectura viva y útil para la función social sin dejar de considerar la significación colectiva: se construye sobre obras anteriores (he aquí la ruina como proceso), desaparecidas o parcialmente derribadas, y si la edificación se

Füssli con una fotografía de Elliot Erwitt de unos turistas japoneses ante los restos del Coloso de Constantino en el patio del Palazzo dei Conservatori en Roma (Museos Capitolinos), cuyos fragmentos, según el autor, han perdido el poder de convocar la presencia de las titánicas figuras: «la desafiante escala de los cuerpos ausentes no representa para los turistas actuales lo que significó para los exploradores y artistas de los siglos XVIII y XIX». Véase Alemany Sánchez-Moscoso, Vicente. *La antropometría en el postminimalismo: estudio sobre las relaciones métricas entre el espectador y las obras en la escultura norteamericana heredera del minimalismo de las décadas 1960 y 1970*. Diss. Tesis inédita. Universidad Complutense de Madrid, 2008, p. 138.

⁴¹¹ Sobre el cuadro de Hermann Posthumus, véase el apartado 1.4 *Observadores de paisajes: inicios del paisaje de ruinas* de la tesis.

⁴¹² Papini, Massimiliano. "Città morenti e deformi rovine nel mondo romano". En: *Città sepolte e rovine nel mondo Greco e Romano*. Bari: Laterza, 2011, pp. 158-207, p. 172.

dilata en el tiempo, se manifiesta la evolución estilística y constructiva.⁴¹³

Filippo Brunelleschi (1377-1446) y Leon Battista Alberti (1404-1472) también entendieron el significado de los edificios «como un *quantum* referencial conservado a lo largo de una cadena invisible de edificios intermedios».⁴¹⁴ La ruina reutilizada, el edificio *pluriestratificado* —como así lo llama Donatella Fiorani—⁴¹⁵ o la ruina como proceso según el arquitecto Lucio Altarelli, comprende no solo varias etapas de construcción, sino la impronta de varias épocas. En ella pueden apreciarse ininterrumpidamente la secuencia de los sucesos acaecidos, las marcas y las huellas pertinentes de la transfiguración de la materia fosilizados a través de las capas y los estratos de la historia, así como la representación de los ciclos naturales de «creación y destrucción en toda su pureza» —en palabras de Alois Riegl—.⁴¹⁶

⁴¹³ Véase González Moreno-Navarro, Antoni. "Por una metodología de la intervención en el patrimonio arquitectónico como documento y como objeto arquitectónico"... *op. cit.*, pp. 76-77.

Es interesante sobre este tema el caso de la Basílica de San Pedro en el Vaticano. Iniciada en 1506 por Donato d'Angelo Bramante (ca. 1443-1514) —apodado el «maestro ruinoso» debido a la destrucción que hizo de la obra paleocristiana anterior—, la Basílica de San Pedro se finalizaba en el siglo XVIII, aunque siguieron haciéndose intervenciones en las épocas sucesivas. El proceso de construcción de la nueva basílica puede verse en varias vistas del álbum de dibujos atribuido a Maarten van Heemskerck, cuando su arquitectura convivía aún con los restos del templo inicial en proceso de derribo y utilizado como lugar de culto hasta el final de sus días.

Los planos y dibujos de la basílica constantiniana y medieval de San Pedro en Vaticano pueden verse en Brandenburg, Hugo. "Documentazione iconografica. Piante, sezioni, assonometrie e fotografie relative alle chiese e alla loro collocazione". En: *Le prime chiese di Roma, IV-VII secolo*. Trad. C. Buoite. Ciudad del Vaticano: Jaca Book Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 301-307. Véase también Krautheimer, Richard. *Corpus basilicarum christianarum Romae*. Vol. V. Ciudad del Vaticano: Pontif. Istituto di Archeologia Cristiana, 1977; y Boorsch, Suzanne. *The Building of the Vatican: The Papacy and Architecture*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1983.

⁴¹⁴ Nagel, Alexander y Christopher S. Wood. "La sobrevalorada antigüedad de los edificios". En: *Renacimiento anacronista*. Trad. F. L. Martín. Madrid: Akal, 2017, pp. 156-172, p. 166.

⁴¹⁵ Véase Fiorani, Donatella. "Architettura, rovina, restauro". En: M. Barbanera et al. *Relitti riletti: metamorfosi.. op. cit.*, p. 348.

⁴¹⁶ Alois Riegl, por otra parte, consideraba el edificio como un organismo natural en cuya evolución nadie debiera intervenir; «organismo que ha de gozar libremente de su vida, y al que el hombre puede, como mucho,

En la intervención de una ruina o monumento se tienen en cuenta, por otra parte, dos grandes factores: su valor como documento histórico (que nos permite conocer su evolución mediante datos cronológicos, sociales, etc) y su valor como objeto arquitectónico, con el análisis de los problemas y las contradicciones específicamente formales y constructivas.⁴¹⁷ Tanto el valor histórico como el arquitectónico fueron fundamentales a partir del Renacimiento para la recuperación de la Antigüedad, cuando artistas y estudiosos empezaron a ser conscientes de los procesos de destrucción del tiempo y de los elementos naturales, así como del expolio y del reciclaje. Recordemos la carta de Giambattista Piranesi en la que se comprometía a conservar las ruinas a través de la stampa, y recordemos el frontispicio de *I Vestigi dell'Antichità di Roma* de Étienne Dupérac bajo las alegorías del Tiempo y de la Fama, donde el artista francés escribiría: «*Senza temer'di tempo / ò di sua rabbia*»; «*E pur la fama d'un/ mortal non domo*».⁴¹⁸

El valor histórico y el valor arquitectónico cambian la percepción de la ruina como obra acabada (si se quiere preservar), o como proceso (si se acepta la inevitable destrucción y se consideran la intervención u otras formas de aprovechamiento). Por ello algunos autores distinguen entre el expolio brutal y la reutilización consciente de los monumentos, es decir, su inserción en un nuevo contexto como operación de conservación y de exhibición:⁴¹⁹ ante la imposibilidad de recomponer la unidad perdida —escribía Alberto Ustároz sobre el dilema arquitectura-arqueología— una vez superada la nostalgia por el monumento, el arquitecto utiliza la ruina como fuente material y soporte; como un paso hacia delante para la

preservar de una muerte prematura». Véase Riegl, Alois. *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen...* op. cit., p. 51.

⁴¹⁷ González Moreno-Navarro, Antoni. "Por una metodología de la intervención en el patrimonio arquitectónico como documento y como objeto arquitectónico" ... op. cit., pp. 76-77.

⁴¹⁸ Grelle, Anna. *Vestigi delle Antichità di Roma... et altri luogui...* op. cit., p. 73.

⁴¹⁹ «Come esiste un buon uso degli *excerpta* dei classici pagani nei testi cristiani, così esiste un buon uso delle rovine antiche nelle chiese cristiane, siano esse iscrizioni, sarcofagi, o rilievi. Cio che li accomuna è il fatto di essere percepiti come *exempla* validi in perpetuo, formule topiche che trovano la propria legittimazione nel loro valore normativo, legittimante e autoassertivo». Pucci, Giuseppe. "Il buon uso delle rovine" ... op. cit., pp. 294-295.

construcción y el desarrollo del presente a través de la vieja construcción, esto es, a partir de su propio pasado. Esta reutilización implica varios tiempos en la ruina, un collage de diversas escrituras y secuencias, donde el pasado es *materia viva* y no un *sistema cerrado*; un *continuum* que se selecciona y afina con el presente⁴²⁰ ante la escenografía de lo que Lucio Altarelli llamaría *la teatralità dell'antico*, ilustrada con numerosos ejemplos en la historia de la arquitectura moderna.⁴²¹

(...) el interés del arquitecto —aprendiz en las ruinas— es bien diverso del interés del historiador, del arqueólogo, del pintor o del poeta. Frente a visiones objetuales, inmóviles, clasificatorias, descriptivas o líricas, que congelan o fetichizan *estas piedras auténticas*, el arquitecto reencuentra en ellas, por paradójico que parezca, las leyes del *arte de construir*: el modo analógico más bello para discutir *cómo es y qué es* la arquitectura.⁴²²

Mientras la ruina como obra representa un tiempo congelado e inamovible, la ruina como proceso abarca el tiempo en toda su extensión, un tiempo abierto y cíclico —coincidiendo con el concepto de historia *benjaminiano*—,⁴²³ «múltiple, dinámico y heterogéneo, compuesto de un sinfín de pequeños matices

⁴²⁰ Ustárrroz, Alberto. *La lección de las ruinas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1997, p. 11.

⁴²¹ Altarelli toma como ejemplos la fachada interna de la Villa Medici en Roma, para la cual Bartolomeo Ammannati (1511-1592), el arquitecto y escultor italiano autor del puente Arno en Florencia (el puente de la Santa Trinidad), dispone fragmentos de mármol de época imperial, algunos de los cuales pertenecieron al «*Ara Pacis*»; o el caso del Sepulcro de Cecilia Metella en la vía *Appia Antica* de Roma donde Luigi Canina (1795-1856) compone en vertical los restos de las tumbas y mausoleos dispersos por el suelo prescindiendo de cualquier intento de naturaleza reconstructiva. Altarelli, Lucio. "Il linguaggio delle rovine"... *op. cit.*, pp. 13-14.

⁴²² Ustárrroz, Alberto. *La lección de las ruinas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura...* *op. cit.*, p. 12.

⁴²³ Walter Benjamin propone una crítica al progreso lineal; una apertura en el tiempo *como si el pasado no hubiera pasado* y en el cual la historia pudiera entenderse como una visualización de imágenes, *un compromiso del presente con el pasado*. Sobre este tema véase. Hernández-Navarro, Miguel Ángel. *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas, 2012, p. 11.

móviles y cambiantes»;⁴²⁴ un modelo circular de elementos recurrentes según la definición de Reinhart Koselleck (1923-2006)⁴²⁵ de estratos porosos conectados entre sí, donde la ruina como proceso hace de puente o dimensión intermedia entre lo que ha sucedido y lo que va a ocurrir.⁴²⁶

Los modos más habituales en que los historiadores tratan el tiempo se agrupan en torno a dos polos. En uno de ellos el tiempo es representado linealmente, algo así como un hilo temporal, ya sea teleológicamente o con un futuro abierto. En el otro, el tiempo es pensado como algo recurrente y circular. Este modelo, que tematiza el retorno de lo mismo, suele apelar a los griegos, frente a los cuales judíos y cristianos habrían desarrollado el modelo lineal. (...) De ambos modelos se puede decir que son insuficientes pues toda secuencia histórica contiene tanto elementos lineales como elementos recurrentes. Pero lo más destacable es que la misma circularidad también puede pensarse teleológicamente, puesto que el final del movimiento es el fin previsto en el principio, por lo que el círculo resulta ser una línea que vuelve sobre sí misma. (...) Los tiempos históricos constan de varios estratos remiten unos a otros y sin que se puedan separar del conjunto. (...) todo ser vivo tiene su propio tiempo y lleva en sí mismo la medida del tiempo.⁴²⁷

En uno de sus escritos, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* (1968), Robert Smithson comparó el desgaste de ideas, recuerdos y pensamientos en la mente con la superposición de capas y estratos de la tierra. «La mente de uno y la tierra están en un estado de erosión constante —decía—; los ríos mentales desgastan riberas abstractas; las ondas se descomponen en piedras de desconocimientos; y las cristalizaciones conceptuales se separan formando depósitos de razón arenosa».⁴²⁸ En *Spiral Jetty* (1970), su obra más famosa, donde combinaba imágenes de la construcción en el lago con

⁴²⁴ Hernández-Navarro, Miguel Ángel. "Presentación. Antagonismos temporales". En: A. Huyssen, M. A. Navarro et al., *Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac, 2008, pp. 9-16, p. 10.

⁴²⁵ Véase Koselleck, Reinhart. *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Trad. D. Innerarity. Barcelona: Paidós, 2001.

⁴²⁶ Altarelli, Lucio. "Il linguaggio delle rovine"... *op. cit.*, p. 15.

⁴²⁷ Koselleck, Reinhart. *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia...* *op. cit.*, pp. 35-36.

⁴²⁸ Smithson, Robert. "Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra". En: *Robert Smithson: El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973...* *op. cit.*, pp. 125-132, p. 125.

imágenes de monstruos prehistóricos, estos conceptos tendrían especial importancia con el traslado y movimiento de tierras depositadas en el lago, y más tarde con la evolución de la espiral modificada y erosionada por el agua, que incluso la haría desaparecer con la subida de la marea.

La noción de superficies sedimentadas temporales de Robert Smithson también tenía que ver con la obra del historiador del arte norteamericano George Kubler (1912-1996) *The Shapes of Time (La configuración del tiempo, 1962)*, a quien citaría en varias ocasiones.⁴²⁹ Para Georg Kubler las distintas formas y ritmos temporales en la historia del arte eran comparables con los fenómenos físicos, de manera que una misma obra, o varias del mismo tiempo, podrían estar constituidas por componentes de dimensiones de temporalidades diversas —«a pesar de que en el registro arqueológico apareciera como si (el presente) fuera muy homogéneo»— con una edad sistemática diferente, como ocurre con los cuerpos orgánicos: «un mamífero, del que la sangre y los nervios tienen diferente antigüedad biológica, y el ojo y la piel son de diferentes edades sistemáticas. Como la duración puede medirse por medio de las dos normas, la edad absoluta y la edad sistemática, el tiempo histórico parece estar compuesto de muchas envolturas, además de ser una mera corriente de futuro al pasado a través del presente».⁴³⁰

⁴²⁹ Véase Kupler, George. *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*. Trad. J. L. Muñoz. Madrid: Nerea, 1988.

Sobre la resonancia de George Kubler en los círculos progresistas del arte de los años 60 véase el artículo de Lee, Pamela. "Ultramoderno: o de cómo George Kupler robó el tiempo en el arte de los años 60". En: A. Huysen, M. A. Navarro et al., *Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC, 2008, pp. 129-176.

⁴³⁰ Kupler, George. *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas... op. cit.*, p. 112.

Véase la interesante reflexión de Jana Leo de Blas en su tesis *El viaje sin distancia. Perversiones del tiempo, el espacio y el dinero ante el límite en la cultura contemporánea*:

«La vida humana y la historia del hombre son la de la creación del tiempo. ¿Qué es el tiempo? El tiempo es algo inmaterial y abstracto que desaparece sin apenas haberlo visto. Un día, un año e incluso una vida humana parecen insignificantes en la línea de tiempo. Esta sensación de insignificancia hace que la vida parezca insoportable y absurda. La estrategia para vencer la insignificancia consiste en buscar el sentido de lo grande, abstracto e inmaterial (el tiempo) en algo material y concreto (el espacio, los objetos, los bienes), y en crear un lugar para ello (la memoria, la fotografía y el monumento). Sin embargo, esta estrategia es perversa, puesto que el intento

A Robert Smithson le interesaban estas envolturas del tiempo y los procesos de larga duración; las obras que podían cambiar a lo largo de los años y cuyas modificaciones fueran parte de su materia, «pues todas las cosas, las obras de arte incluidas, participaban en el proceso dispersivo de la entropía».⁴³¹ Sus proyectos en las ruinas del *Tercer paisaje* podían mostrar tanto el deterioro producido por los cambios naturales como por el ser humano, sin llegar a borrar los rastros de la explotación; desvelando el pasado a modo de excavaciones arqueológicas y añadiendo una nueva capa a los estratos del lugar.⁴³²



46. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969-1972

Hotel Palenque quizás sea la obra que mejor refleje la noción de ruina como proceso de Robert Smithson (ver Fig. 46-50); una instalación de treinta y una diapositivas en color con la

de obtener algo a través de lo que es radicalmente contrario a su naturaleza crea la ilusión de no estar en realidad buscándolo, de haberlo superado y de estar por encima de ello». Leo de Blas, Jana. *El viaje sin distancia. Perversiones del tiempo, el espacio y el dinero ante el límite en la cultura contemporánea*. Murcia: Cendeac, 2015, pp. 60-61.

⁴³¹ Shapiro, Gary. "El tiempo y sus superficies: postperiodización"... *op. cit.*, p. 112.

⁴³² *Ib.*, p. 115.

grabación de una conferencia de 1972 en el auditorio de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Utah, inspirada en un viaje a la península de Yucatán en compañía de Nancy Holt y la galerista Virginia Dwan en busca de los observatorios mayas (1969). En aquella conferencia Robert Smithson dejaba a un lado las ruinas de los templos de Palenque para centrarse en las ruinas del hotel donde se alojaba; un edificio a la vez en decadencia y renovación, debido a las sucesivas reformas que los dueños producían en su arquitectura.⁴³³

Es evidente que en lugar de derribarlo todo de una vez lo derribaron sólo parcialmente para no privarnos de su situación de completa ruina. Para mí es perfecto, porque no todos los días tienes la oportunidad de contemplar edificios que están siendo derruidos y contruidos al mismo tiempo.⁴³⁴

El aspecto de abandono y obra inacabada fue lo que atrajo a Robert Smithson del edificio. El hotel partía de una arquitectura más antigua con partes en ruina y otras en proceso de reestructuración; ambas fases del edificio se aproximaban formalmente por su estado incompleto y fragmentado «como los anillos de una serpiente» —decía—; de hecho, la ciudad de Palenque era antes llamada «la ciudad serpiente».⁴³⁵ Los diferentes estratos y puntos de intervención hacían del hotel «un lugar in-diferenciado y descentrado; era muy difícil comprender la lógica del lugar... Todo el hotel se entrelaza y se vuelve a entrelazar. Es una especie de gran conjunto de filigranas que se retuerce alrededor de sí mismo».⁴³⁶

Para Robert Smithson el edificio suponía la prueba de que el proceso de destrucción y renovación propio de la cultura Maya —donde se superponían fachadas y más fachadas sobre otras más antiguas— aún seguía activo en construcciones más modernas. Un lugar *piranesiano* donde los suelos no conducían a ningún sitio y «las escaleras desaparecían entre las nubes».

⁴³³ La obra fue expuesta en Jun. 2008 en el Museo Reina Sofía, Madrid. Véase:

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/robert-smithson-hotel-palenque>

Fecha de consulta 11 Abr. 2018.

⁴³⁴ Smithson, Robert. *Hotel Palenque: 1969-1972*. Trad. M, Arriola. México DF: Alias, 2011, p. 16.

⁴³⁵ Smithson, Robert. *Hotel Palenque: 1969-1972... op. cit.*, p. 8.

⁴³⁶ *Ib.*, pp. 8, 14.

Una especie de *desarquitecturización* en la que meditar sobre lo destrozado: «puedes incluso imaginarte los martillos cayendo sobre el piso y arrancando trozos de cemento».⁴³⁷

Hotel Palenque era una ruina habitada con aquel aspecto problemático, inquieto y desconcertante característico que generaban, según Georg Simmel, «los lugares de vida de donde la vida se había retirado», donde se producía el desequilibrio entre alma y naturaleza, donde el hombre colaboraba con las fuerzas de degradación a través de su dejadez e inacción; adoptando una postura completamente opuesta a la de su «verdadera esencia».⁴³⁸



47. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969-1972

Al frente vemos un traje de baño secándose al sol. Hay pequeños detalles de cuando en cuando, algún elemento humano, el elemento del hombre y de la naturaleza y... hierba humanizada.⁴³⁹

⁴³⁷ Ib., p. 12.

⁴³⁸ Simmel, Georg. "Las ruinas"... *op. cit.*, p. 42.

⁴³⁹ Smithson, Robert. *Hotel Palenque: 1969-1972...* *op. cit.*, p. 54.

En una de las secciones deshabitadas a medio construir/a medio destruir, el follaje había crecido entre el cemento. En otro montículo de ladrillos rotos, la hierba aparecía y desaparecía entre los cascotes.⁴⁴⁰ Algunas habitaciones no tenían techo «lo cual parecía una solución muy inteligente —opinaba el artista—; uno nunca sabe si alguna vez vendrá un viajero o un turista que quiera quedarse en un sitio sin tejado...».⁴⁴¹

Las estructuras parecían el negativo para las que fueron proyectadas; el foso seco utilizado como nido de víboras, la alberca con rocas afiladas saliendo por los costados para iguanas y «bañistas cortándose las piernas»... «Me gusta porque es contundente —decía en su conferencia— y evoca todos los miedos y temores de las antiguas culturas maya y azteca, sus matanzas y sus sacrificios humanos».⁴⁴²

En una de sus diapositivas podía verse el paisaje enmarcado por el hueco de una futura o pasada ventana; quizás fuese un *anti-paisaje*, pues el humo de los nativos que quemaban el follaje tropical para cultivar la tierra (una técnica muy antigua de agricultura desde tiempos anteriores a la conquista española) dejaba una niebla que ocultaba la vista de los observatorios mayas (ver Fig. 48).⁴⁴³ La vista recordaba a la naturaleza de Caspar David Friedrich y a los paisajes temporalmente desaparecidos de Cyprien Gaillard. Al igual que ellos, Robert Smithson cuestionaba la visión romántica de la naturaleza que podía en cualquier momento —como advertía Immanuel Kant—, volverse en nuestra contra, o en el mejor de los casos, convertirse en un material neutral y moldeable. Cyprien Gaillard incidía en la naturaleza creando brumas románticas con humo de extintor; un gesto sencillo o un pequeño acto vandálico en *Real Remnants of Fictive Wars (Remanentes reales de guerras ficticias, 2002-2004)* que proponía, como la obra de Robert Smithson, la contemplación ante la transgresión capturando el caos y el deterioro.⁴⁴⁴

⁴⁴⁰ Ib., pp. 44-45.

⁴⁴¹ Ib., p. 16.

⁴⁴² Ib., p. 24.

⁴⁴³ Ib., p. 18.

⁴⁴⁴ Torrente, Virginia. "Paraisos indómitos". En: *Paraisos indómitos*. Catálogo de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, 7

Robert Smithson iba y venía por el hotel guiándonos por los rincones más inhóspitos de la ruina: «pueden ver el musgo español originario del sur de Estados Unidos colgando grácilmente de una de las cuerdas del salón de baile (...). Aquí vemos el lugar en que la orquesta tocaba (...), creo que la silla que dejaron ahí es más bien conmovedora porque evoca la fugacidad del tiempo y del universo, y desde ella también se tiene una vista mejor de la estructura de madera del techo. Me parece que se trata de una construcción extraordinaria, así que cuando estén ahí en Palenque, asegúrense de ir a verla» (ver Fig. 49).⁴⁴⁵



48. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969-1972

Hotel Palenque parodiaba la idea de viaje turístico. Su experiencia, como la de los artistas del *Grand Tour* que dibujaban ruinas y hacían acopio de esculturas, grabados o

Mar. - 18 May. 2008, y en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 9 Jun. - 7 Sep. 2008. Vigo: Fundación MARCO / Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2008, pp. 25-125, p. 116.

⁴⁴⁵ Smithson, Robert. *Hotel Palenque: 1969-1972... op. cit.*, pp. 28-30.

antigüedades, buscaba la representación de otros tiempos anteriores aunque no necesariamente acabados o concluidos, en el intento de «hacer converger en un solo plano otras dimensiones del espacio».⁴⁴⁶ Todos sus proyectos, sus escritos y construcciones, sus *no-lugares*, sus instalaciones o desplazamientos de espejos, fueron, de hecho, como una gran batalla constante contra la linealidad,⁴⁴⁷ dirigidos hacia una teoría del tiempo y una visión alternativa de la historia del arte;⁴⁴⁸ hacia una heterocronicidad con la cual viajar del futuro al pasado y del presente general al específico.⁴⁴⁹



49. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969-1972

Si algo quedaba claro después de la segunda mitad del siglo XX —escribía Ángel Hernández-Navarro— es que la historia ya no podía ser pensada de forma diacrónica, pues ni siquiera la biología —modelo por excelencia de linealidad y evolución

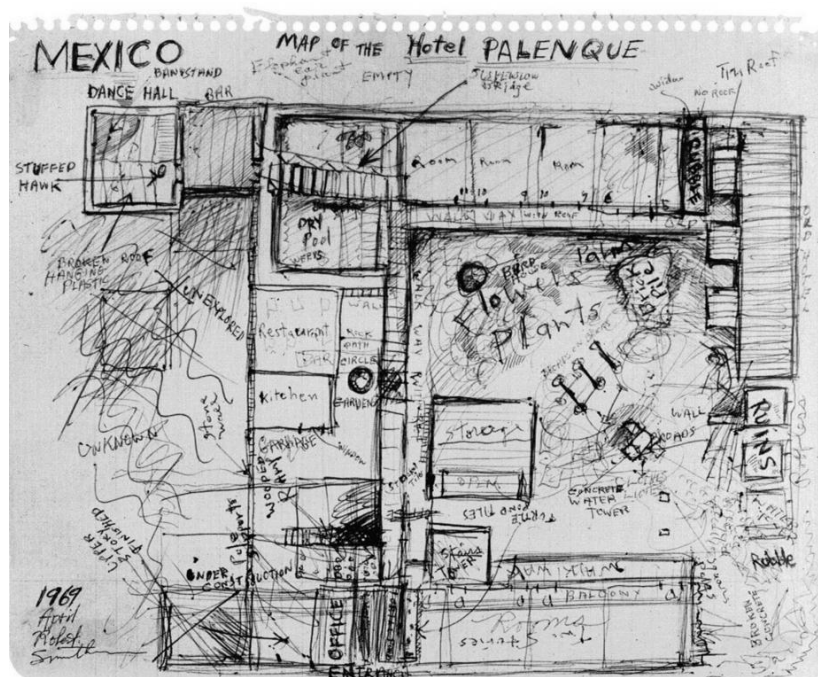
⁴⁴⁶ Martínez García-Posada, Ángel. *Sueños y polvo: Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura...* *op. cit.*, p. 25.

⁴⁴⁷ Véase Hernández-Navarro, Miguel Ángel. "Presentación. Antagonismos temporales" ... *op. cit.*, p. 16.

⁴⁴⁸ Shapiro, Gary. "El tiempo y sus superficies: postperiodización" ... *op. cit.*, p.95-96.

⁴⁴⁹ Bourriaud, Nicolas. "Ruinas al revés" ... *op. cit.*, p. 20.

según Ilya Prigogine— estaba sujeta a ello. El tiempo debía pensarse como un entretejido de nudos y lugares-ocasiones «singulares» o como una especie de «campo múltiple plural» donde ocurrían saltos y discontinuidades, superposiciones, anacronismos, contradicciones y azares incontrolables y multidireccionales: «pasado, presente y futuro —experiencia, acción y expectativa— no sólo suceden diacrónicamente, sino también de modo sincrónico. No sólo uno detrás de otro, sino todos al mismo tiempo, anudándose en una simultaneidad temporal».⁴⁵⁰



50. Robert Smithson, Drawing for *Hotel Palenque*, 1969-1972

Este tiempo anti-lineal encajaba a la perfección con la ruina como proceso a la que algunos artistas dedicaron sus obras, en ocasiones orientadas a subrayar el deterioro recordando la máxima de Heráclito «el mundo más bello es como un montón de cascotes dejados caer en confusión».⁴⁵¹ Robert Smithson decía que los mejores emplazamientos eran aquellos perturbados o devastados, los cuales podemos recuperar en

⁴⁵⁰ Hernández-Navarro, Miguel Ángel. "Presentación. Antagonismos temporales" ... *op. cit.*, p. 9.

⁴⁵¹ Citado en Samaniego, Alberto. "De ruinas: Piranesi, Benjamin, Smithson" ... *op. cit.*, p. 21.

forma de arte,⁴⁵² y Gordon Matta-Clark afirmaba que trataría de reutilizar residuos procedentes tanto de la tierra como de la gente, para convertir espacios en desuso, como bloques de escombros, solares o vertederos, en zonas útiles y bellas.⁴⁵³

En su libro *Materializar el pasado; el artista como historiador (benjaminiano)* Miguel Ángel Hernández-Navarro analizaba algunas obras y poéticas por significar, en el caso de la ruina como *opera finita*, la caducidad de la vida y la imposibilidad de una plena aprehensión de las cosas, y en el caso de *la rovina come proceso*, la opción de actuar sobre el pasado rememorándolo desde el presente. Quizás aquellas *Montañas de escombros* de Lara Almarcegui sean un buen ejemplo de esta reivindicación a la que se refería Miguel Ángel Hernández-Navarro; una serie de montículos en los que agrupar los restos y los pasados de los edificios derribados en los mismos espacios donde antes se erigía la construcción, cuestionando la opinión de Andreas Huyssen de que los escombros perdían toda clase de melancolía y rememoración. La obra configuraba entonces una nueva representación del paisaje de ruinas desde donde desvelar —continuando con el propósito de Robert Smithson y Gordon Matta-Clark— los procesos de transformación de la materia, de la arquitectura y de la ciudad con una reflexión en torno a los procesos de construcción y otros aspectos concretos como la especulación.⁴⁵⁴

Y es que, precisamente a través de estos monumentos de escombros, Lara Almarcegui planteaba lo insostenible que podía resultar un mundo en constante estado de autodestrucción y «eterno presente» al comparar «la energía consumida o liberada en una construcción y la equivalente que la haría desaparecer»;⁴⁵⁵ una visión contraria o lo más alejada posible a la que los urbanistas daban de una ciudad, escribía en relación a su obra *Demolición enfrente de la Sala de Exposiciones* (Le

⁴⁵² Smithson, Robert. "Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico"... *op. cit.*, p. 179.

⁴⁵³ Gordon Matta-Clark en una carta dirigida a Harold Stern, oficial de la ciudad de Nueva York. Cuaderno 1261, ca. 1970. Publicado en Matta-Clark, Gordon. "In regard to the many condemned buildings". En: *Gordon Matta-Clark... op. cit.*, p. 73.

⁴⁵⁴ Francés, F. "La ciudad, disculpada para pensar"... *op. cit.*, p. 9.

⁴⁵⁵ Herreros, Juan. "Lara Almarcegui at work". En: *Lara almarcegui: Materiales de construcción... op. cit.*, p. 17.

Grand Café, Saint-Nazaire, 2002), cuando convocaba a los visitantes del centro de arte de la ciudad para ver la demolición de la fachada de un edificio: «dar visibilidad y tomar consciencia de estos espacios es importante» —decía recordando la noción de tiempo entrópico de Robert Smithson— porque «todo lugar y toda construcción, por anodinos, banales o residuales que fueran» tienen historia, «no existe una auténtica *tabula rasa* ni un *volver a empezar* si se trata de la ciudad, (...) la acción de derribar no es en absoluto inocua y como mucho se podrá aspirar a la construcción de una situación nueva con los ingredientes triturados de la existente».⁴⁵⁶



51. Lara Almarcegui, *La montaña de escombros*, Bélgica, 2005

El trabajo de Lara Almarcegui también hablaba del tiempo y de su paso por la arquitectura. Las vidas anteriores de un edificio volvían al presente en diferentes fases y transformaciones, de forma que al apilar los escombros tras la demolición, en el solar quedaba una montaña informe hecha de sus propios restos: igual material e igual volumen —escribía Almarcegui sobre *La montaña de escombros* de Saint Truiden (2005, ver Fig. 51)—.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Ib., p. 15.

⁴⁵⁷ Almarcegui, Lara. "La montaña de escombros". En: *Materiales de construcción... op. cit.*, p. 28.

Cada montaña de Lara Almarcegui era diferente porque cada casa y cada habitante también lo eran. Como continuación al proyecto realizado en Bélgica en el año 2005 la artista zaragozana recuperaba una nueva obra en 2008 para la colectiva "ESTRATOS" en Murcia. En Sao Paulo su obra *Materiales de construcción* (2006) desplegaba, sin embargo, un listado de los materiales constructivos en forma de cantidades numéricas para reordenar el concepto de ciudad y reflexionar sobre el cuerpo y el peso de los elementos o el proceso de urbanización.⁴⁵⁸ Para la bienal de Venecia de 2013 expondría de forma equivalente la cantidad de material necesario para construir la misma sala de exposiciones.

Esta ordenación de los materiales y su exposición hacía que los procesos de edificación se aproximasen a los procesos de destrucción;⁴⁵⁹ las montañas, las listas de materiales o los mismos materiales de construcción se convertían en «lugares descentrados» como los espacios de Giambattista Piranesi o el *Hotel Palenque* de Robert Smithson. Ambos extremos de la arquitectura se acercaban por su estado inconcluso y fragmentario forzado por algunos proyectos como *Retirando el cemento de la fachada* (Bruselas, 1999).

Me fascinaba la idea de que ese montón de materiales fuera similar a como era el edificio antes de su construcción y a lo que será cuando, en un futuro desconocido, sea demolido.⁴⁶⁰

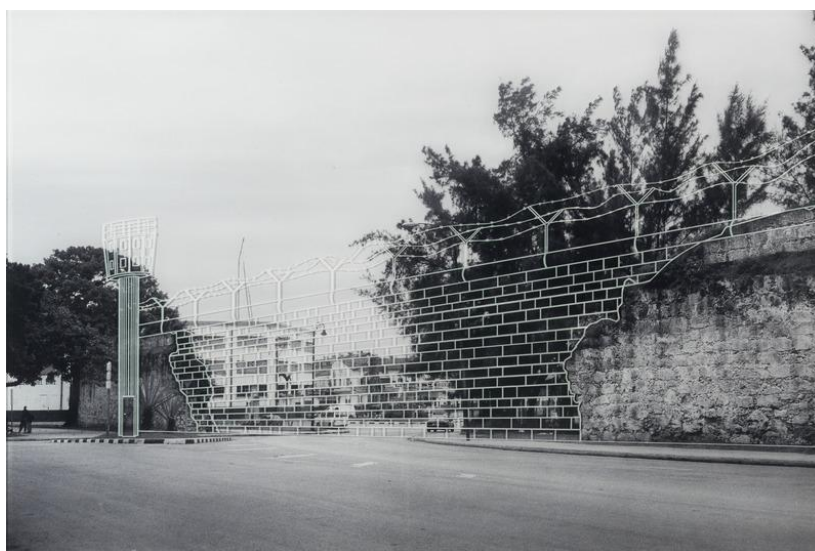
En algunas de sus actuaciones como la del Mercado de Gros en San Sebastián (1995) la artista optó por la restauración para la confusión de estos dos extremos, construcción y destrucción. «Me invitaron a participar en una exposición en un mercado que iba a ser demolido. Era un edificio estupendo de los años treinta —escribía en una publicación para el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga—, con esquinas curvas y un alero

⁴⁵⁸ *Variation. Lo obsesivo como forma de paisaje en la Colección Fundación ARCO*. Comis. Tania Pardo. Catálogo de la exposición en el Centro de Arte Alcobendas, 12 Feb. - 16 Abr. 2014. Madrid: Ayuntamiento de Alcobendas, 2014, pp. 10-11.

⁴⁵⁹ Almarcegui, Lara. "Guía de ruinas de Holanda desde 1870 hasta la actualidad". En: *Registros contra el tiempo: un proyecto de exposición de Álvaro de los Ángeles*. Villa Iris, Fundación Marcelino Botín, Santander, 21 Jul. - 24 Sep. 2006. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2006, p. 32.

⁴⁶⁰ Almarcegui, Lara. "Depósito de agua". En: *Materiales de construcción...* *op. cit.*, p. 23.

que sobresalía un metro, pero además todavía funcionaba como mercado. Parecía increíble que toda la vida de barrio que supone un mercado fuera a desaparecer en un mes y que, encima tuviera que aprovecharme de ello haciendo una exposición. Para llamar la atención sobre la calidad del edificio y los problemas en torno a él, decidí restaurarlo. Sabía que no tendría tiempo para hacer una restauración completa, pero estar un mes en el andamio, intentándolo, al menos serviría para mostrar una actitud»;⁴⁶¹ como así ocurrió con el Hotel de Fuentes de Ebro en Zaragoza (1997) cuando al terminar el proyecto de abrir la estación de tren abandonada y convertirla durante una semana en un hotel gratuito, los habitantes del pueblo decidieron quedarse con el edificio «para que siguiera funcionando como punto de encuentro»:⁴⁶² a los estratos del lugar se superponían, con la intervención, nuevas *capas de vida*.



52. Carlos Garaicoa, *Un día cualquiera en que La Habana se detuvo a recordar Berlín III*, 2012

Próximos al sentimiento social de las obras de intervención de Lara Almarcegui, los proyectos del artista cubano —también arquitecto— Carlos Garaicoa (*La Habana*, 1976) se instalan como los de Cyprien Gaillard o los de Julia Schulz-Domburg, en torno al mundo de las utopías fallidas donde la construcción

⁴⁶¹ Almarcegui, Lara. "Restaurando el Mercado de Gros unos días antes de su demolición". En: *Materiales de construcción... op. cit.*, p. 20.

⁴⁶² Almarcegui, Lara. "Hotel de Fuentes de Ebro". En: *Materiales de construcción... op. cit.*, p. 21.

podía confundirse con la destrucción. En 2002 Carlos Garaicoa exponía en la Documenta Kassel *Continuidad de una arquitectura ajena*, un proyecto que proponía la finalización de las construcciones inacabadas de los setenta por las *microbrigadas*, cooperativas de voluntarios que junto con arquitectos estatales habían empezado la construcción de estructuras sociales en la ciudad de La Habana. La instalación incluía maquetas, dibujos y fotografías que rediseñaban sus espacios y estructuras a partir de los planos originales.

Luego de la caída del socialismo europeo muchas obras y proyectos arquitectónicos cubanos han sido detenidos o abandonados. En La Habana, como en otras ciudades del país, coexisten la ruina idílica y nostálgica del tiempo colonial y la primera república, con la ruina de un proyecto social y político venido a menos. Abundan cientos de edificios inconclusos, preteridos, o en una especie de olvido momentáneo. Pareciera que todos se hubieran ido a almorzar y hubiéramos quedado en el letargo. El encuentro con estos lugares produce una rara sensación; no se trata de un presente de incapacidad. Estamos ante una arquitectura nunca consumada, pobre en su inconclusión, proclamada Ruina antes de su existencia.⁴⁶³

No era la primera vez que Carlos Garaicoa trabajaba reinventando arquitecturas; en obras anteriores el artista ya había utilizado otras ruinas de La Habana para imaginar y reconstruir desde el dibujo, la fotografía y la instalación «un proyecto de futuro y utopía en una ciudad poblada por la frustración y el deterioro urbano y humano. La fragmentación de la ciudad —escribía el artista— devenía metáfora para una "posible" reconstrucción física e ideológica mediante propuestas de lujo y confort provenientes del primer mundo, ajenas a la realidad cubana por más de cuarenta años».⁴⁶⁴ la *ruina real* —como a los cineastas del neorrealismo italiano— le ofrecía la oportunidad de continuar con la construcción a partir de su propio imaginario (ver Fig. 52).⁴⁶⁵

⁴⁶³ Garaicoa, Carlos. *Carlos Garaicoa: continuity of somebody's architecture*. Proyecto para Documenta 11, Plataforma 5, Kassel, Alemania. 8 Jun. - 15 Sep. 2002. Prato (Italia): Gli Ori, 2002, p. 9.

⁴⁶⁴ Garaicoa, Carlos. *Carlos Garaicoa: continuity of somebody's architecture... op. cit.*, p. 8.

⁴⁶⁵ *Ib.*, pp. 9-10.

Pocas veces el arte ha contado con el Vacío y el Lleno absolutos como en este caso. Espacios sin ningún significado e historia precisos (o solo la que les confiere el contexto y los posibles habitantes y vecinos del inmueble), pero a su vez colmados de un objetivo concreto en sus inicios y de un inmenso deseo: existir, ser habitados. Fragmentos en proceso de construcción, cimientos de edificios abandonados en sus inicios, casas con sus ventanales prometiendo una agradable estancia, grandes moles de concreto alzándose sobre los paseantes como un monumento a un presente glorioso. La mayoría de estos lugares, convertidos hoy en solares yermos, respiran la sensación del no-sitio. Su realidad es la indeterminación, su nivel de sugerencia llega a trascender lo imaginado, bordea también la surrealidad.⁴⁶⁶



53. Carlos Garaicoa, *Ahora juguemos a desaparecer II*, 2012

Sin embargo, la obra de Carlos Garaicoa no pretendía ser un proyecto utópico; su propuesta se centraba en un problema social y en la posibilidad de satisfacer las necesidades básicas de vivienda y de espacio público de sus ciudadanos a través de una arquitectura *nunca-consumada*,⁴⁶⁷ no obstante, a partir de un momento dado, su trabajo planteó la revisión de este concepto con una serie de instalaciones, *Nuevas arquitecturas o una rara insistencia para entender la noche* (1999-2003) —maquetas de ciudades imaginarias de edificios construidos

⁴⁶⁶ Ib., p. 10.

⁴⁶⁷ Véase Block, Holly. "Carlos Garaicoa". *Revista BOMB* N.82, invierno 2002-03, p. 28.

Disponible en: <https://bombmagazine.org/articles/carlos-garaicoa/>

Fecha de consulta 31 Nov. 2017.

con lámparas de papel japonés— o en su serie de urbes de cera, *Ahora juguemos a desaparecer I* (2001) y *Ahora juguemos a desaparecer II* (2002, ver Fig. 53). Esta primera ciudad de cera formaba parte de un proyecto colectivo comisariado por Jan Hoet para Arnhem, una ciudad holandesa bombardeada durante la II Guerra Mundial; la segunda ciudad, en cambio, incluía edificios y monumentos conocidos internacionalmente como La Basílica de San Pedro en Roma, la Torre Eiffel o la Estatua de la Libertad. Desde la ruina como conmemoración de una catástrofe hasta su interpretación como visión premonitoria, ambas ciudades se consumían poco a poco hasta desaparecer. Al incorporar en el proceso creativo de la obra su propia extinción, Carlos Garaicoa añadía, en verdad, la crítica a la comercialización de la memoria histórica actuando como *contramonumento* que recuerda a Robert Smithson y Gordon Matta-Clark: «una imagen enfrentada a la falsa estabilidad de los imperios»⁴⁶⁸ que acaba con la caída de los mismos, de nuevo, recordando a Marguerite Yourcenar y a Ángel Martínez García-Posada, una ciudad esculpida por el tiempo.

⁴⁶⁸ Candela, Iria. *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*. Madrid: Alianza, 2012, p. 58.



54. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975

CAPÍTULO 6.

CUERPO, MEMORIA E INTERVENCIÓN EN LA RUINA

6.1 *Anarquitecturas, Gordon Matta-Clark*

Mi trabajo con estructuras abandonadas se inició a raíz de una preocupación por la vida en la ciudad en la que un importante efecto secundario es la transformación de edificios antiguos. Aquí, como en muchos centros urbanos, la disponibilidad de estructuras vacías y abandonadas era un recordatorio importante de la reiterada falacia de la renovación a través de la modernización. La omnipresencia del vacío, de edificios abandonados y de derribos inminentes, me dio la libertad de explorar las múltiples alternativas de la vida en una caja, así como las opiniones más extendidas sobre la necesidad de disponer de espacios cerrados.(...) Al atravesar las capas que separaban la limitada realidad de la superficie de una familia de la de otra, su cándida proximidad quedaba reforzada, se enfatizaba una realidad espacial negada, con sus penas y placeres cotidianos, a los antiguos residentes.

Mis primeras obras también constituían una incursión en una ciudad que para mí aún estaba en proceso de evolución. Se trataba de una exploración de las zonas más olvidadas de Nueva York, de los huecos situados entre las paredes, de vistas vueltas del revés. Cogía la camioneta y me iba de paseo en busca del vacío, a la caza de un lugar abandonado en el que concentrar mi atención desgarradora.⁴⁶⁹

Resulta paradójico que la reutilización de edificios abandonados desde el campo del arte más conocida en el siglo XX fuese producida por un *anarquitecto* cuando la arquitectura precisamente había perdido todo el interés.⁴⁷⁰ Se trataba del

⁴⁶⁹ Gordon Matta-Clark, *Work with abandoned structures, (Mi trabajo con estructuras abandonadas)*, ca. 1975. Texto mecanografiado publicado en *Gordon Matta-Clark... op. cit.*, p. 141.

⁴⁷⁰ Donald Wall hace una interesante reflexión sobre la arquitectura y la pintura de los sesenta en una entrevista con Gordon Matta-Clark publicada en mayo de 1976 en la revista *Arts Magazine*: «... sus extracciones y disecciones en edificios representan el mayor avance logrado hasta ahora en la arquitectura americana del comportamiento. (...) una arquitectura que ha hecho que la arquitectura moderna de procedencia europea quede culturalmente obsoleta, (...). Es cierto que la arquitectura americana, directamente enriquecida por aportaciones como las de Mies van der Rohe, Gropius, Moholy-Nagy, Breuer, Neutra, Chermayeff y otros, mostraba la misma excelencia progresista, (...). Pero en las manos de Motherwell, Still, Pollock, Newman, De Kooning, la pintura americana no tardó en romper el molde europeo. La arquitectura no lo hizo entonces. Día tras día fue

neoyorquino Gordon Matta-Clark, quien regresaba a la ruina y a la composición paisajística a través de la intervención, entendiendo el paisaje como la globalidad conformada por la naturaleza y el artificio.⁴⁷¹

A finales de los años sesenta el paisaje se había convertido gracias al *Land Art* en un campo de acción donde los artistas optaron no tanto por su representación sino como por su implicación e inmersión directas, con estrategias hacia la transformación social y/o cultural en las que los conceptos de «inestabilidad, aleatoriedad, indeterminación, interdependencia y complejidad, pasaron a afectar definitivamente los cimientos de toda disciplina»: el hombre dejaba de ser un observador aislado para sumergirse en un paisaje —también urbano—⁴⁷² que apreciaba, conocía, alteraba, expandía y, finalmente, transformaba y perturbaba a fin de manifestar la necesidad de un cambio en una ciudad en continuo movimiento.⁴⁷³

atrayendo menos atención, hasta que en 1960 prácticamente había desaparecido de las revistas de arte». Véase *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, pp. 53 y 54.

⁴⁷¹ Véase Moure, Gloria. "La eternidad a corto plazo". En: *Gordon Matta-Clark... op. cit.*, p. 22.

⁴⁷² «...como oportunamente advirtió Dan Graham, la obra de arte debía funcionar en el entorno urbano y no en la "naturaleza" que, para ciertos artistas, tenía algo de escapatoria». Flórez Castro, Fernando. "Matta-Clark, retrato del artista demoleedor". ABC Cultural, 8 Jul. 2007, p. 26. Disponible en:

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2006/07/08/026.html>

Fecha de consulta 10 Nov. 2017.

⁴⁷³ En *Arte y arquitectura: nuevas afinidades* Julia Schulz-Dornburg escribiría: «Herbert Marcuse y Theodor Adorno fueron los primeros en defender la "liberación" del arte del museo —según Adorno, poco menos que un "cementerio de herencias"— y en encontrar una fórmula para un contacto más directo con el público. Gerhard Bott, en su libro sobre el futuro del museo, sostiene que «el arte debe tener una presencia extramuros a fin de disipar el odio de la exclusividad. El arte forma parte de la vida y la vida está expuesta a cambios y a nuevas orientaciones que deben ser visibles y efectivos en todo lugar». Schulz-Dornburg, Julia. *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 8. Sobre intervención y paisaje véase Moure, Gloria. "La eternidad a corto plazo". En: *Gordon Matta-Clark... op. cit.*, pp. 9-10, 22, Galofaro, Luca. *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo... op. cit.*, pp. 27-28, 170 y la tesis Fernández Quesada, Blanca. *Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000.

Al igual que los humanistas del Renacimiento con la recreación de los logros culturales antiguos, la obra de Gordon Matta-Clark se construía sobre falsas premisas,⁴⁷⁴ solo que a diferencia de La Ciudad Eterna —escribía Michel de Certeau— «Nueva York nunca ha aprendido el arte de hacerse viejo a partir de todos sus pasados. Su presente se inventa a sí mismo, cada hora, en el acto de deshacerse de sus logros anteriores y enfrentarse al futuro. Una ciudad compuesta por lugares paroxísticos en relieves monumentales».⁴⁷⁵

El «doble proceso» de la urbanización teorizado por Henri Lefebvre (1901-1991) que se desarrollaba desde los sesenta en Manhattan y en el que a medida que se ampliaba lo urbano —explicaba en *El derecho a la ciudad* (1968)— se destruían las condiciones de vida cotidiana, hablaba de una ciudad como «obra» abierta sujeta a ciclos naturales de decadencia y renovación urbanística donde «el espejo topográfico de la economía, la política y la ideología» determinaban sus procesos de transformación.⁴⁷⁶

La historia de la obra de Gordon Matta-Clark tiene que ver con la historia de Nueva York y su arquitectura, de la misma forma que la obra de Giambattista Piranesi tuvo que ver con la historia de Roma; ambos fueron arquitectos aunque su relación con esta disciplina no fuese desde la profesión regulada sino

Por otra parte, Vicente Almany analizaría en su tesis cómo la vía *macrométrica*, típica del tercer estadio antropométrico postminimalista, consistiría en la producción de grandes estructuras e intervenciones que impidiera que «el espectador encontrase algún elemento en el que pudiera identificar sus medidas», lo cual influiría tanto en la realización de las piezas, abandonando la producción artesanal y convirtiéndose en proyectos que incluían diseñadores y promotores similares a los de la construcción industrial, como en su reproducción, con medios que permitieran su percepción global como el cine, el vídeo o la fotografía aérea. Véase Almany Sánchez-Moscoso, Vicente. *La antropometría en el postminimalismo... op. cit.*, p. 467.

⁴⁷⁴ Véase Nagel, Alexander y Christopher S. Wood. "La sobrevalorada antigüedad de los edificios"...*op. cit.*, p. 157.

⁴⁷⁵ Michael de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (1984) citado en Lee, Pamela. "Objetos impropios de modernidad"... *op. cit.*, p. 111.

⁴⁷⁶ Henri Lefebvre, «Industrialization and Urbanization», *Right to the City*, reimpresso en *Henri Lefebvre: Writings on Cities*, p. 69. Ed. española *El derecho a la ciudad* (1982). Citado en Lee, Pamela. "Objetos impropios de modernidad"... *op. cit.*, pp. 113, 118.

desde su concepción como territorio desde el cual reflexionar⁴⁷⁷ —«los arquitectos construyen» había dicho Dan Graham a propósito de Gordon Matta-Clark, «los artistas destruyen»—. ⁴⁷⁸

La obra de Gordon Matta-Clark iría de la mano de las ruinas industriales del SoHo, el distrito histórico de edificios de naves de hierro fundido anterior al aburguesamiento y a la revalorización inflacionaria⁴⁷⁹ donde sucedieron sus primeras acciones en el *loft* de Holly Solomon en el 98 de Greene Street y en la Galería de Jeffrey Lew en el 112 de la misma calle. Fue allí donde también surgieron algunas de sus intervenciones más importantes como *Food*, el restaurante de artistas que creaba con Carol Goodden en 1971,⁴⁸⁰ o *Day's End* en 1975 en el muelle 52 junto al río Hudson.

La historia de este barrio «con un matiz nostálgico marcado por la melancolía y la punzada del recuerdo»⁴⁸¹ al sur de Manhattan era —al igual que la zona sur del barrio de Bronx,

⁴⁷⁷ Varios autores notarán la proximidad de la obra de ambos artistas. La conexión que conseguía Matta-Clark entre espacios de diferentes alturas en obras como *Office Baroque* (1977) fue comparada por Carlos Jiménez con el *dislocamiento* de las *Carceri* de Piranesi. Jiménez, Carlos. "La fotografía de Matta-Clark o las exposiciones de lo muerto". En: VVAA, *¿Construir... o deconstruir?... op. cit.*, pp. 133-142, p. 138.

G. H. Hovagimyan también comparó el concepto piranésico de la arquitectura y la contención, las ideas de Michel Foucault sobre las pasarelas, las prisiones y la vigilancia, con la obra de Matta-Clark en Hovagimyan, G. H. "Gordon Matta-Clark (Un recuerdo)"... *op. cit.*, p. 47. Fernando Castro Flórez escribiría: «(...) Matta-Clark convierte la más intensa meditación sobre el sitio en un alegórico retorno a las cárceles piranesianas». Castro Flórez, Fernando. "Matta-Clark, retrato del artista demolidor". *ABC Cultural*, 8 Jul. 2007, p. 26. Disponible en:

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2006/07/08/026.html>

Fecha de consulta 10 Nov. 2017.

⁴⁷⁸ Citado en Corbeira, Darío. "Designar espacio. Crear complejidad". En: *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark... op. cit.*, pp. 143-172, p. 155.

⁴⁷⁹ Sobre la historia del SoHo véase Picus-Witten, Robert. "Gordon Matta-Clark: arte en interrogativo". En: VVAA, *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark... op. cit.*, pp. 19-44, p. 29.

⁴⁸⁰ Sobre el restaurante *Food* han sido esclarecedoras las reflexiones de Goodden, Carol. "Food". En: VVAA, *Experience Becomes the Object. Gordon Matta-Clark*. Ed. Pedro Donoso. Barcelona: Polígrafa, 2015, pp. 18-33.

⁴⁸¹ Picus-Witten, Robert. "Gordon Matta-Clark: arte en interrogativo". En: VVAA, *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Ed. Darío Corbeira. Salamanca: Ediciones Salamanca, 2000, pp. 19-44, p. 28.

una de las más deprimidas de Nueva York con un elevado índice de criminalidad y de exclusión racial,⁴⁸² donde Matta-Clark iniciaba por primera vez sus extracciones a modo de *ready-builts* de forma ilegal (*Bronx Floors*, 1972)— «la narración del desgaste reprimido; la destrucción del entorno edificado que abriría la posibilidad de su posterior reclamación».⁴⁸³ Mientras la ciudad evolucionaba a una megalópolis de acero y cristal en el Estilo Internacional —confesaba el artista—, se abandonaban grandes zonas que fueron barrios de viviendas «como recordatorios desmoralizantes de *lo explotas o lo dejas*. Fue la extensión de aquel fenómeno de ruina lo que me atrajo», confesaba el artista.⁴⁸⁴

South Bronx y South Houston se habían vuelto invisibles. El tiempo y la II Guerra Mundial hicieron que la arquitectura del SoHo cayese en la obsolescencia con la pérdida de «reliquias magníficas como la antigua terminal de ferrys de Hoboken» con disputas acerca de intereses inmobiliarios privados.⁴⁸⁵ La búsqueda de estructuras sobre las que intervenir no suponía un problema,⁴⁸⁶ se trataba de edificios fuera de la sociedad: «los perros salvajes, los yonquis y yo utilizábamos estos lugares para resolver algunos problemas vitales, en mi caso, no tener ningún lugar aceptable socialmente para trabajar. (...) Las condiciones de trabajo eran siempre las más adversas que recuerdo. No sólo nos paró la policía en varias ocasiones, sino también bandas errantes de la zona. Siempre había una

⁴⁸² Moriente, David. "Gordon Matta-Clark: un puente entre dos mundos"... *op. cit.*, p. 37.

⁴⁸³ Lee, Pamela. "Objetos impropios de modernidad"... *op. cit.*, p. 132.

⁴⁸⁴ Entrevista con Gordon Matta-Clark, Amberes, septiembre de 1977. Publicada en *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, p. 250.

⁴⁸⁵ Gordon Matta-Clark, *My understanding of art (Entiendo el arte)*, ca. 1975. Texto mecanografiado publicado en *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, p. 204.

Para un estudio completo de los edificios de hierro fundido del SoHo véase *SoHo-Cast Iron Historic Designation Report*. Citado en Lee, Pamela. "Objetos impropios de modernidad"... *op. cit.*, p. 112.

⁴⁸⁶ Véase *The earliest cutout works (Mis primeras obras cortadas)*. Texto mecanografiado sin fecha, publicado en *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, p. 137.

sensación aguda de paranoia como acompañamiento de aquel trabajo». ⁴⁸⁷

Pese al estado de abandono del SoHo los artistas comenzaron a habitar ilegalmente las naves «no calificadas para uso residencial» en forma de espacios revitalizados de praxis social antes que como propiedades privadas o bienes inmobiliarios. ⁴⁸⁸ El mismo Gordon Matta-Clark recordaba sus primeros cortes —los últimos como particiones funcionales— para la creación de varios *lofts* en Greene Street: abrir un espacio cerrado preconditionado —decía en una entrevista con Donald Wall (1976)— por una industria que prodigaba *cajas suburbanas* y *urbanas* para un consumidor aislado y pasivo, cautivo de los lugares en los que habitaba, era una reacción «a un estado cada día menos viable de privacidad, propiedad privada y aislamiento». Un ejercicio de recentrar el núcleo de la estructura hermética impuesta, con el que romper a través de un «gesto teatral» los límites físicos y sociales. ⁴⁸⁹

Desde las primeras excavaciones en el sótano del 112 de Greene Street (1970), las paredes de escombros (1970), muros de yeso con capas de periódico (*Fire Child; Niño de fuego*, 1971) o las mercancías compradas en el mercado Fulton, trasladadas, cocinadas e ingeridas en *Food*; hasta las *danzas en el árbol* (1971), el empleo de contenedores de basura como arquitectura «encontrada» y las deconstrucciones y los ensamblajes de palabras que utilizaba en sus notas, dibujos y cuadernos, ⁴⁹⁰ los proyectos de Gordon Matta-Clark no eran sino *anarquitecturas* que trataban, en realidad, de la no-arquitectura o «la alternativa a lo que normalmente se

⁴⁸⁷ Entrevista con Gordon Matta-Clark, Amberes, septiembre de 1977; publicada en *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, p. 250.

⁴⁸⁸ Lee, Pamela. "Objetos improprios de modernidad"... *op. cit.*, pp. 117-121.

⁴⁸⁹ Wall, Donald y Gordon Matta-Clark. "Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark. Entrevista de Donald Wall". En: VVAA. *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición 4 Jul. - 16 Oct. 2006. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, pp. 53-71, p. 66-68, pp. 57-58.

⁴⁹⁰ Gordon Matta-Clark interrumpió momentáneamente sus estudios de arquitectura en la Universidad de Cornell para estudiar poesía en la Universidad de Sorbona en París (1963). Su trabajo con juegos de palabras en cuadernos y dibujos donde también era frecuente el uso de la escritura automática da una idea del proceso creativo y conceptual del artista.

consideraba como arquitectura», mediante la ausencia de jerarquía en la construcción y percepción del espacio desvinculado de la autoridad y otros fundamentos de gobierno que lo pudieran controlar:⁴⁹¹

(...) nuestra idea era más escurridiza que el hacer piezas que demostraran una actitud alternativa hacia los edificios, o más bien, hacia las actitudes que determinan la containerización del espacio útil. Esas actitudes están muy arraigadas... La arquitectura también es entorno. Cuando vives en una ciudad, todo el edificio es, en algún sentido, arquitectónico. Pensábamos más en vacíos metafóricos, huecos, espacios sobrantes, lugares sin desarrollar. Metafórico en el sentido de que su interés o valor no reside en su posible uso...⁴⁹²

La implicación con el entorno iniciaba para Gordon Matta-Clark a través de la *performance* para continuar con la extracción (el vacío) y la objetualización del espacio urbano visto como campo de batalla. Desde la segunda mitad del siglo XX, la gestualidad en el trazo pictórico condujo al artista por distintos caminos hacia una pintura activa con la que experimentar una interrelación mayor con el espacio físico hasta el uso de su propio cuerpo como instrumento u obra

⁴⁹¹ Para Matta-Clark la arquitectura tenía un significado político. Alejado de aquella corriente contemporánea que fabricaba cajas urbanas, el término que acuñaron como *anarquitectura* asignaba «tanto un círculo de artistas que se reunían regularmente para discusiones, como también el concepto de aquello sobre lo que discutían. El objetivo era el desarrollo de una concepción de la arquitectura que no tomaba ninguna forma fija, sino que reaccionaba de forma flexible a la correspondiente situación social, cultural e infraestructural. Junto a Matta-Clark eran miembros de este círculo Tina Girouard, Laurie Anderson, Jene Highstein, Richard Nonas, Carol Goodden, Suzanne Harris y otros. Más allá de los fundamentos ideológicos de la arquitectura en sentido estricto, en sus encuentros se dedicaban mediante *ejercicios mentales* a la búsqueda de un concepto de arquitectura que se adaptase al uso de las dimensiones culturales e históricas de la vida en la ciudad, con el fin de construir una estrategia identificadora que se reciclase, por tanto, a través de los largos caminos del proceso de transformación a que está sometida». Malsch, Friedemann. "Gordon Matta-Clark". En: VVAA, *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark... op. cit.*, pp. 33-44, p. 37. Véase también Levine, Les. "Ver lo que no se ve (diálogos)". En: VVAA, *Experience Becomes the Object. Gordon Matta-Clark*. Ed. Pedro Donoso. Barcelona: Polígrafa, 2015, pp. 141-148, p. 143; y Moriente, David. "Gordon Matta-Clark: un puente entre dos mundos"... *op. cit.*, p. 40.

⁴⁹² Entrevista con Liza Bear, *Gordon Matta-Clark: Cortando el edificio de la calle Humphrey*. Publicado en *Avalanche*, Dic. 1974, citado en Moure, Gloria. "La eternidad a corto plazo". En: *Gordon Matta-Clark... op. cit.*, p. 27.

definitiva en el espacio. David Moriente los llamaría «protocolos de invasión del espacio» diversificados en varios actos representativos como *happenings* y *performances* en los que el emplazamiento, que otorgaba un significado preciso a la obra, era tan importante como el proceso y los acontecimientos creativos llevados a cabo.⁴⁹³

Como los *tagli* de Lucio Fontana, las arquitecturas rasgadas de Matta-Clark abrían el plano (esta vez tridimensional) para hablar de tensiones entre el interior y el exterior, lo público y lo privado. Matta-Clark abría espacios cerrados; edificios, sótanos, galerías, catacumbas o el metro de Nueva York pero también zonas oscuras; comprimidas o marginadas. Sus obras mostraban «los vínculos ocultos del arte con la vida social»⁴⁹⁴ buscando modelos alternativos y *anarquitectónicos* con los que restablecer el tejido; una lectura sindical y transgresora en torno al urbanismo, la propiedad, el resto y el deterioro.⁴⁹⁵

(...) La mejor reacción de hombre o mujer de la calle que recogí en la obra de París fue la de una portera de setenta años que dijo: «Ah, ya veo para qué es ese boquete, es un experimento de traer luz y aire a espacios donde siempre fueron insuficientes».⁴⁹⁶

La idea misma de la incisión y recorte implicaba una carga transgresora y politizada: «penetrar debajo de la piel acabada, domesticada, del entorno edificado, por debajo de sus papeles pintados, sus molduras y sus suelos barnizados (...) sacar a la luz las tripas y los procesos que sirven de soporte a la superficie

⁴⁹³ Las obras de Matta-Clark no serían las únicas en explorar las relaciones entre cuerpo y espacio, como demuestran los trabajos de Joseph Beuys, Hans Haacke, Krzysztof Wodiczko, Santiago Sierra, Allan Kaprow o Vito Acconci entre otros. Véase Moriente, David. "Gordon Matta-Clark: un puente entre dos mundos" ... *op. cit.*, pp. 26-29.

⁴⁹⁴ Malsch, Friedemann. "Gordon Matta-Clark". En: VVAA, *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark...* *op. cit.*, pp. 33-44, p.34. Sobre este tema véase la entrevista de Judith Russi Kirshner, febrero de 1978. Publicada en *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, p.

⁴⁹⁵ Cohn, David. "Blow-out: Gordon Matta-Clark y los cinco de Nueva York". En: Darío Corbeira (ed.), *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Salamanca, 2000, pp. 77-90, p. 77.

⁴⁹⁶ Wall, Donald y Gordon Matta-Clark. "Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark. Entrevista de Donald Wall" ... *op. cit.*, p. 59.

pictórica, aparentemente inmutable, de la vida cotidiana»⁴⁹⁷ eran acciones motivadas por cuestiones políticas antes que ejercicios de «estructuras formales». En uno de sus escritos sobre *Conical Intersect (Intersección Cónica, 1975, ver Fig. 54)* —una obra realizada para la Bienal de París en la *Rue Beauborg* sobre dos edificios de 1699 en proceso de derribo para la construcción del Centro Pompidou— Gordon remarcaba que sus trabajos eran como «investigaciones contextuales», donde la arquitectura se utilizaba como «indicio de la complejidad cultural y de las condiciones sociales concretas de un tejido urbano»;⁴⁹⁸ «complejos específicamente culturales en un tejido social determinado» y no objetos ni materiales artísticos.⁴⁹⁹

Vivir en Nueva York crea una necesidad tal de adaptación, que espacios desnudos, inhabitables, han de ser transformados de continuo en estudios o áreas de exposición. Imagino que ésa fue una de las vías por las que me acostumbré a abordar el espacio a un nivel agresivo.⁵⁰⁰

Sus intervenciones partían de «gestos sencillos» —escribía en *Completion Through removal (Finalizar eliminando)*—⁵⁰¹ como diagramas e iconos formales minimalistas que luego

⁴⁹⁷ Cohn, David. "Blow-out: Gordon Matta-Clark y los cinco de Nueva York" ... *op. cit.*, p.77.

⁴⁹⁸ Gordon Matta-Clark entendía por tejido urbano las condiciones sociales, económicas y morales, así como el estado físico, de las calles o las estructuras de la ciudad. «Como neoyorquino de nacimiento —escribía— tengo muy arraigada la sensación de que esta ciudad es mi casa, y me preocupa sinceramente su situación y la calidad de vida de sus habitantes, mientras que, como estudiante de arquitectura y urbanismo desde hace mucho tiempo, sigo teniendo una posición clara en lo que respecta a las condiciones predominantes y la necesidad de mejora». Véase *My understanding of art (Entiendo el arte)*, ca. 1975. Texto mecanografiado publicado en *Gordon Matta-Clark. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... op. cit.*, p. 204.

⁴⁹⁹ Gordon Matta-Clark, *Etan d'Art Locataire*, París, 1975. Borrador manuscrito publicado en *Gordon Matta-Clark. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... op. cit.*, p. 182.

⁵⁰⁰ Gordon Matta-Clark, catálogo de Amberes, 1977, p. 8. Citado en Malsch, Friedemann. "Gordon Matta-Clark". En: VVAA, *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark... op. cit.*, pp. 33-44, p. 41.

⁵⁰¹ *Completion Through removal (Finalizar eliminando). Anotación de catálogo. Reseña de Margery Salter*, publicado en *Gordon Matta-Clark. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... op. cit.*, p. 89.

ampliaba a dimensiones desproporcionadas.⁵⁰² Los movimientos limpios del cúter en sus dibujos sobre cartones y pilas de papel (1973) englobadas bajo el concepto de *cut drawings* (dibujos de corte) se trasladaban a incisiones de motosierra sobre paredes, suelos y techos en escenarios abruptos e inestables,⁵⁰³ que redefinían la situación tridimensional y sus componentes estructurales; «un dibujo espacial de la vida interior del edificio (...) que producía cierta complejidad implicando percepción de profundidad».⁵⁰⁴

Los cortes comprendían una carga conceptual pero también un trabajo físico, matérico, casi teatral y escultórico («más que usar el lenguaje —escribía en uno de sus cuadernos— usar las paredes») ⁵⁰⁵ conformando una síntesis del espacio como materia y a la vez como herramienta de forma crítica y solidaria.⁵⁰⁶

EL EDIFICIO ES UN COMPLEJO DETERMINADO DE ESPACIOS Y PARTES QUE SE ABRE EN UN ENFATIZA LAS RELACIONES ENTRE LAS VISTAS Y LO INVISIBLE, CREANDO UNA NADA LIMITADA CON CUYOS... LAS CONSECUENCIAS DE UNA EXTRACCIÓN LIMITADA SOBRE EL CONTEXTO ESTRUCTURAL AMPLIO. TRABAJAR MÁS ALLÁ, DENTRO, FUERA, CONTEMPLANDO EL INTERIOR. LA INCERTIDUMBRE DE CORTAR LAS PARTES RÍGIDAS Y LIBERARLAS DEL CONJUNTO. REORDENAR EL FUNCIONAMIENTO DEL EDIFICIO PARA MANTENER

⁵⁰² Pincus-Witten, Robert. "Gordon Matta-Clark: arte en interrogativo"... *op. cit.*, pp. 21-22. Sobre las dimensiones de la obra de Gordon Matta-Clark véase Alemany Sánchez-Moscoso, Vicente. *La antropometría en el postminimalismo*: *op. cit.*, pp.312-317.

⁵⁰³ «El aspecto del peligro como parte del trabajo artístico es típico de concepciones artísticas que se sitúan en las zonas de ruptura del arte y del ámbito de la comunicación (véase a este respecto la monografía sobre Chris Burden en el mismo número de *Kunstsforum International*)». Citado en Malsch, Friedemann. "Gordon Matta-Clark". En: VVAA, *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark...* *op. cit.*, pp. 33-44, p. 41.

⁵⁰⁴ Entrevista con Gordon Matta-Clark, Amberes, septiembre de 1977. Publicada en *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, p. 252.

⁵⁰⁵ Véase *Completion Through removal (Finalizar eliminando)*. Anotación de catálogo. *Reseña de Margery Salter*, publicado en *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, p. 89.

⁵⁰⁶ Corbeira, Darío. "Prólogo". En: *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark...* *op. cit.*, p. 12.

SU UNIDAD. SUPERAR LAS FRONTERAS.
DESAPARECER CON UNA PIEZA, ESCOGER Y
ELIMINAR UN PUNTO CRÍTICO DE TENSIÓN Y
TRABAJAR ENTRE ~~EL FRACASO Y LO MINIMALISTA~~
LA REDUCCIÓN Y EL DERRIBO. MANTENER LOS
OJOS ABIERTOS A LA ESPERA DE UN NUEVO
ACIERTO. QUÉ FELICIDAD SALIRTE CON LA TUYA,
ENTREGARTE EN CUERPO Y ALMA A ELLO:
MOVERSE, ATRAVESARLO Y SALIRTE CON LA
TUYA.
PUNTUACIÓN DESESTRUCTURAL... LO QUE ES/ ES
LO QUE ES.⁵⁰⁷

Matta-Clark dejaba a la vista los elementos arquitectónicos originales —«todo ello para que los transeúntes pudieran echar un vistazo a través del hueco», decía sobre su obra en París—;⁵⁰⁸ así que el edificio quedaba suspendido en un proceso de inestabilidad, vulnerabilidad y ruina nunca antes vista, aunque sin permitir que la estructura sobrepasara el punto de irreversibilidad, de entropía;⁵⁰⁹ tratando de abordar «la no aceptación del espacio definido por sus límites arquitectónicos».⁵¹⁰ Con la ruptura, Gordon Matta-Clark devolvía a los espacios el carácter abierto y transitorio propio de los procesos de construcción y destrucción considerando el edificio no como una entidad fija sino como un espacio mutable en el que reflexionar sobre sus mismos procesos de transformación.⁵¹¹ Sus primeras obras algo más alejadas de la intervención arquitectónica ya mostraban una ocupación especial por los procesos alquímicos,⁵¹² con obras como *Agar-*

⁵⁰⁷ *Cutting through for surprise (Cortar a través para sorprender)*. Cuaderno 1261, ca. 1970. Publicado en *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, p. 122.

⁵⁰⁸ Gordon Matta-Clark, *Etan d'Art Locataire*, París, 1975. Texto mecanografiado publicado *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, p. 183.

⁵⁰⁹ Holloway, Robert. "Matta-Clarking". En: VVAA, *¿Construir... o deconstruir?* Salamanca: Ediciones Salamanca, 2000, pp. 203-225, p. 219.

⁵¹⁰ Gordon Matta-Clark, *The earliest cutout works (Mis primeras obras cortadas)*, publicado en *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, p. 136.

⁵¹¹ Wall, Donald y Gordon Matta-Clark. "Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark. Entrevista de Donald Wall"... *op. cit.*, p. 66.

⁵¹² Véase Crow, Thomas. "Alchemy and Anthropology 1962-1971". En: VVAA, *Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon Press, 2003, pp. 22-37. Jane Crawford diría: «Su biblioteca estaba llena de libros de alquimia. Estaba convencido de que ese era el papel tradicional del artista: tomar algo

Pieces (1969-1970), *Photo-Fry* (1969) para la galería de John Gibson o *Incendiary Wafers* (Galletas incendiarias, 1971). Aquellas obras de carácter efímero, teatral y culinario, claramente influidas por Marcel Duchamp (1887-1968), Dennis Oppenheim (1938-2011) y Robert Smithson,⁵¹³ pasaron a un plano sociocultural con *Food*, a la manera del Eat-Art-Restaurant de Daniel Spoerri (Galati, Rumanía, 1930) en Düsseldorf y, después, a un nivel arquitectónico con cortes a escala monumental.⁵¹⁴ De nuevo, más que el control del espacio y de la situación generada, a Matta-Clark le interesaba la visualización de los procesos y las transformaciones producidas en el espacio;⁵¹⁵ sus vídeos, bocetos, fotografías e intervenciones hicieron posible una lectura de la arquitectura en términos de escultura, imagen y lugar en el que sucedían las cosas.

Intervenir un edificio significaba formar parte de los procesos de transformación de la materia. Utilizar la sección y la apertura le permitía desvelar la estratificación y la superposición de los residuos o las capas de las anteriores intervenciones. En una entrevista con Liza Bear afirmaba que aquellas capas y estratos exteriorizados con *Splitting* (1974) le atraían más que la vista que producían las incisiones:⁵¹⁶

PREFIERO ATRAVESAR UN EDIFICIO QUE PASAR
POR ENCIMA. TODA SUPERFICIE ES POLIFACÉTICA,
MULTIDIRECCIONAL.⁵¹⁷

y transformarlo; es lo que intentaba hacer con su trabajo. A veces la gente criticaba su obra, calificándola de destructiva. Él sentía que era un alquimista, que transformaba algo que nadie quería, como con un embarcadero municipal abandonada y en ruinas, en algo distinto; en este caso, en un parque público». Crawford, Jane. "Diálogos" ... *op. cit.*, p. 109.

⁵¹³ Véase Malsch, Friedemann. "Gordon Matta-Clark". En: VVAA, *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark... op. cit.*, pp. 33-44, p. 35.

⁵¹⁴ *Ib.*, p. 38.

⁵¹⁵ Bear, Liza y Gordon Matta-Clark. "Gordon Matta-Clark: dilemas". Entrevista radiofónica WBAI-FM, marzo 1976... *op. cit.*, p. 265.

⁵¹⁶ Gordon Matta-Clark en *Gordon Matta-Clark: Cortando el edificio de la calle Humphrey. Entrevista de Liza Bear*, mayo de 1974. Publicado en *Gordon Matta-Clark. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... op. cit.*, p. 167.

⁵¹⁷ Gordon Matta-Clark en *Roof Plaza (Plaza en la azotea)*. Cuaderno 1260, publicado en *Gordon Matta-Clark. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... op. cit.*, p. 259.

A Gordon Matta-Clark también le interesaba la arqueología, «le encantaba la idea de que hubiera civilizaciones levantadas una encima de otra y le fascinaba lo que la gente dejaba en los sitios en los que había vivido».⁵¹⁸ Al excavar un edificio en ruinas podrían encontrarse cuatro o cinco capas de suelo de linóleo y moqueta superpuestos hasta llegar al suelo original, el subsuelo, las vigas transversales y el siguiente techo cubierto de yeso.⁵¹⁹ Lo mismo ocurría con las paredes y la superposición de papel pintados. Mientras excavaba, investigaba sobre las vidas anteriores del espacio y sus transformaciones, sobre cómo los barrios podían cambiar o sobre cómo evolucionaban los edificios para adaptarse a las necesidades del vecindario; y finalmente cómo se abandonaban y destruían a largo plazo. A veces se desalojaban tan rápidamente que las pertenencias quedaban en los espacios *como museos en miniatura*:

...los abrigos todavía colgaban de las perchas, había muebles por aquí y papeles por allá, estaba todo como si hubieran acabado de echar a la gente. Algo que Gordon solía hacer era cortar a través del techo, de manera que se podía ver desde un piso al otro.⁵²⁰

Matta-Clark entendía que tanto la construcción como la destrucción podían pertenecer al proceso creativo; en realidad no se trataba tanto de la deconstrucción como algunas veces se ha sugerido, sino de la transformación de la materia e incluso del orden y de la entropía,⁵²¹ del fragmento y del vacío,⁵²² de lo

⁵¹⁸ Crawford, Jane. "Diálogos"... *op. cit.*, pp. 113-114.

⁵¹⁹ Smyth, Ned. "Nada de tecnología punta (diálogos)". En: VVAA, *Experience Becomes the Object. Gordon Matta-Clark... op. cit.*, p. 183.

⁵²⁰ *Ib.*, p. 181.

⁵²¹ Según Sabine Breitwieser, Gordon Matta-Clark mantuvo discusiones sobre entropía con Robert Smithson, a quien conoció durante su colaboración como asistente de Dennis Oppenheim en *Beebe Lake Ice Cut* y de Jan Dibbets en *A Trace in the Wood in the Form of an Angle of 30 Degrees Crossing the Path* durante la exposición *Earth Art* en Ihaca (1969). La muestra fue organizada por Willoughby Sharp, en la que también participaron Walter De Maria, Robert Morris, Michael Heizer y Hans Haacke. Sabine. "Reorganizing structure". En: VVAA, *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark... op. cit.*, p. 58.

⁵²² Es interesante la reflexión que hace Jana Leo de Blas sobre las diferencias entre fragmento y sección que en la obra de Gordon Matta-Clark tienen más que sentido: «El fragmento es una parte de algo. Una parte separada o aislada. implica una noción de totalidad perdida (para que se de el fragmento se necesita un todo originario). El fragmento se diferencia de la sección por su falta de control. Una sección es un corte de la totalidad en un

positivo y de lo negativo u otros aspectos complejos como el de la percepción del tiempo, la sensación de gravedad, el movimiento, la dirección, la luz o la profundidad; documentados a través de diversos dispositivos y herramientas como el vídeo y la fotografía:

Al mover el objetivo en el espacio al menos te puedes aproximar algo a la complejidad. En la obra anterior (*Conical Intersect*), había todo un asunto sobre el arriba y el abajo, una distorsión real del sentido de la dirección. (...) Estando dentro de la propia obra, al ir pasando de uno a otro de los pisos recortados, la experiencia subvertía tu sentido normal de la gravedad.⁵²³

Este proceso implicaba una obra en forma de acto performático improvisado para transeúntes aleatorios.⁵²⁴ El edificio se abría al exterior convirtiéndose en una especie de teatro al igual que ocurre con las obras en construcción o en proceso de demolición donde la gente se para a comentar.⁵²⁵ Con la obra de Gordon Matta-Clark el espectador podía entrar y recorrer el espacio, transformarlo y experimentarlo; en realidad «su obra era la sensación que se tenía al caminar dentro de ella».⁵²⁶

punto determinado. Una sección es el dibujo que se hace en arquitectura como resultado de cortar imaginariamente un plano. La planta en cambio sería una forma de totalidad del edificio».

El fragmento no se controla. No se controla lo que se rompe. La rotura sigue la estructura del material que forma la materia. «Un corte no se produce a sí mismo. Existe una intencionalidad humana en la acción de cortar, lo que implica que uno decide por dónde lo va a cortar y el tipo de corte». Leo de Blas, Jana. *El viaje sin distancia. Perversiones del tiempo, el espacio y el dinero ante el límite en la cultura contemporánea... op. cit.*, pp. 82-83.

⁵²³ Bear, Liza y Gordon Matta-Clark. "Gordon Matta-Clark: dilemas". Entrevista radiofónica WBAI-FM, marzo 1976. En: *Gordon Matta-Clark. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... op. cit.*, pp. 261-271, p. 267.

⁵²⁴ Véase *Gordon Matta-Clark Buildings Dissections (Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark)*. Texto mecanografiado, sin fecha. Publicado en *Gordon Matta-Clark. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... op. cit.*, p. 132.

⁵²⁵ Véase Matta, Malitte. "Un teatro que la gente se paraba a mirar (diálogos)". En: VVAA, *Experience Becomes the Object. Gordon Matta-Clark*. Ed. Pedro Donoso. Barcelona: Polígrafa, 2015, pp. 149-157, p. 152.

⁵²⁶ Nonas, Richard. "Siempre quería más (diálogos)". En: VVAA, *Experience Becomes the Object. Gordon Matta-Clark*. Ed. Pedro Donoso. Barcelona: Polígrafa, 2015, pp. 163-173, p. 163.



55. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974

Y es que las obras del neoyorquino siempre estuvieron habitadas.⁵²⁷ Hacia 1970, en un borrador de carta para «Steve», explicaba un proyecto que consistía en levantar un muro de basura urbana compuesto por capas de residuos unidos con yeso en un molde de madera y habitarlo durante cuatro o cinco días, realizando tareas «domésticas» como trabajar, comer y limpiar «la zona del muro», en un «ciclo que iría del entorno

⁵²⁷ Véase Corbeira, Darío. "Designar espacio. Crear complejidad"... *op. cit.*, p. 147.

doméstico al urbano, a partir de un cubo de basura... y regresando a él».⁵²⁸ Su obra estaba pensada desde la visión del cuerpo en la arquitectura. El hecho de que un lugar físico habitable —aparentemente inalterable aunque en condiciones de abandono— se volviera susceptible de ser cortado o atravesado, alteraba la situación y la percepción del espacio; un cambio físico y luminoso en busca de una proyección experimental y social.

Splitting (*Escisión. Hendidura, Partición*, ver Fig. 55) supuso su primera intervención legal cuando en 1974 seccionaba perpendicularmente una casa del extrarradio en Englewood, Nueva Jersey, que Horace Solomon y su esposa, la galerista Holly Solomon habían puesto a su disposición. Una vez suprimido el mobiliario interior, Matta-Clark incidió en aquella estructura de madera y zócalo de piedra con dos cortes paralelos abriendo una fisura de dos centímetros y medio de ancho atravesando cada superficie estructural. La línea de corte seccionó el pasamanos y la escalera abriendo una grieta en la segunda planta: «era estremecedora la visión del verde del césped ahora perceptible desde los espacios interiores» —escribía Bruce Jenkins—. ⁵²⁹ Luego el artista inclinaba hacia fuera una de las dos mitades rebajando los cimientos de piedra «de manera oblicua hasta llegar a un punto inferior de unos treinta centímetros»:

Primero marcamos y quitamos a cincel todo el bloque, reforzando los cimientos conforme trabajábamos, hasta que la mitad posterior de la casa se encontraba apoyada sobre cuatro puntos en las esquinas. Entonces, utilizando gatos, transferimos la carga, unas quince toneladas, de los últimos bloques y la bajamos. Durante el proceso hubo un gran suspense, ya que no sabíamos realmente qué se sostendría o se desplazaría, pero la estructura se comportó a la perfección, respondiendo a los gatos y al proceso de descenso sin un sólo quejido. Bajó de maravilla... Todo el evento me proporcionó una nueva visión de lo que es una casa, de la solidez de su

⁵²⁸ Matta-Clark, Gordon. "Rough draft of a letter from Gordon Matta-Clark to Steve (Borrador de carta de Gordon Matta-Clark a Steve)". Cuaderno 1261, ca. 1970. En: *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 4 Jul. - 16 Oct. 2016. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, p. 88.

⁵²⁹ Bruce Jenkins en *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, p. 144.

construcción, de la facilidad con que se puede mover. Era como una pareja de baile perfecta. Me muero de ganas de hacerlo otra vez, quizá trabajando con el transporte de partes enteras de edificios para formar masas compuestas.⁵³⁰

El proceso duró seis semanas, contó con la colaboración de uno o dos ayudantes y el uso herramientas mecánicas simples de tipo *Rockwell*; con esta obra Matta-Clark replanteaba el concepto global de casa: «te hacía sentir que entrabas en otro estado: esquizofrenia, la fragilidad de la tierra y multitud de maravillas».⁵³¹ Una vez dijo que le habría gustado trasladar los cortes de la casa de Humphrey Street a lugares todavía habitados para cambiar durante un tiempo la percepción de privacidad en el espacio: «habría que vivir o bien sobre la línea o bien tan lejos de ella como fuera posible».⁵³²

Pretendo enfrentarme a una casa activando el espacio que la rodea, de modo que los cambios internos también se conviertan en potentes imágenes externas, un proceso que va cobrando vida y plantea consecuencias radicalmente distintas en estas obras.⁵³³

En el mismo año dividió la fachada de una casa de Niagara Falls en Nueva York en nueve cuadrados, una retícula de tres divisiones horizontales y tres verticales en la fachada principal de la cual extrajo ocho particiones respetando la parte central (ver Fig. 56). La zona era conocida como uno de los destinos más populares del mundo para las lunas de miel pero también por ser uno de los vertederos tóxicos más notorios de Estados Unidos.⁵³⁴ *Bingo X Ninths* se completó en diez días con un

⁵³⁰ Gordon Matta-Clark en *Gordon Matta-Clark: Cortando el edificio de la calle Humphrey. Entrevista de Liza Bear*, mayo de 1974. Publicado en *Gordon Matta-Clark. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... op. cit.*, p. 175.

⁵³¹ Susan Rothenberg, citado en Malsch, Friedemann. "Gordon Matta-Clark". En: *VVAA, ¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark... op. cit.*, pp. 33-44, pp. 42-43.

⁵³² Gordon Matta-Clark en *Gordon Matta-Clark: Cortando el edificio de la calle Humphrey. Entrevista de Liza Bear*, mayo de 1974. Publicado en *Gordon Matta-Clark. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... op. cit.*, p. 167.

⁵³³ Gordon Matta-Clark, *Work with abandoned structures, (Mi trabajo con estructuras abandonadas)*, ca. 1975. Texto mecanografiado publicado en *Gordon Matta-Clark. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... op. cit.*, p. 141.

⁵³⁴ «Desde 1920 hasta 1960, el ejército de Estados Unidos y la Hooker Chemical Company vertieron casi veinte mil toneladas de más de doscientos

equipo de cinco o seis hombres dedicados a cortar, extraer, embalar y transportar las secciones de 1.5 por 2.7 metros y media tonelada de peso. La obra fue demolida una hora después de que Matta-Clark terminara el juego. Algunas de las secciones se transportaron a Art Park, un parque dedicado a las artes plásticas cerca de las cataratas del Niágara en Nueva York.



56. Gordon Matta-Clark, *Bingo X Ninths*, 1974

A las 7 de la mañana del día siguiente, se inició la demolición, que redujo el edificio a polvo y astillas en 35 minutos. La velocidad con que se sucedieron los acontecimientos me impidió completar el tratamiento final de la obra, que habría consistido en enlazar las fachadas norte y sur mediante la eliminación de una sección inversa a la que quedaba en el lado opuesto del que se había desmantelado.⁵³⁵

tipos de químicos tóxicos en un canal que se encontraba a apenas un kilómetro y medio de distancia. (...) En los años 50 cubrieron el canal con una fina capa de tierra y se lo vendieron al Consejo de Educación de Niagara Falls por un dólar. Los términos de venta estipulaban que si alguien se enfermaba a raíz de su asociación con el lugar, Hooker Chemical Company no sería responsable». Crawford, Jane. "Diálogos"... *op. cit.*, p. 119.

⁵³⁵ Véase *The earliest cutout works (Mis primeras obras cortadas)*. Texto mecanografiado sin fecha, publicado en *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, p. 136.

En su condición de *índice*, escribiría Vicente Alemany, aquellas extracciones fueron mostradas como esculturas/objeto en las salas expositivas.⁵³⁶ No era la primera vez que Gordon Matta-Clark exponía los fragmentos; los cortes producidos entre 1972 y 1973 en el Bronx se mostraron en el 112 de Greene Street junto con las fotografías en blanco y negro del proceso, elevando el fragmento —como aquellos arqueólogos del XVIII— a términos tradicionales de objeto escultórico pero también a objeto de estudio; la dimensión cotidiana del espacio expandida, sometida a la observación y experimentación artísticas.⁵³⁷ Los suelos se exponían en vertical para dejar de ser percibidos como superficies de paso convirtiéndose en documentos escultóricos compuestos de estratos de linóleo «históricos» desgastados. Las secciones eran un remitente constante a la vieja arquitectura de la que provenían, y también al hueco o vacío generado con su extracción. Matta-Clark mostraba el residuo arquitectónico como historia. En la misma sala podían apreciarse a un tiempo fragmentos con cronologías diferentes y el concepto de espacio y de arquitectura como proceso mental.⁵³⁸

Recibí un montón de correo, en gran parte positivo; pero entre las cartas airadas hubo una de un arquitecto que decía que yo estaba violando la santidad y la dignidad de los edificios abandonados al interrumpir su transición a la ruina o al derribo.⁵³⁹

Mi diálogo político o de orientación social se basa en una historia de tres o cuatro años de ataques de prensa durísimos por parte de gente que piensa que lo que estoy haciendo es explotar lo sagrado de cierto tipo de espacio doméstico —básicamente piensan en ello en función del espacio doméstico. Los edificios de mi primera época eran algo así como viviendas urbanas/suburbanas; y ellos vieron cualquier tipo de mutilación de esas viviendas urbanas como una declaración violenta y destructiva sobre un ataque contra.. sí,

⁵³⁶ Alemany Sánchez-Moscoso, Vicente. *La antropometría en el postminimalismo... op. cit.*, p. 273.

⁵³⁷ Lee, Pamela. "Objetos impropios de modernidad"... *op. cit.*, pp. 104-105.

⁵³⁸ Malsch, Friedemann. "Gordon Matta-Clark". En: VVAA, *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark... op. cit.*, pp. 33-44, p. 37.

⁵³⁹ Entrevista con Gordon Matta-Clark, Amberes, septiembre de 1977. Publicada en *Gordon Matta-Clark. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... op. cit.*, p. 251.

un gesto muy amenazador. Hay unos tabús muy perfeccionados que ya están incorporados al concepto de edificio y que también afectan a la cuestión del qué se puede hacer con él y qué no.⁵⁴⁰

Quizás su obra y acción más violenta fuera *Window Blowout* (1976, ver Fig. 57), para el *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS, Instituto de Arquitectura y Estudio Urbanos), al cual había sido invitado para participar en una exposición colectiva. Matta-Clark se había graduado en 1968 en la Escuela de Arquitectura de Cornell. La noche antes de la inauguración de la exposición tomó prestada una escopeta de aire comprimido de Denis Oppenheim y disparó contra todas las ventanas del espacio expositivo. En el lugar —decía Jane Crawford— había unas «delicadas maquetas de papel y madera que apuntaban hacia dónde debía ir la arquitectura contemporánea, casas preciosas pero muy exclusivas: sólo los más ricos podrían permitirse construirlas. En respuesta, Gordon me llevó al South Bronx (yo protestando todo el camino porque en los 70 era una zona muy peligrosa, llena de pandillas y edificios en ruinas, un paisaje apocalíptico) y sacó fotos de los edificios, algunos de los cuales sólo tenían diez años, pero que ya estaban en ruinas y con todas las ventanas rotas. Era como si hubiera habido una guerra. Instalaron las fotos en la sala de exposiciones, que era muy elegante. Creo que había siete ventanas y ocho fotos. Entonces Gordon le pidió prestada a Dennis Oppenheim una pistola de aire comprimido y procedió a disparar a todas las ventanas del espacio expositivo. (Le habían dado permiso para disparar a una que ya estaba rota). Al romper todos los cristales, lo que hizo en realidad fue cambiar el contexto de la exposición de modo que pasara a ser el South Bronx, donde todas esas maquetas arquitectónicas tan delicadas y preciosas se veían totalmente ridículas y fuera de lugar. Fue un acto poético para poner de manifiesto que estaban ignorando la crisis social».⁵⁴¹

⁵⁴⁰ Entrevista con Gordon Matta-Clark. Judith Russi Kirshner, febrero de 1978. Publicada en *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, p. 329.

⁵⁴¹ Crawford, Jane. " Diálogos"... *op. cit.*, pp. 118-119.



57. Gordon Matta-Clark, *Window Blowout*, 1976

El acto abría el edificio de un modo diferente a *Splitting*. El viento, la lluvia y otros agentes atmosféricos podían entrar en la sala haciendo su arquitectura vulnerable, y también a los arquitectos y los sistemas que representaban. Thomas Crow diría que estas acciones de Matta-Clark hacían surgir una «melancólica poesía de la desgracia».⁵⁴²

Day's End (*El fin del día*, 1975, ver Fig. 58) fue otra de sus obras más controvertidas y también de las más románticas.⁵⁴³ Con ella transformó en un «templo de sol y agua» una de las últimas estructuras clásicas decimonónicas de acero y chapa corrugada de la zona portuaria de Manhattan (el muelle 52 de la Ganeyvoort Street). La reliquia industrial tenía el aspecto de una basílica cristiana iluminada por unas ventanas de triforio a unos

⁵⁴² Crow, Thomas. "Arte para lugares no específicos: el fuerte y el débil". En: *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Salamanca, 2000, pp. 63-75, p. 63.

⁵⁴³ En una entrevista con Liza Bear Matta-Clark diría sobre la reutilización de lugares:

«No sé cómo lo verán los románticos. Yo lo veo de un modo muy directo. Se trata sencillamente de que las únicas situaciones que se prestan a las cosas que yo hago hacen surgir asociaciones románticas. Pero no es esa mi intención. Antes haría algo que estuviera al otro lado de la calle. Igual me daría tratar algo que fuera completamente nuevo y en absoluto preparado para su demolición». *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, p. 173.

quince metros de altura.⁵⁴⁴ La intervención de Matta-Clark suponía una interacción con la trayectoria diaria del sol y las fluctuaciones del nivel del río.⁵⁴⁵

Matta-Clark quería convertir un lugar amenazante en una obra sublime y «no-u-mental»; una obra que la ciudad pudiera disfrutar durante cierto tiempo tras su ejecución,⁵⁴⁶ pero lo cierto es que la nave fue sellada el mismo día de la inauguración salvo por la sección trasera en forma de luna que el artista había realizado, por donde las palomas entraban y salían curiosamente a sus anchas. El espacio había comenzado una especie de vida secreta, escribía el artista; «yo volví el otro día (...) y fue aquel momento fantástico cuando descargó una tormenta sobre el West Side, y el viento y la lluvia entraban en tromba, una columna muy visible de aire y agua por la abertura».⁵⁴⁷

La película sobre dicha obra, *Day's End*, plasma tanto el carácter excepcional del diseño, una inmensa figura ocular cortada (...) como la belleza de un proceso en el que se ve al artista suspendido en el aire, con un soplete de acetileno en la mano, haciendo cortes en las paredes metálicas y proyectando una cascada de chispas luminosas. Esta obra le convirtió en

⁵⁴⁴ Entrevista con Gordon Matta-Clark, Amberes, septiembre de 1977. Publicada en *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, p. 252.

⁵⁴⁵ Gordon Matta-Clark en *Days's Passing-Pier 52 (El transcurso del día-Muelle 52)*, 1975. Texto manuscrito publicado en *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, p. 206.

⁵⁴⁶ Carta de Gordon Matta-Clark a Florent Bex, 28 de julio, 1976. Texto mecanografiado, publicado en *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, p. 226.

«El barrio, y en particular los muelles, eran un punto de encuentro para homosexuales y al otro lado de la calle había una serie de bares gays de sadomaso duro con nombres como Peter Rabbit y The Toilet. De hecho, parte de los artistas iban a escondidas de visita a estos barrios pobres porque había lugares para bailar. (...) Junto al muelle también había una planta de traslado de basura. En ese lugar se había acumulado una montaña de significados que eran a la vez de conocimiento público e imperceptibles». Hovagimyan, G. H. "Gordon Matta-Clark (Un recuerdo)"... *op. cit.*, pp. 46-47.

Véase también Crow, Thomas. "Legend and Myth". En: VVAA, *Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon Press, 2003, pp. 8-21, p. 8.

⁵⁴⁷ Entrevista con Gordon Matta-Clark, Amberes, septiembre de 1977. Publicada en *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, p. 267.

una «estrella» del medio artístico y, durante un tiempo, en fugitivo de la justicia.⁵⁴⁸



58. Gordon Matta-Clark, *Day's End*, 1975

Después de *Day's End* surgieron proyectos más ambiciosos «conectores de espacios» como *Conical Intersect* en París (1975), *Office Baroque* en Amberes (1977) o su último proyecto *Circus- The Caribbean Orange* (1978) en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago. Todos ellos fueron destruidos; quedaron las fotografías del proceso —que tomaron un papel decisivo como registros de las intervenciones—,⁵⁴⁹ numerosos dibujos⁵⁵⁰ y extracciones que viajarían a lo largo del tiempo y del espacio en diversas exposiciones y publicaciones,

⁵⁴⁸ Bruce Jenkins, publicado en *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, p. 202.

⁵⁴⁹ Sobre el papel de la fotografía en la obra de Matta-Clark véase el artículo de Víctor del Río "Intraform, 1973, de Gordon Matta-Clark". *Concreta 02*, 2013, pp. 106-111.

⁵⁵⁰ Véase el catálogo de la exposición *Reorganizing structure by drawing through it. El dibujo de Gordon Matta-Clark*, donde aparecen unos seiscientos dibujos del artista. (Generali Foundation, Viena, 1997)

«Incluso cuando dibujaba trabajaba en un estado de frenesí, su rostro mostraba determinación... y efectuaba una pequeña danza diabólica. Cogía lápices de colores, los hundía, apretaba muy dura y rápidamente y garabateaba alrededor. Me encantaban aquellas piezas escritas. Realizaba esa escritura automática de un modo que era de otro mundo, misteriosa». Simon, Joan y Mary Heilmann. Entrevista publicada en *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*. Catálogo de la exposición en el Museum of Contemporary Art, Chicago, 8 May. - 18 Ago. 1985. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985

junto con una veintena de películas y vídeos⁵⁵¹ con los que volver a experimentar algo del espacio que creaba en sus obras y establecer una «conexión con el pasado»; quizás reviviendo el sentimiento de pérdida y abandono que evocaron las ruinas de sus *anarquitecturas*.⁵⁵²

⁵⁵¹ Corinne Diserens las dividía en «*películas-actuaciones*» del comienzo, «*películas o vídeos de textura*» con las que explora el tejido urbano —arquitectura y subsuelo—; y por último las «*películas de los builing-cuts*». Véase Diserens, Corine. "Gordon Matta-Clark: The Reel World". En: *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Salamanca, 2000, pp. 45-56, p. 45, y Kravagna, Christian. "It's Nothing Worth Documenting if It's not Difficult to Get: on the Documentary Nature of Photography and Film in the Work of Gordon Matta-Clark". En: *VVAA, Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon Press, 2003, pp. 133-146.

⁵⁵² Bruce Jenkins en *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, p. 289.

6.2 Monumentos a la memoria: Alberto Burri, Rachel Whiteread, Doris Salcedo y Teresa Margolles

Arrollando mis recuerdos en su fluir, el olvido ha hecho algo más que desgastarlos y enterrarlos. (...) Un orden ha sido sustituido por otro. Entre esas dos escarpas que mantienen a distancia mi mirada y su objeto, los años que las desmoronan han comenzado a amontonar sus despojos. Las aristas se afinan; paneles enteros se desploman; los tiempos y los lugares chocan, se yuxtaponen o se invierten, como los sedimentos dislocados por los temblores de una corteza envejecida. Tal detalle, ínfimo y antiguo, surge como un pico, en tanto que capas enteras de mi pasado sucumben sin dejar huella.⁵⁵³

En *The Necessity for Ruins*, John B. Jackson mencionaba el enorme esfuerzo que algunas ciudades norteamericanas realizaban para la reconstrucción de una memoria histórica artificial, creando de la nada monumentos o *landmarks* —como los *saloons* «reconstruidos» de algunas ciudades pequeñas de Nevada— a modo de ruinas falsas con lo que parecía, más que escenográfica o estética, una función social, histórica y de identidad, pues solo las ruinas, decía, «dan un incentivo eficaz para el renacimiento, para el retorno a los orígenes; un intervalo de muerte o de olvido necesario antes de que pueda hablarse de nuevo de renovación o reforma».⁵⁵⁴ Podemos vivir sin arquitectura —escribía John Ruskin—, pero no podemos recordar sin ella: «sólo la poesía y la arquitectura poseen la fuerza para vencer el olvido de los hombres».⁵⁵⁵

El monumento tradicional se encarga de «la memoria oficial», es decir, de la memoria colectiva o histórica. Su destino inevitable es el de ser derribado o el de hacerse invisible,⁵⁵⁶ tal y como Robert Smithson predecía al bautizarlos como «monumentos a los significados agotados», contrarios a la memoria vivida y localizada en el cuerpo de los individuos. La memoria histórica podría ser —según Miguel Ángel

⁵⁵³ Lévi-Strauss, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. N. Bastard. Barcelona: Paidós, 1992, p. 47.

⁵⁵⁴ John B. Jackson, citado en Settis Salvatore. "Rovine: i simboli della nostra civiltà che rischiano di diventare macerie"... *op. cit.*, p. 44.

⁵⁵⁵ Ruskin, John. "La lámpara de la memoria"... *op. cit.*, p. 217.

⁵⁵⁶ Huyssen, Andreas. "Escultura de la memoria de Doris Salcedo"... *op. cit.*, p. 81.

Hernández-Navarro— como un tipo de memoria muerta, desafectada y desconectada; «una reconstrucción ideológica hecha de olvidos, elecciones y abstracciones». La memoria individual, social o cultural, en cambio, funciona como una forma de contacto entre tiempos y sujetos; una especie de latencia afectiva de la que surge el trauma, el dolor por lo perdido, la nostalgia y en definitiva, «las formas de pasado que afectan al presente y que son transmitidas por contacto».⁵⁵⁷



59. Osvaldo Amari, *Costruzione del Cretto di Burri*, 1987

El deseo por atrapar lo transitorio y conservar los momentos vividos forma parte de la naturaleza humana. Aunque somos capaces de retener una experiencia valiosa en la memoria, sentimos el impulso de fijarla de forma física o con una presencia material. Los tatuajes, las fotografías o souvenirs que

⁵⁵⁷ Hernández-Navarro, Miguel Ángel. *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)... op. cit.*, p. 29.

«Memoria e historia funcionan en registros diferentes: la memoria es el recuerdo de un pasado vivido, o imaginado; es efectiva, emotiva, abierta a todas las transformaciones, vulnerable a cierta manipulación, susceptible de permanecer latente durante largos períodos y de bruscos despertares. Por el contrario, la historia es una construcción siempre problemática e incompleta de aquello que ha dejado de existir, pero que dejó rastros». Perre Nora en *Les lieux de mémoire* citado en Panera Cuevas, Javier. "Presentación". En: *Proyecto para cárcel abandonada*. Catálogo de la exposición de Patricia Gómez y María Jesús González en el Domus Artium 2002 de Salamanca. Oct. 2010- Ene. 2011. Salamanca: Explorafoto y DA2, 2010, pp. 7-8, p. 7.

traemos de los sitios visitados o que representan a las personas que hemos conocido, son algunos ejemplos de esta incertidumbre ante nuestra capacidad para recordar.⁵⁵⁸ La memoria activa el cuerpo, el espacio y la temporalidad gracias a la nostalgia y a la melancolía; la primera protege los recuerdos de la descomposición del tiempo; la segunda glorifica el aspecto perecedero de los eventos buscando entre los fragmentos la confirmación de su propia *dislocación temporal*.

Algunas ruinas son memoriales —re-presentación o desplazamiento de tiempos—; monumentos para recordar el pasado. De hecho para John Ruskin la memoria («evocación consciente o inconsciente de cosas pasadas. Imagen, impresión o cualquier otro vestigio mental de alguien o algo conocido o experimentado»)⁵⁵⁹ sería la «Sexta Lámpara de la Arquitectura»; quien diría que la perfección del edificio solo era posible cuando éste alcanzara valores conmemorativos o monumentales, es decir, «cuando su decoración adquiriese un significado metafórico o histórico».⁵⁶⁰ La arquitectura en forma de ruina funciona como un testimonio a través del cual el pasado vuelve al presente en una especie de grieta o sutura *histórica*; como un acto germinativo en el que se invocan las partes desaparecidas.⁵⁶¹ La obsesión por atrapar este pasado

⁵⁵⁸ Véase Shulz-Dornburg, Julia. *Arte y arquitectura: nuevas afinidades...* *op. cit.*, p. 126.

«Si el mecanismo psíquico de la memoria funciona a través asociaciones determinadas por analogía u oposición —escribía Maria Gabriella Micale—, parece claro que en el campo de la memoria histórica aquello que se recuerda, y al mismo tiempo el recuerdo transmitido, esté ligado entonces de algún modo al sentimiento de pertenencia». Véase también Micale Maria Gabriella. "Quando il potere non ha futuro. Ovvero forme di ricerca e uso presso le corti mesopotamiche". En: En: M. Barbanera (ed.), *Relitti riletta : metamorfosi delle rovine e identità culturale*. Actas del convenio internacional. Roma, 23-24 Feb. 2007. Turín: Bollati Boringhieri, 2009, pp. 380-399, p. 382.

⁵⁵⁹ Véase Shulz-Dornburg, Julia. *Arte y arquitectura: nuevas afinidades...* *op. cit.*, p. 126.

⁵⁶⁰ Ruskin, John. "La lámpara de la memoria"... *op. cit.*, pp. 217-218.

⁵⁶¹ OKUI ENWEZOR, "Archive Fever: Photography Between History and the Monument", en *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, Catálogo de la exposición celebrada en Nueva York, International Center of Photography, 2008, pp. 11-52, p. 46. Citado en Hernández-Navarro, Miguel Ángel. *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)...* *op. cit.*, p. 19.

hace de las ruinas «auténticas tumbas de la experiencia» con las que penetrar en el tiempo en toda su extensión, desde la individualidad o desde la colectividad: «los cadáveres acumulan lentamente sobre sí tanto el tiempo congelado como aquél transitorio».⁵⁶²



60. Anónimo, *Le macerie di Gibellina e il Cretto di Burri*

La *Grieta* o *Cretto* de Gibellina se levantó entre 1985 y 1989 en honor a la ciudad destruida en 1968 tras un terremoto (ver Fig. 59-61). La obra de Alberto Burri (1915-1995), una colisión de estructuras uniformes, sepultaba los escombros de la catástrofe —unos 120.000 metros cuadrados de hormigón blanco— siguiendo el trazado laberíntico de las calles iniciales. A modo de «glaciar gigante»⁵⁶³ con la sistematización, el orden y la nivelación de las casas desplomadas, la obra superponía un nuevo estrato al esfuerzo destructivo; el agrupamiento de los escombros con estructuras metálicas y toneladas de cemento convertiría la ruina —aún desde la noción de monumento— en una abstracción.⁵⁶⁴ Pero tal y como anunciaba Andreas Huyssen, los monumentos parecían tener los días contados; «toda memoria de un tiempo largo y conflictivo amenaza con

⁵⁶² Olalquiaga, Celeste. *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch...* *op. cit.*, pp. 9 y 215.

⁵⁶³ Véase Shulz-Dornburg, Julia. *Arte y arquitectura: nuevas afinidades...* *op. cit.*, p. 138.

⁵⁶⁴ Fiorani, Donatella. "Architettura, rovina, restauro". En: M. Barbanera et al. *Relitti riletti: metamorfosi.. op. cit.*, p. 344.

perderse». ⁵⁶⁵ Precisamente los turistas extraviados llegan a la estructura tridimensional del *Cretto* «per caso», ⁵⁶⁶ mientras la naturaleza retoma insistentemente la composición; y así es como la obra de Alberto Burri, abandonada, experimenta en sus propias carnes los mismos principios evocados de olvido, tiempo y destrucción, convirtiéndose en otro *monumento a los significados agotados*.

El pasado siempre se marcha, había escrito Henri Bergson. A veces puede dilatarse en un presente absolutamente nuevo mediante imágenes y otros mecanismos como ruinas, palabras, objetos perdidos, libros o reliquias, pero siempre cabe la posibilidad de que vuelva a desaparecer. Es a través del recuerdo (algo capaz de sugerir la experiencia o el conocimiento «guardado») que la memoria «vuelve a la conciencia en la medida en que lo recordado puede ayudar a comprender el presente y a prever el futuro». ⁵⁶⁷ ¿Sería esta la clave de que algunas ruinas o monumentos siguieran funcionando?

En algunos aspectos el *cretto* de Alberto Burri recuerda a la obra de Rachel Whiteread (Ilford, Reino Unido, 1963) *House* (Londres, en el *East End*, 1993, ver Fig. 62). Ambas eran piezas para la memoria en el paisaje que materializaban la ausencia y la ruina mediante su desaparición con la pretensión de conservar su historia, si bien es cierto que se trataba de memorias e historias muy diferentes. El monumento de Alberto Burri hablaba de un suceso colectivo, de una catástrofe; el monumento efímero de Rachel Whiteread partía de una casa abandonada, de una historia intrascendente e individual.

⁵⁶⁵ Rodríguez de la Flor, Fernando. *Blocao. Arquitecturas de la Era de la Violencia*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, p. 58.

⁵⁶⁶ Véase Capello, Massimo y Giacomo Di Girolamo. "Cretto di Gibellina memoria dimenticata". *La Repubblica*, 7 Sep. 2015. Disponible en: http://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-2015/09/07/news/il_cretto_di_gibellina_memoria_abbandonata-118728602/

Fecha de consulta 13 Ene. 2018.

⁵⁶⁷ Véase Bergson, Henri. *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Trad. M. Armiño. Madrid: Alianza Editorial, 1977, pp. 52, 60.



61. Anónimo, *Le macerie di Gibellina e la messa in opera del Cretto*, 1985

Después del arte posminimalista de los últimos tiempos —continuaba Andreas Huyssen—, muchos artistas contemporáneos siguieron con la activación del pasado a través de la arquitectura en un intento de paliar algunos traumas y lagunas, dando lugar a lo que llamaba «la escultura de la memoria»; este tipo de obra se alejaba de la memoria oficial que expresaban los monumentos tradicionales, para dar forma a la memoria individual a través de la historia personal. Más que para el espacio público y para la comunidad se concebían para la galería, para el museo y para el individuo *consciente* en forma de obras sensibles. Mediante el cuerpo —del que partían— y la instalación, estas obras activaban «el espacio y la temporalidad; la materia y la imaginación, la presencia y la ausencia», contrarrestando la crudeza actual de las imágenes de los medios de comunicación y la inmaterialización electrónica del espacio virtual.⁵⁶⁸ Como «escultoras de la memoria», Andreas Huyssen nombraba a artistas como Miroslav Balka, Ilja Kabakow, Rachel Whiteread, Doris Salcedo y Vivan Sundaram, cuyas obras, antes de llegar a la arquitectura y a la ruina del lenguaje posminimalista, venían de la tradición del cuerpo humano esculpido.

⁵⁶⁸ Andreas Huyssen añade que estas obras no solo abarcan el problema de la memoria sino que forman parte de una incógnita mayor, «la de reestructurar la sensación del espacio y el tiempo en esta época nuestra de los medios de comunicación de masas, del ciberespacio y de la globalización». Huyssen, Andreas. "Escultura de la memoria de Doris Salcedo". En: *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2010 pp. 81-90, pp. 80-81.

Al igual que Alberto Burri, Rachel Whiteread había llenado una ruina con cemento, para recordarla. La artista había eliminado su arquitectura materializando el vacío que habitaba en ella; era un vaciado de su historia. Había convertido el espacio en un paisaje de ruinas fantasmal, precisamente, sin ruinas. ¿Era esta una afirmación y negación de la materia? ¿Era una *ruina al revés*? ¿Era una huella en el tiempo o en el espacio?

Al igual que *Ghost* (1990), *Water Tower* (1998), *Monument* (2001) y *Untitled (Room)* de 1993, *House* mantenía la dimensión espectral —aunque con la solidez y pesadez del cemento—. *Casa* situaba a la construcción entre la fina barrera de lo visible y lo invisible; de lo sensible y lo suprasensible.⁵⁶⁹ La casa constituía uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre —había escrito Gaston Bachelard—;⁵⁷⁰ pero la obra de Rachel Whiteread —como el *Splitting* de Gordon Matta-Clark en su perturbadora condición de *anti-casa*—, era justo lo contrario de lo que un hogar podía significar. Su mayor logro era la capacidad de evocar interioridad, incluso cuando parecía desechar cualquier rastro de *habitabilidad*.⁵⁷¹

Y sin embargo las obras de Rachel Whiteread giraban siempre en torno a lo cotidiano, haciendo de lo privado —acciones habituales como dormir, lavarse, sentarse, subir escaleras o caminar— algo público y monumental.⁵⁷² Sus esculturas bien podrían ser la momificación de estos gestos o experiencias diarias; de hecho, uno de sus primeros vaciados (*Closet*, 1988) fue la materialización de una experiencia de su infancia, el olor

⁵⁶⁹ Sinaga, Fernando. "Rachel Whiteread". *Arte y parte*, n. 69, 2007, pp. 36-45, pp. 36-38.

⁵⁷⁰ «La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. (...) Y siempre en nuestros sueños, la casa es una gran cuna». Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 36.

⁵⁷¹ Morgan, Stuart. "Rachel Whiteread". En: *Rachel Whiteread*. Catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 11 Feb. - 22 Abr. 1997. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, p. 23.

⁵⁷² Véase Mullins, Charlotte. "Beginnings, Closet 1988". En: *Rachel Whiteread*. Londres: Tate Publishing, 2004, pp. 7-21, p. 7.

y la sensación de miedo y oscuridad que vivió una vez cuando una de sus hermanas la encerró en el armario de su abuela.⁵⁷³



62. Rachel Whiteread, *House*, 1993

Buscar lo incorpóreo a través de la escultura (*los hechos ignorados por la sociedad*)⁵⁷⁴ era una empresa complicada, pero ningún espacio real o imaginario, lleno o vacío —afirmaba Michael Tarantino— existe sin su contrario. «Hacer el vaciado de un espacio era desvelar sus secretos, mostrar lo no visto —escribía Beatriz Colomina—; hacer un vaciado era someter el espacio a un interrogatorio; arrancarle pruebas con violencia, torturarlo, forzar una confesión...»⁵⁷⁵ Para Rachel Whiteread el espacio era «algo más que la suma de sus partes, tanto físicas

⁵⁷³ Rachel Whiteread en Mullins, Charlotte. "Beginnings, Closet 1988"... *op. cit.*, pp. 18-19.

⁵⁷⁴ Al igual que Robert Smithson, Lara Almarcegui, Carlos Garaicoa o Gordon Matta-Clark, Rachel Whiteread establecía una conexión entre lo público y lo privado para replantear polémicas contemporáneas como el derecho a un hogar, la especulación inmobiliaria, la transformación de la residencia de la clase media o el control de la propiedad. Sobre este tema véase el artículo de Bartolomeu Marí para el catálogo de la exposición celebrada en el Palacio Velázquez de Madrid. Marí, Bartolomeu. "El arte de lo intangible". En: *Rachel Whiteread*. Catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 11 Feb. - 22 Abr. 1997. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, pp. 27-35, pp. 29-35.

⁵⁷⁵ Colomina, Beatriz. *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal Ediciones, 2006, p. 139.

como mentales, vividas o imaginadas». ⁵⁷⁶ Por ello su obra podría pensarse desde la negación de la forma —partiendo desde las investigaciones espaciales de Bruce Nauman *El vaciado del espacio que hay debajo de mi silla y Estantería clavada en la pared con vaciado del espacio que hay debajo en escayola pintada de color cobre*— pero también desde lo sepulcral.

El vaciado implicaba una sensación de *reverso tridimensional* —de *muerte*— donde los moldes y objetos tirados podían descansar para toda la eternidad. ⁵⁷⁷ Incluso *House* tenía el aspecto de una tumba sellada; de una sepultura, de un búnker blindado, de una «máscara mortuoria traumática». ⁵⁷⁸ *House* era la imagen «que producía la Muerte al querer conservar la vida» y Rachel Whiteread uno de aquellos «agentes» a los que se refería Roland Barthes en sus notas sobre la fotografía. ⁵⁷⁹

Estaba fascinada por su ambiente personal, y documenté todo antes de destruirlo. Fue como explorar el interior de un cuerpo, quitándole sus órganos vitales. Había hecho antes obras de suelo en el estudio, y siempre las había visto como los intestinos de un casa, como los espacios ocultos que en general son inaccesibles. Nos pasamos unas seis semanas trabajando en el interior de la casa rellenando grietas y

⁵⁷⁶ Tarantino, Michael. "El espacio que hay entre las cosas". En: *Rachel Whiteread*. Catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 11 Feb. - 22 Abr. 1997. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, pp. 11-17, p. 16.

⁵⁷⁷ Morgan, Stuart. "Rachel Whiteread". En: *Rachel Whiteread... op. cit.*, pp. 22-23.

⁵⁷⁸ Krauss, Rosalind. "La X señala el lugar". En: *Rachel Whiteread*. Catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 11 Feb. - 22 Abr. 1997. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, pp. 37-43, p. 39.

⁵⁷⁹ Rosalind Krauss comparaba en Krauss, "La X señala el lugar"... *op. cit.*, p. 39 la obra de Whiteread con el concepto de Roland Barthes de fotografía como *máscara mortuoria traumática*:

«Todos esos jóvenes fotógrafos que se agitan por el mundo consagrándose a la captura de la actualidad no saben que son agentes de la Muerte. Es la manera como nuestro tiempo asume la Muerte (...) es necesario desde luego que, en una sociedad, la Muerte esté en alguna parte; si ya no está (o está menos) en lo religioso, deberá estar en otra parte: quizás en esa imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida. (...) *Vida/Muerte*: el paradigma se reduce a un simple clic del disparador, el que separa la pose inicial del papel final». Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía... op. cit.*, pp. 142-143.

preparándolo todo para el vaciado. Fue como si estuviéramos embalsamando un cuerpo.⁵⁸⁰



63. Teresa Margolles, *La Promesa*, 2012

«Yo pienso en las casas en términos de esqueletos —continuaba—, la fontanería y la electricidad como nervios y vasos sanguíneos... El depósito de agua podría ser la vejiga. O quizás los lagrimales».⁵⁸¹ Para Rachel Whiteread el interior de un edificio podía abrirse y diseccionarse, incluso el aire que lo envolvía podía tratarse como tal, como un cuerpo fragmentado: «lo mismo que las escuelas de medicina empleaban vaciados de partes del cuerpo, las escuelas de arquitectura empleaban fragmentos de vaciados de edificios históricos con fines pedagógicos, y las mismas convenciones para representar el interior del cuerpo se empleaban para representar los interiores de los edificios»; edificios que respiraban, murmuraban, perdían fluidos y enfermaban;⁵⁸² no era casual, de hecho, que en latín la palabra *ruina* significase *pérdida*, escribía Félix

⁵⁸⁰ Rachel Whiteread en Mullins, Charlotte. "Architectonic Ghosts. House 1993". En: *Rachel Whiteread*. Londres: Tate Publishing, 2004, pp. 39-57, p. 52.

⁵⁸¹ Rachel Whiteread en Darcy Cospér, «Casting New York: Rachel Whiteread's *Water Tower*», *Metropolis* 17, 9 (junio de 1998), p. 109. Citado en Colomina, Beatriz. *Doble exposición. Arquitectura a través del arte... op. cit.*, p. 145.

⁵⁸² *Ib.*, p. 141.

Duque, ni que para San Agustín tales pérdidas fuesen, sobre todo, corporales.⁵⁸³

Las palabras de Rachel Whiteread recuerdan a la obra de Teresa Margolles (Culicán, México, 1963), quien también preparaba fluidos corporales (agua y sangre principalmente) en el interior de un edificio. Su obra *Herida* consistía en un surco en el suelo de veinte metros de largo por quince centímetros de ancho y cuatro de profundidad que atravesaba la sala expositiva. *Herida* estaba pensada para establecer un diálogo con la obra de Kiki Smith (Núremberg, 1954) durante su exposición en la Fundación/ Colección Jumex de Ecatepec *Kiki Smith: A Gathering, 1980-2006*. Durante veinticuatro horas aquellos fluidos «sin fijadores ni conservadores químicos», cambiaron de color, olor y textura, con la idea de que la pieza se volviese costra —decía Margolles—, y que con el tiempo esa costra se volatizara. Pero el trabajo fue clausurado al día siguiente de su ejecución porque los fluidos empezaron a filtrarse entre el cemento «cayendo gota a gota en una de las salas donde exponía Kiki Smith: la herida no llegó nunca a cicatrizarse».⁵⁸⁴

En otra ocasión, Teresa Margolles recubrió un muro de veinte metros de largo por cinco metros de altura con siete kilogramos de grasa humana procedente de los centros de cirugía estética de la Ciudad de México. *Secreciones*, para el Kinst Weke de Berlín (2002), también era un cuerpo; un «conjunto de huesos, carne, piel» y grasa que sentía y experimentaba.⁵⁸⁵ Teresa Margolles había levantado un monumento a la degradación del cuerpo —había escrito Nikklas Maak— porque «la grasa era ambas cosas, porquería y refinamiento de oro brillante, fulgor y basura pringosa».⁵⁸⁶

⁵⁸³ Duque, Félix. "That's Entertainment! Ruinas de plástico"... *op. cit.*, p. 136.

⁵⁸⁴ Declaraciones de Teresa Margolles a Carlos Jiménez Moreno en Mayo de 2008; citado en Jiménez Moreno, Carlos. *La escena sin fin. El arte en la era de su big bang*. Murcia: Micromegas, 2013, pp. 120-121.

⁵⁸⁵ Barenblit, Ferran. "Introducción". En: T. Margolles y M. I. Rodríguez, *El Testigo*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2014, pp. 10-11, p. 11.

⁵⁸⁶ Nikklas Maak, citado en Jiménez Moreno, Carlos. *La escena sin fin. El arte en la era de su big bang... op. cit.*, pp. 121-122.



64. Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007

A veces los cuerpos de Teresa Margolles no eran víctimas o cadáveres, sino testigos de la muerte y del maltrato; la ruina adquiría un carácter documental o actuaba como un elemento activo en el que los hechos se registraban. En Ciudad Juárez, estos testigos también desaparecían. Barrios enteros se abandonaban por el miedo a la muerte y la violencia extendida durante los últimos años.⁵⁸⁷ Su obra *La Promesa* (ver Fig. 63) se inició con la adquisición de una de estas casas en la calle Puerto de Palos al sureste de la Ciudad, una zona de urbanizaciones con cientos de viviendas deshabitadas. Durante once días Teresa Margolles llevó a cabo la deconstrucción de la casa con el desmantelamiento de ventanas, paredes, suelos y techos. Los materiales extraídos fueron clasificados, triturados y trasladados en costales para su transporte. El edificio fragmentado y «pulverizado» fue montado en 2012 en forma de muro en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUAC en México D.F; en 2013 en el Staatliche Kunsthalle Baden-Baden y en 2014 en el Centro de Arte Dos de Mayo en Madrid.⁵⁸⁸ «El hecho de que se empleen fragmentos de material

⁵⁸⁷ «En 2011 en Ciudad Juárez se contabilizaban más de 115.000 casas abandonadas y un desplazamiento por la violencia que se calculaba, a partir de un estudio de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, en más de 220.000 personas». Margolles, Teresa y María Inés Rodríguez. *El Testigo*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2014, p. 65.

⁵⁸⁸ Véase *La Promesa* en el MUAC:

de un edificio y se transporten de un país a otro para volver a montarlos en un lugar remoto y de distintas formas —escribía Eyal Weizman— constituye un punto de partida desde el que reconstruir mayores procesos, sucesos y relaciones sociales».⁵⁸⁹

Las obras de Teresa Margolles compartían una preocupación por «las historias fuera de la historiografía». Al igual que las de Doris Salcedo (Bogotá, Colombia, 1958) trataban de los cuerpos desaparecidos e invisibles a la memoria histórica.⁵⁹⁰ Ambas eran artistas cuyas acciones podían leerse como escrituras en el tiempo que contribuían a la materialización de otras memorias y sucesos; de hecho, *Shibboleth*, aquella intervención de Doris Salcedo en la *Turbine Hall* de la Tate Modern de Londres (2007, ver Fig. 64), había quedado como una gran cicatriz en el suelo del edificio como «alegoría de la brecha abismal que separa al Primer Mundo del Tercero»;⁵⁹¹ tal y como advertía Andreas Huyssen, en ocasiones la memoria individual enlazaba con la memoria colectiva y la experiencia personal; ante un mismo acto confluían en la obra de arte, «donde se producía el triángulo autor-obra-receptor».⁵⁹²

Volviendo a la idea de Robert Smithson sobre el reverso de la ruina romántica, muchos artistas siguieron los pasos de Rachel Whiteread (que a su vez seguiría los de Robert Smithson, Bruce Nauman y Gordon Matta-Clark) en busca del negativo de la ruina contemporánea. Artistas como Heidi Bucher (Suiza,

<https://muac.unam.mx/expo-detalle-98-teresa-margolles-la-promesa>.

Fecha de consulta 14 Nov. 2017.

Teresa Margolles en el Staatliche Kunsthalle Baden-Baden:

<http://www.kunsthalle-baden-baden.de/de/macht-der-machtlosen/>

Fecha de consulta 14 Nov. 2017.

Teresa Margolles en *El Testigo*, CA2M:

<http://ca2m.org/es/historico/item/1370-exposicion-teresa-margolles>.

Fecha de consulta 14 Nov. 2017.

⁵⁸⁹ Weizman, Eyal. "Cuando los testigos no pueden hablar, los edificios deben..." En: T. Margolles y M. I. Rodríguez, *El Testigo*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2014, pp. 96-99, p. 96.

⁵⁹⁰ Hernández-Navarro, Miguel Ángel. *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)*... *op. cit.*, p. 26.

⁵⁹¹ Véase Jiménez Moreno, Carlos. *La escena sin fin. El arte en la era de su big bang*... *op. cit.*, p. 111.

⁵⁹² Meseguer, Rosell. "De la lente ocular a la lente fotográfica". En: VVAA, *Investigarte: andamios para una construcción de la investigación en bellas artes*. Jornadas ABIBA de arte e investigación: 28-29 de noviembre 2001. Facultad de Bellas Artes UCM. Madrid: Complutense, 2003, pp. 69-76, p. 69.

1926–1993), Juancho Arregui (Madrid, 1972) o Patricia Gómez y María Jesús González (Valencia, 1978) cuyas obras arrancaban y desvelaban a modo de yacimientos o «pieles arqueológicas» los diferentes tiempos y estratos en aquel sentimiento que Lucio Altarelli describía como «la ruina como proceso», reactivando el espacio mediante la intervención, ya que de otro modo, el desinterés del público hacia estas ruinas «las llevaría al desvanecimiento o la desaparición».⁵⁹³

Proyecto para cárcel abandonada (Jul. 2008 - Ago. 2009, ver Fig. 65) de Patricia Gómez y María Jesús González, demostraba con el estudio y arranque de los muros de la Cárcel Modelo de Valencia, la confusión que puede llegar a darse en estos lugares en proceso de transformación; las contradicciones y las tensiones entre memoria, pasado y recuperación donde «la historia no sólo se configura con datos y documentos sino con vivencias personales»; *microhistorias* que impregnan las paredes en una crónica gráfica de la vida carcelaria.⁵⁹⁴

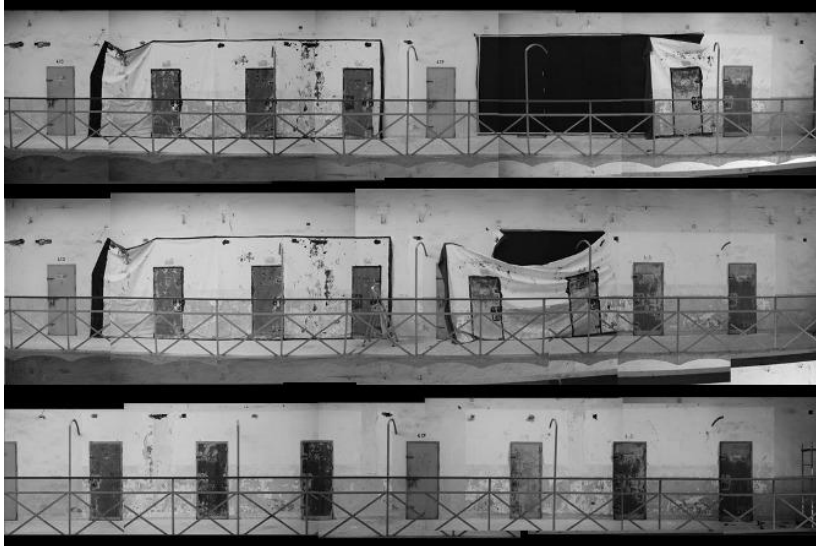
Durante tres días recorrimos todas las celdas de la cárcel. A simple vista parecían iguales; apenas cinco metros cuadrados, una única ventana horadada en el grueso muro a unos 2,50 metros de altura, techo de bóveda de cañón, un pequeño lavamanos suspendido sobre la fina pared que delimitaba la zona del retrete y, cerrando el horizonte, la gruesa puerta de acero (...) Más de quinientas celdas diseñadas para ser idénticas y cada una cuenta una historia diferente: localizamos en nuestra búsqueda aquellas más cargadas de significado con el objetivo de registrar y preservar la memoria de sus muros. En medio de la quietud más abandonada fuimos descubriendo las huellas de sus antiguos moradores, las frases y dibujos conservados en sus paredes se iban sumando a objetos de uso personal, olvidados cuando el recinto se vació. Ahora la prisión permitía ver detalles que antes sólo vieron unos pocos y sus paredes literalmente hablaban...⁵⁹⁵

⁵⁹³ Panera Cuevas, Javier. "Presentación". En: *Proyecto para cárcel abandonada...* p. 8.

⁵⁹⁴ *Ib.*, p. 7.

⁵⁹⁵ *Proyecto para cárcel abandonada*. Patricia Gómez y María Jesús González. DA2. Web. <http://domusartium2002.com/es/EXPOSICION/proyectorparacarcelabandonada>.

Fecha de consulta 2 Feb. 2018.



65. Patricia Gómez y María Jesús González, *Proyecto para cárcel abandonada*, Jul. 2008 - Ago. 2009

La idea de memoria y huella en la arquitectura —«retazos de violencia y dolor humanos»— se abría desplegando en el espacio las paredes de aquella cárcel (a la vez recipiente y contenido) para convertirse rápidamente en *panorama* —escribía John Berger sobre la exposición—; panoramas abiertos y expuestos en lugares públicos donde la gente podía circular en libertad. Este ejercicio de transportar fragmentos de «memoria» de un edificio a otro equivalía, como los transportes de Teresa Margolles, a un complejo ejercicio de traducción a la vez delicado e inteligente.⁵⁹⁶ Pero, como siempre, es la memoria la que crea su cuadro favorito, siempre el mismo, arbitrario, ruinoso e insistente.⁵⁹⁷

⁵⁹⁶ Berger, John. "Si las paredes hablaran". En: *Proyecto para cárcel abandonada*. Catálogo de la exposición de Patricia Gómez y María Jesús González en el Domus Artium 2002 de Salamanca. Oct. 2010- Ene. 2011. Salamanca: Explorafoto y DA2, 2010, p. 92.

⁵⁹⁷ Augé, Marc. *El tiempo en ruinas... op. cit.*, p. 84.



66. Via dei Fori Imperiali in costruzione, 1932

CAPÍTULO 7.

EL RETORNO A LA MADRE TIERRA: SEDIMENTACIONES, ENTERRAMIENTOS Y EXCAVACIONES

Tal y como escribía Henry David Thoreau en su célebre ensayo *Walden, La vida en los bosques* (1854), la superficie de la tierra es blanda y maleable, como los caminos por los que viaja la mente, de forma que, incluso, las más ínfima huella del hombre fácilmente permanece en ella, haciendo cada día más viejos y desgastados sus caminos y carreteras.⁵⁹⁸ Bien es cierto que para el filósofo y poeta estadounidense se trataba de una *madre naturaleza* benévola y protectora muy distinta a esa otra *madre tierra* que, igual que le había dado la vida al hombre, rápidamente se la podía arrebatarse. En el siglo XIX veíamos cómo estas dos versiones influían en el paisaje de ruinas desde el gusto romántico por la botánica y la pátina del tiempo, o desde la visión más funcional de aquellos *amantes de la obra humana*, arqueólogos, arquitectos o restauradores, que antepusieron la conservación del monumento a la belleza del deterioro. Una mirada cada vez más fría al paisaje de ruinas que alcanzaría su punto culminante con la representación mediante la emulsión fotográfica y la distancia característica de este medio. Al fin y al cabo, después de la inmersión romántica del hombre en la naturaleza, el artista volvía a salir al exterior como un mero observador.

Afortunadamente, las ruinas pronto obtendrían su propia vía de escape cuando a finales del XIX comienzan las primeras proyecciones de imágenes en movimiento; aquel «paisaje de lo muerto» reviviría pletórico con fuerza y energía a través de maravillosas películas en blanco y negro, que por fin documentaban los frenéticos trabajos de excavación que venían produciéndose desde el XVIII, e intensificados con la llegada del siglo XX y su afán por convertir los vestigios en auténticos artefactos de museo.

De nuevo, el hombre volvía a la naturaleza, siempre desde lo artificial, sumergiéndose otra vez en el paisaje, participando en

⁵⁹⁸ Henry David Thoreau citado en Roca, José. "Todo Acre cabe en un solo árbol". En: VVAA, *Paraísos indómitos*. Vigo: Fundación MARCO. 2008, pp. 127-138, p. 127.

sus ciclos de creación y destrucción, interviniéndolo y modificándolo como aquellos *creadores de paisajes* o ruinas falsas, con intensos procesos tanto de sedimentación como de excavación, que recordaban a la obra del Central Park de Frederick Law Olmsted que tanto gustaba a Robert Smithson, ensalzados durante los años sesenta y setenta a través del *Land Art*.

Pero antes de pasar a esta otra mirada activa del hombre en el paisaje, recordemos una de las vistas más nostálgicas de la historia de ruinas, en aras de abarcar algo del tiempo y de la historia aglutinadas en el barro y la arena del lugar; una vista que no deja de recordar al último monumento de Robert Smithson, *La maqueta del desierto*, por condensar en su tierra tal superposición de estratos y memorias: el Campo Vacuno en Roma (ver Fig.66 y 67).

7.1 El Campo Vacuno

Bajo la mirada atenta de Giambattista Piranesi desde la Colina Capitolina, el Foro devolvía la imagen de una tierra desgastada por el tiempo; un gran cementerio donde las ruinas emanaban del suelo como viejos cadáveres de dinosaurios; aquella tierra había ido poco a poco sumergiendo sus despojos arquitectónicos en el olvido, devorados por la espesura de La Ciudad Eterna (ver Fig. 67). Frente a los restos del Templo de Vespasiano y Tito, Piranesi situaba a la derecha el pórtico del Templo de Saturno, con sus imponentes columnas aún erguidas; a la izquierda, hundido en la tierra, el arco de Septimio Severo, una solemne construcción de veintitrés metros de altura despiadadamente absorbida por el nivel del suelo. En el centro, como atropelladas, algunas casas medievales, árboles y arbustos; y justo delante del arco unos diminutos personajes removiendo la tierra.⁵⁹⁹

Para su célebre *Vista del Campo Vacuno* en Roma,⁶⁰⁰ el arquitecto veneciano había abocetado en el paisaje, apenas

⁵⁹⁹ Una vista del holandés Maarten van Heemskerck realizada en 1535 desde el *Tabularium* ha sido comparada con la del arquitecto veneciano, el deterioro y la desaparición de algunas de sus ruinas despliega el lapso de tiempo que separa ambas *vedute* —la Iglesia de los Santo Sergio y Baco en el Foro, demolida en el siglo XVI con Paolo III (1534-1549) persistía aún, por ejemplo, en la vista de Heemskerck—; un espléndido dibujo que pudo verse en la muestra *Dreaming of Italy* en la Royal Picture Gallery Mauritshuis en The Hague; véase *Dreaming of Italy*. Catálogo de la exposición en la Royal Picture Gallery Mauritshuis, The Hague, 11 Mar. - 25 Jun. 2006. Zwolle: Waanders, 2006. Sobre los dibujos de Heemskerck han sido igualmente importantes los estudios de Hülsen, Christian y Hermann Egger. *Die Römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*. Berlín: Bard, 1913-16, pp. 5-6; una publicación que puede consultarse digitalizada en:

<http://iconos-biasa.librari.beniculturali.it/RariRoma/Libri/804E.pdf>.

Fecha de consulta 26 Ene. 2018.

Los cuadernos romanos del autor holandés fueron además recientemente revisados en Veldman, Ilja M. "The Roman sketchbooks in Berlin and Maarten van Heemskerck's travel sketchbook". En: Bartsch, Tatjana y Peter Seiler (ed.). *Rom zeichnen. Maarten van Heemskerck 1532-1536/7*. Berlín: Gebrüder Mann, 2012.

⁶⁰⁰ La estampa fue diseñada desde la segunda planta del Palacio Senatorio en el Campidoglio y pertenece al segundo tomo de la serie *Vedute di Roma diseguate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano*, publicadas repetidamente entre 1745 y 1778, aunque también aparece en la miscelánea *Le magnificenze di Roma* de 1751. La datación de esta imagen en particular será muy discutida por los especialistas, pues en el catálogo redactado por uno de sus hijos, Francesco Piranesi, la plancha es de la

imperceptible, aquella fuente abrevadero de Giacomo della Porta «situada en el sitio donde una vez estuvo el lago Curzio».⁶⁰¹ A los pies de la fuente de granito oriental, toda hecha de una pieza «de extraordinaria grandeza», un pequeño arrollo cruzaba el medio de la plaza; «agua que fluye de la Cloaca Máxima», podía leerse en otra de sus estampas (ver Fig. 68).⁶⁰²

En tiempos anteriores a Lucio Tarquino Prisco, esta misma tierra era una especie de suelo pantanoso, pero sus aguas habían sido sistemáticamente drenadas para la construcción del Foro por una de las redes de alcantarillado más antiguas del mundo, la Cloaca Máxima. Sobre este mismo suelo, justo al lado del arco, una base circular de piedra marcaba el centro de Roma, *Umbilicus Urbis*, el ombligo de la ciudad, de donde emanaban las vías militares y desde donde crecieron majestuosamente

producción de 1775, a lo que algunos estudiosos, entre ellos A. M. Hind, alegan que se trata de una errata, siendo el año exacto 1757.

Véase Robinson, Andrew. "Dating Piranesi's early *Vedute di Roma*." En: Bettagno, Alessandro. *Piranesi tra Venezia e l'Europa*. Florencia: Olschki, 1983, pp. 23, 27, 28, 48.

La estampa también aparece comentada en Gori Sassoli, Mario. *Roma Veduta: Disegni e Stampe Panoramiche della Città dal XV al XIX secolo... op. cit.*, p. 196 y en Curzi, Valter. *Da Campo Vaccino al Foro Romano: il richiamo dell'Antico a Roma nella prima metà dell'Ottocento*. Milán: Electa, 2003, p. 471; y puede verse digitalizada en:

http://dioscorides.ucm.es/proyecto_digitalizacion/index.php?doc=b19511164&y=2010&p=78

Fecha de consulta 26 Ene. 2018.

⁶⁰¹ Según escribía el artista en la parte inferior de otra de las vistas al *Campo Vaccino*. La estampa puede consultarse digitalizada en:

<http://cisne.sim.ucm.es/articles/2711680.29156/1.JPEG>.

Fecha de consulta 26 Ene. 2018.

⁶⁰² La fuente también aparece en *Vestigi del Tempio di Giove Statore*, de la serie *Alcune Vedute di Archi Trionfali*, realizadas al aguafuerte de entre 1743 y 1747; y en *Veduta del Sito ov'era l'antico Foro Romano*, perteneciente al segundo tomo de *Le vedute di Roma*. Las estampas pueden verse digitalizadas en:

Veduta del Sito, ov'era l'antico Foro Romano:

<http://cisne.sim.ucm.es/articles/2711693.29363/1.JPEG>.

Fecha de consulta 26 Ene. 2018.

Vestigi del Tempio di Giove Statore:

<http://cisne.sim.ucm.es/articles/2742813.30565/1.JPEG>.

Fecha de consulta: 22 Mar. 2018.

Sobre estas estampas véase también Scaloni, Giovanna. "Alcune Vedute di Archi Trionfali". En: M. Ginevra (ed.). *Giambattista Piranesi: matrici incise 1743-1753*. Roma: Mazzotta, 2010, pp. 71-104, p. 71.

todos los templos: «Roma, Caput Mundi» [Roma, cabeza del mundo].



67. Giambattista Piranesi, *Veduta di Campo Vaccino* (El Foro Romano visto desde el Capitolio, 1775). Serie: *Vedute di Roma disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano, 1745-1778*



68. Giambattista Piranesi, *Veduta di Campo Vaccino* (El Foro Romano con las columnas de Castor y Polux en primer término, 1772). Serie: *Vedute di Roma disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano, 1745-1778*

La depresión del Foro Romano, el centro de confluencia de las Siete Colinas o *Septimontium*, se prolonga hacia el río Tíber por el suroeste hacia el valle del *Velabro*, fruto de la erosión de masa volcánica provocada por uno de los múltiples riachuelos y acuíferos subterráneos de la ciudad. La naturaleza pantanosa e

inhóspita del valle, como así recuerda Ovidio (43 a.C.- 17 d.C.),⁶⁰³ fue bonificada gracias a un sistema de canales descubiertos que constituyeron los precursores de la Cloaca Máxima.⁶⁰⁴ El origen de la palabra «foro» deriva del latín «*fero*» que significa puerto, en italiano «*porto*», del verbo «*portare*» (traer, llevar) y alude al hecho de que las mercancías venían traídas y llevadas al mercado para ser vendidas. El arqueólogo y profesor de la Universidad de Perugia Filippo Coarelli en el ciclo anual de conferencias *Luce sull'Archeologia* sobre el *Foro romano dalle origini alle invasioni barbariche* (2015) cita al lingüista Aldo Prosdocimi para hablar sobre los orígenes y el significado originario, muy discutido, de esta palabra; quien propone reconocer el sentido más antiguo de la palabra *forum* en relación con *fores* (puerta). Así *foras*, *foris*, *fori*, indica *exterior*, (como *foranus*, *forasticus*; también en italiano *forastiero*, *foris*, *foras*, con la connotación de *externo*); aunque para nosotros la palabra *foro* contenga un significado de *centro*.⁶⁰⁵

El primer Foro fue realizado en el valle al norte del Palatino en torno al 600 a.C. bajo la planificación y el poder económico de reyes etruscos, con los cuales se fueron arrasando hasta el nivel del suelo las sepulturas y construcciones habitacionales existentes desde la Edad de Hierro, siendo casi contemporáneamente construida la primera pavimentación.⁶⁰⁶ En el lado noroccidental del Foro se realizó un área destinada a la asamblea popular —*comitium*— con un edificio adyacente

⁶⁰³ «Era el lugar, según el poeta, por donde el Velabro conduce las pompas al circo, corriente de agua que comunicaba con el Tíber y pasaba por delante del Circo Máximo, donde abundaban los cultos acuáticos». Ovidio, *Fastos*, VI 401-414. Citado en Plácido, Domingo. "Roma antigua: espacios y monumentos" ... *op. cit.*, p. 263.

⁶⁰⁴ A lo largo de los siglos el Foro sufrió numerosas inundaciones; en el siglo XVII Claudio de Lorena (1600-1682) lo representaba cuando el agua llegaba hasta el arco de Tito.

⁶⁰⁵ *Luce sull'Archeologia: Incontri di storia e arte al Teatro Argentina. 15 Mar. 2015. Il Foro Romano dalle origini alle invasioni barbariche*. Dir. Antonio Calbi. Online video. YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=GatfYFnpRnI>.

Consultado el 26 Ene. 2018.

⁶⁰⁶ «Se menciona la persistencia de lugares de culto subterráneos, tal vez conservados para la celebración de juegos, sólo hasta tiempo anteriores a Augusto». Plácido, Domingo. "Roma antigua: espacios y monumentos" ... *op. cit.*, p. 263.

para el Senado —la *curia*—, mientras cada uno de sus lados largos se cerraron por filas de bodegas comerciales —*tabernae*—. Con el paso de los años, estos comerciantes fueron trasladados a áreas destinadas exclusivamente para el mercado y el Foro quedó reservado al desarrollo de la actividad política, a la administración de la justicia y a las transacciones financieras: «monumentos honorarios dedicados a generales victoriosos y a los hombres del Senado bien merecidos ilustraron los méritos y la gloria de la *Res Publica* e hicieron del Foro un espacio político».⁶⁰⁷



69. Luigi Rossini, *Veduta Generale del Foro Romano*. Serie: *Le Antichità Romane*, 1821

En el siglo XVI, después de siglos de abandono, el área del Foro volvió a ser de nuevo un mercado, en particular el ligado al comercio de ganado —de ahí que Giambattista Piranesi lo llamase *Campo Vaccino*, el *Campo Vacuno*—. Dicho mercado duró hasta época napoleónica, cuando con el Papa Pío VII (1742-1823) se iniciaron las excavaciones del Arco de Séptimo Severo bajo la dirección del arquitecto Tommaso Zappati en

⁶⁰⁷ Hölscher, Tonio et. al. *L'Archeologia Classica, Un'introduzione*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2010, p. 174.

Sobre la historia del Foro Romano véase también Coarelli, Filippo. *Il Foro Romano I. Periodo Arcaico*. Roma: Quasar, 1986, Coarelli, Filippo. *Il Foro Romano II. Periodo Republicano e Augusteo*. Roma: Quasar, 1988 y Hülsen, Christian. *Il Foro Romano. Storia e monumenti*. Roma: Loescher, 1905.

1803. Entonces el Foro dejó de ser un campo para las vacas y aquella fuente abrevadero de Giacomo della Porta fue transferida a los pies del obelisco de la plaza del *Palazzo del Quirinale*, donde todavía hoy puede verse.

Los intensos trabajos de excavación del Foro aparecen en la serie de Luigi Rossini (1789-1857) *Le Antichità Romane* (ver Fig. 69),⁶⁰⁸ el último gran grabador de los vestigios de la ciudad, quien puso en sus obras —escribiría Valter Curzi— la misma fuerza, energía e intensidad que el admirado Piranesi.⁶⁰⁹ En aquella *Veduta Generale del Foro Romano* de 1821, aparecía el famoso Arco de Septimio Severo ocho metros desenterrado; sus arcos laterales también habían sido liberados de los añadidos o *tamponature*, y el monumento comenzaba a inscribirse en un recinto circular que sostenía la tierra circundante.⁶¹⁰ La estampa constituiría unas de las primeras representaciones del inmenso trabajo de excavación que poco a poco acercaría la imagen del complejo arqueológico a su aspecto actual, una visión del paisaje de ruinas cada vez más objetiva y exacta, de tarjeta postal, que pronto acabaría en la fijación de la ruina mediante la fotografía.

Hay algo en esta nueva fijación del paisaje del Foro a cargo de fotógrafos como Tommaso Cuccioni (1790-1864, ver Fig. 70), que recuerda a la imagen que Man Ray capturaba en 1922 del poeta Marcel Proust en su lecho de muerte, o a la del escultor Antonio Canova positivado por su propia máscara mortuoria en 1822. Al fin y al cabo, el paisaje de ruinas era el retrato de la arquitectura en la naturaleza en pleno proceso de degradación, así que su captura fotográfica no solo significaba la documentación de lo perdido sino que lo retratado podría llegar a considerarse —siguiendo el discurso de Roland Barthes en *La*

⁶⁰⁸ La obra puede consultarse digitalizada en:

http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view%5Blayout%5D=buch_item&search%5Bconstraints%5D%5Bbuch%5D%5Balias%5D=Rossini1829&search%5Bmatch%5D=exact

Fecha de consulta: 28 Abr. 2018.

⁶⁰⁹ Curzi, Valter, *Da Campo Vaccino al Foro Romano... op. cit.*, p. 473.

⁶¹⁰ Véase sobre este tema Jonsson, Marita. *La cura dei monumenti alle origini. Restauro e scavo di monumenti antichi a Roma 1800-1830*. Estocolmo: Paul Åström, 1986. Citado en Curzi, Valter. *Da Campo Vaccino al Foro Romano... op. cit.*, p. 472-3.

cámara lúcida de 1980 donde el autor le otorgaba a la fotografía el don de la muerte— el decaimiento y la vejez; algo, efectivamente, perteneciente al pasado. ¿Eran entonces, siguiendo esta analogía, las postales y las fotografías de ruinas actos o imágenes de lo doblemente trágico? ¿Significaba el descubrimiento de aquella fijación en la cámara la muerte instantánea de las ruinas en el paisaje? Después de todo, según Robert Smithson, la fotografía era el único medio que permitía *desnaturalizar* la naturaleza haciendo que esta pareciera obsoleta, así que las ruinas que contenían, en lugar de antiguas, corrían el peligro de volverse rápidamente *pasadas de moda*. Un nuevo paisaje de vestigios, quizás más frío y distante en comparación con las pinturas y grabados del *Settecento* pero que ofrecería, a cambio, el rápido registro de la transformación de los monumentos, aunque fuera solamente eso, un registro eficaz y objetivo de los cambios, en lugar de la interpretación del paso de los años y sus añadidos sobre las piedras.



70. Tommaso Cuccioni, *Forum Romanum*, ca. 1868

Afortunadamente, mientras la repetida muerte de la arquitectura en el paisaje a manos del tiempo y de la fotografía, mientras aquel rápido flashazo continuaba capturando el *imago* de lo real, a la vez este nuevo medio comenzaba su misión como escolta o guardián de la memoria ante la cual el hombre, por fin, podría descansar. Gracias a la fotografía el viajero podía abandonarse a la inmensidad del olvido dejando sus experiencias y recuerdos en imágenes que casi mágicamente aparecían en el soporte, convirtiéndose con el paso de los años

en «documentos afectivos», tanto de la memoria colectiva como de la individual.⁶¹¹

Quizás sea por ello que el perfil de los escombros de la primera y la segunda guerra mundial, fuera el paisaje de ruinas fotografiado más impactante de los años sucesivos; imágenes del horror tan reales y cercanas —al mismo tiempo tan lejanas— convertidas, literalmente, en los *nuevos monumentos temporales*; los «lugares» conmemorativos al sacrificio de los soldados o de los ciudadanos abatidos.⁶¹²



71. Anónimo, *Via dei Fori Imperiali prima di Mussolini*

Pero aún después de la invención de este *nuevo* paisaje, volviendo a inicios del siglo XX, el hombre y la memoria parecía seguir resistiéndose a la irreversibilidad temporal y al vacío del olvido. Después de aquella *desnaturalización* del paisaje y de la ruina fotográfica, la vuelta a la naturaleza o, más bien, a la *Madre Tierra*, siguió de la mano de la arqueología —la exhumación de los restos o su reconstrucción tridimensional—, convertida en el siglo XX en el proceso

⁶¹¹ Sobre la memoria y la fotografía véase la fascinante tesis de Leo de Blas, Jana. *El viaje sin distancia. Perversiones del tiempo, el espacio y el dinero ante el límite en la cultura contemporánea...* op. cit., p. 168.

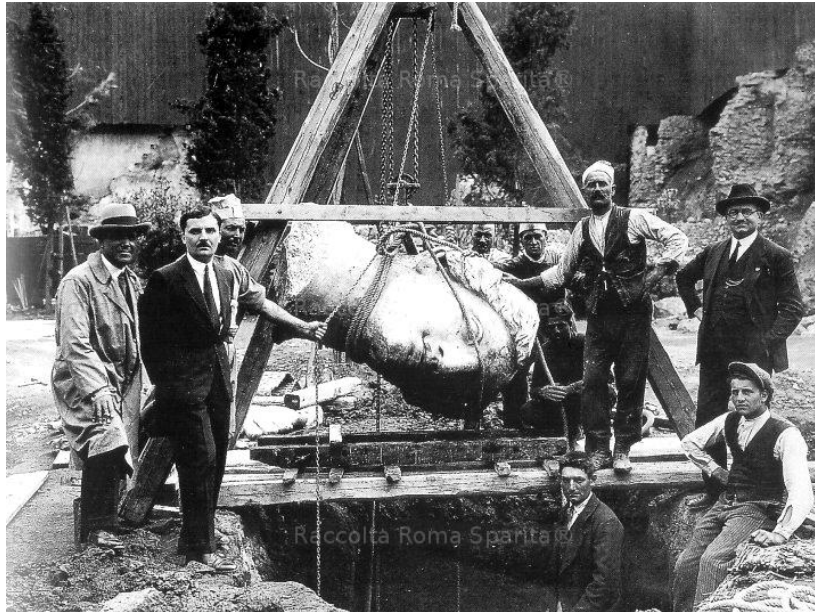
⁶¹² Roth, Michael S. *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*. En: *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*. Catálogo de la exposición... op. cit., pp. 11-12.

predilecto para la recomposición de los tiempos y de los hechos desaparecidos (ver Fig. 66, 71 y 72).

Precisamente era con la excavación que se podía llegar a una suerte de comunidad reforzando los sentimientos de pertenencia a las naciones; recordemos cómo a través de la arqueología y la restauración se forjaba en Roma —la capital desde 1870— el nuevo modelo que partía de la veneración por el pasado y de la recuperación de las ruinas de la Antigüedad, donde tanto los gobiernos de derecha como de izquierda utilizaron sus vestigios para legitimar la imagen del nuevo estado. Aunque aquel renacimiento de la antigua identidad romana y su exposición como objeto de conocimiento público no fueron ninguna novedad —como ya habían demostrado los proyectos de edad napoleónica de Luigi Valadier—, con el aislamiento de los monumentos de su contexto urbano y social comenzaba una práctica exageradamente enfatizada durante el fascismo italiano que llegó, incluso, a la falsificación de la naturaleza arquitectónica de los monumentos: las ruinas quedaron reducidas a meros objetos de exposición en tanto que Roma empezaba a convertirse en ese gran museo al aire abierto que hoy conocemos y al que todos acudimos para admirar y fotografiar.⁶¹³

Resulta paradójico que aquellas frías fotografías de ruinas se sucedieran en una línea temporal que cambiara radicalmente la percepción del paisaje de vestigios. Las transformaciones producidas en los foros y demás complejos arqueológicos por el régimen fascista se documentaron en películas que presentaron un paisaje de ruinas vivo y en movimiento nunca antes visto. Una ruina a la deriva —quizás contraria a la imagen mortífera que veía el hombre en la fotografía—, inmersa en la tierra y en continuo proceso de transformación, de creación y destrucción. Un paisaje en el que el hombre no aparecía como mero observador sino como elemento activo que modelaba a su antojo el paisaje.

⁶¹³ Véase el magnífico artículo de Barbanera, Marcello. "L'antichità reinventata. Le rovine di Roma come immagine del regno d'Italia". En: Capoferro, Astrid, Liv D'Amelio y Stefania Renzetti. *Dall'Italia : omaggio a Barbro Santillo Frizell*. Florencia: Edizioni Polistampa, 2013.



72. Anónimo, G. Marchetti e A. Munoz al momento del recupero della testa della «Fortuna huiusce diei» nel corso degli scavi di Largo di Torre Argentina, 1929

En algunos de estos vídeos conservados por el *Archivio Storico Luce Cinecittà*, consta el duro trabajo de demolición de los edificios y *palazzi* que se superponían a los antiguos vestigios donde los fragmentos de esculturas y columnas encontradas se mezclaban con los escombros de las casas derribadas; una estratigrafía caótica de tiempos —de vestigios ensalzados o eliminados— en la que el hombre del siglo XX —como aquel humanista del cuadro de Herman Posthumus perdido entre los vestigios— se sumergía en las profundidades del paisaje avanzando entre ruinas.⁶¹⁴ A veces el caos surgía cuando los hallazgos se producían en el intento de continuar con «la vida ordinaria» de la urbe, tal y como Federico Fellini desvelaba en 1972 en *Roma*, donde durante la construcción de las líneas de

⁶¹⁴ Algunos de ellos pueden consultarse online en el *Archivio Storico Luce Cinecittà*. En la sección bibliográfica de la tesis aparece una selección referida únicamente a las excavaciones producidas durante la construcción de la *Via dei Fori Imperiali* (1924-1932), la antigua *Via dell'Impero*.
<http://www.archivioluce.com/archivio/>

Fecha de consulta 27 Ene. 2018.

metro en el centro de la ciudad unos operarios hallaban los frescos de una antigua casa romana.⁶¹⁵

Después de todo desenterrar significaba iluminar, desvelar o dar a conocer, y la arqueología era el ejercicio de descubrimiento e investigación con el que ordenar e invertir el orden vertical de las cosas enterradas, reducidas entonces al plano horizontal.⁶¹⁶ Una acción entre creativa y destructiva que contrastaría con la devastación de las ciudades tras la II Guerra Mundial, donde la arquitectura desplomaba en el suelo volvía a registrarse mediante la película y la fotografía; Rose Macaulay las llamaría en su célebre *Pleasure of Ruins* de 1953 *nuevas ruinas*, entre las que el hombre intentaba volver a caminar.⁶¹⁷

Desde el Foro Romano los movimientos de tierras recordaban a los *earthworks* de Norte América. La mano del hombre picando en los escombros, demoliendo casas y edificios hasta llegar a los distintos materiales del suelo, hasta llegar a las *otras ruinas* de los hombres honorables y civilizados. Todos esos desplazamientos de tierras entrópicas parecían pertenecer al mismo tiempo de las obras de Robert Smithson, grabadas en películas también con forma de espiral. Solo al escavar en la tierra de este *suelo sagrado* y al revelar su densa materia, heterogénea, tanto de estratos nobles marmolizados como de bastas masas de agua y arena, podía uno darse cuenta de toda la información contenida sobre su origen, así como de las huellas de las culturas que lo habían modelado (volvamos a imaginarnos el Foro embarrado, antes de la llegada de los Etruscos, luego majestuosamente pavimentado y de nuevo

⁶¹⁵ *Roma*. Dir. Federico Fellini. Guión de Federico Fellini y Bernardino Zapponi. Coproducción Italia-Francia; Ultra Film / Les Productions Artistes Associés, 1972.

⁶¹⁶ Martínez García-Posada, Ángel. *Sueños y polvo: Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura... op. cit.*, p. 17.

⁶¹⁷ Véase Macaulay, Rose. "A Note on New Ruins". En: *Pleasure of Ruins*. Nueva York: Walker and Company, 1966, p. 455. Disponible en:

<https://archive.org/stream/pleasureofruins010331mbp#page/n521/mode/2up>

Fecha de consulta 31 Mar. 2018.

Sobre este tema merece la pena citar un cortometraje a color, *Spirit of Berlin* de Konstantin von zur Mühlen, que retrata la vida cotidiana y el impresionante estado en el que se encontraba la capital alemana en julio de 1945, justo dos meses después del fin de la guerra. Véase:

https://www.youtube.com/watch?v=R5i9k7s9X_A&app=desktop

Fecha de consulta 15 Abr. 2018.

cubierto de tierra y hierba con vacas pastando); solo al pasar la película *marcha atrás*, como sugería Robert Smithson, podía uno mofarse de su estado de entropía y de la importancia del acto de cavar y *escarbar*.⁶¹⁸

⁶¹⁸ En una de aquellas filmaciones sobre las *demolizioni nei pressi del Vittoriano dove passerà la nuova strada che dovrà congiungere il Vittoriano al Coloseo*, se procede «después de la demolición... a la reconstrucción... ¡cinematográfica!» de forma que los muros derribados vuelven a levantarse a toda velocidad. Resulta curioso comparar esta escena con la *Demolición de un muro* de los hermanos Lumière en 1895, donde una vez desplomada la pared de la fábrica los hermanos colocan la película hacia atrás para volver a recomponer la construcción.

El vídeo de la *Via dei Fori Imperiali* puede verse en:

Roma. Via dei Fori Imperiali. Giornale Luce A0912. Prod. I. N. Luce, 1932.

Cinecittà, I. L. Archivio Storico Luce. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=RUowKXGbfxs>

Fecha de consulta 26 Ene. 2018.

Véase también:

Lumière. Dèmolition d'un mur (1895). Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=CKjiUUX_dK0

Fecha de consulta 13 Abr. 2018.

7.2 Proyectos de tierra: sedimentar

Quizás fuera esta fijación por levantar los pavimentos y «liberar las porciones de tierra asfixiadas» el impulso que utilizaron algunos artistas del *Land Art* para sus intervenciones en el paisaje; pues si hay una forma de anular un lugar es, precisamente, pavimentándolo, porque pavimentar —decía Juan Herreros— significaba (al igual que urbanizar o, incluso, edificar) invadir o destruir, y exhumar, en cambio, *recuperar*;⁶¹⁹ otra forma de conquista, después de todo, aunque mediante el vacío territorial.⁶²⁰

Cuando en 1970 le preguntaron a Dennis Oppenheim por qué había empezado a utilizar la tierra como material escultórico, el artista respondía que era justo este sentido de hueco lo que le atraía, y que los objetos que sobresalían del suelo, en cambio, le parecían una especie de fracturas en el plano a modo de protuberancias u ornamentos innecesarios en un espacio, en verdad, suficiente en sí mismo; y que lo que a él realmente le interesaba era adentrarse en el subsuelo, bajo tierra. Más que hacer una obra de *earth art* como tal —explicaba refiriéndose a su obra de Oakland donde cortaba un fragmento en forma de cuña en la ladera de una montaña— le interesaba el proceso en negativo que implicaba excavar en la materia terrestre; el hecho de que trabajara con tierra era una mera coincidencia.⁶²¹ Para Dennis Oppenheim esta forma de construcción mediante la extracción o la *negatividad* —según describía Elisabeth

⁶¹⁹ «La arquitectura, al construir físicamente, ocupa espacio, cubre el espacio vacío sin la construcción. Otra manera menos inmediata es la que se da en una operación urbanística: construir las carreteras de una urbanización o las calles de una ciudad es ya apropiarse de ese terreno al imponer las reglas por las cuales se realizará la edificación posterior, sin que siquiera los edificios existan aún. La regulación del espacio se puede entender como una forma de ocupación, aunque el espacio siga vacío (está vacío, pero es ya lugar de tan señalado como está)». Leo de Blas, Jana. *El viaje sin distancia... op. cit.*, p. 69.

⁶²⁰ Herreros, Juan. "Lara Almarcegui at work". En: VVAA. *Lara Almarcegui: Materiales de construcción. Sala de exposiciones Espacio 2, CAC Málaga : 106 toneladas de grava, 57 toneladas de arena, 24 toneladas de cemento, 2 toneladas de acero, 3 toneladas de escayola, 0,2 toneladas de pintura*. 2-18 Feb. 2007. Málaga: CAC, 2007, p.16.

⁶²¹ Dennis Oppenheim en "Conversaciones con Heizer, Oppenheim y Smithson"... *op. cit.*, p. 130.

Lebovici en *Los productos de la naturaleza*—⁶²² continuaría con el desmontaje de algunas galerías llegando a retirar incluso la totalidad del pavimento —tal y como haría en el año 2004 Lara Almarcegui al levantar el asfalto del *Recinto ferial de Ámsterdam* con la colaboración del Stedelijk Museum Bureau, o en 2005 con su obra *Levantar el suelo de la habitación D4* para el Rijksmuseum de la misma ciudad—. Tanto para Dennis Oppenheim como para Lara Almarcegui se trataba, en realidad, de llegar poco a poco a la materia del sustrato porque era como volver al lugar original, al principio de todo, de los caminos de la mente y de aquella *Madre Naturaleza*.⁶²³

En la misma entrevista Mike Heizer, autor del *Double negative*, afirmaba haber pasado algún tiempo filmando excavaciones técnicas: «mis asociaciones personales con la tierra y el barro son reales —decía—, de verdad me gusta echarme en la tierra».⁶²⁴ De hecho Robert Smithson en su famoso ensayo *Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra* de 1968, escribía que Mike Heizer llamaba a sus proyectos de tierra «la alternativa al sistema de la ciudad absoluta», la cual parecía, efectivamente, crearnos la sensación de que el suelo sin asfaltar no existiría jamás.⁶²⁵ Pero, sin embargo, la tierra estaba ahí, debajo de todo, enterrada en su oscuridad. La tierra inagotable, pesada, que ocultaba toda esa red de cables y tuberías en los que se acababa sedimentando la ciudad; el suelo hueco de los sótanos y parkings subterráneos, aguas subterráneas, líneas subterráneas de metro y de alcantarillados... «La tierra es lo

⁶²² Lebovici, Elisabeth. "Los productos de la naturaleza". En: Bonet, Pilar et al. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo... op. cit.*, p. 130.

⁶²³ Dennis Oppenheim en "Conversaciones con Heizer, Oppenheim y Smithson"... *op. cit.*, p. 41. Sobre estas dos obras de Lara Almarcegui en las que la acción de desmontar el espacio se realiza antes de la inauguración de la exposición, se expone tanto el proceso de apertura como el de recomposición, véase Almarcegui, Lara. "Levantar el asfalto, Recinto ferial" y "Levantar el suelo de la habitación D4". En: *Lara Almarcegui: Materiales de construcción. Sala de exposiciones Espacio 2, CAC Málaga : 106 toneladas de grava, 57 toneladas de arena, 24 toneladas de cemento, 2 toneladas de acero, 3 toneladas de escayola, 0,2 toneladas de pintura.* 2-18 Feb. 2007. Málaga: CAC, 2007, p.34.

⁶²⁴ Dennis Oppenheim en "Conversaciones con Heizer, Oppenheim y Smithson"... *op. cit.*, p. 44.

⁶²⁵ Smithson, Robert. "Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra". En: *Robert Smithson: el paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973...* *op. cit.*, pp. 125-132, p. 126.

único que importa —le repetía Gerald O'Hara a su hija Escarlata— porque es lo único que puede perdurar». ⁶²⁶

La arquitectura, el monumento, la escultura y el paisaje se construyen transformando la tierra, la naturaleza; cuando Robert Smithson descubría en los sesenta la posibilidad de «modelar el paisaje», no se limitaría a dejar huellas efímeras sino que utilizaría todos los medios posibles para su *dislocación* evitando los lugares «naturales» frente a aquellos ya alterados, en torno al artificio característico de la periferia y de lo marginal. ⁶²⁷ Paisajes casi lunares, abandonados, desiertos o descampados que ofrecían la ocasión perfecta para su reutilización como soportes de investigación y creación, o incluso como lugares en encuentro y rememoración. ⁶²⁸

Los proyectos de Robert Smithson contemplaron tanto la remodelación completa de los emplazamientos como la construcción de arquitecturas utópicas o su registro y documentación en conferencias y foto-ensayos. En cualquier caso su obra siempre dialogó con el espacio formando un *todo homogéneo* similar al que causaban en las ruinas los agentes de degradación. Un *todo* en el que el hombre y la naturaleza vivían en armonía (como aquella feliz Arcadía de los paisajes de ruinas iluministas) aunque bajo una clara intención en sus obras de *desnaturalización*. Para uno de sus alumnos —explicaba en su ensayo *Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico*— la naturaleza significaba cualquier cosa no hecha por el hombre como si, según aquel estudiante —añadía Robert Smithson—, «el hombre se encontrara fuera del orden natural». ⁶²⁹ Y es que

⁶²⁶ *Gone with the Wind*. Dir. Víctor Fleming, Georg Cukor y Sam Wood. Guión de Sidney Howard, Oliver H.P. Garrett, Ben Hecht, Jo Swerling y John Van Druten. Novela de Margaret Mitchell. Productora Selznick International Pictures / MGM, 1939.

⁶²⁷ Poinsot, Jean-Marc. "Escultura-Naturaleza". En: Bonet, Pilar et al. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: MACBA, 2000, pp. 17-36, p. 27.

⁶²⁸ «Lo no construido permite crear, mediante unos gesto poéticos básicos, una estrategia proyectual y lingüística en sintonía y en relación con el proceso de disensión profunda que surgió en las jóvenes generaciones de entonces (...)». Pettena, Gianni. "Comprender y construir el espacio físico". En: Galofaro, Luca. *El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pp. 12-13.

⁶²⁹ Smithson, Robert. "Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico"... *op. cit.*, p. 177.

para Smithson trabajar con la tierra no suponía de ningún modo *la vuelta a la naturaleza*; sus obras se alejaban de aquella percepción de la arquitectura volviendo al manto de la madre *natura* —al menos en un principio—; más bien suponían un intento de *dislocación* de los procesos, aunque desde la observación y la admiración por su entropía, el interés por la geología y la sedimentación.

Es curioso que, desde aquella búsqueda por lo artificial en el paisaje, Robert Smithson se dirigiera a La Ciudad Eterna, un *tour*, por otro lado, bastante obvio si recordamos que sus monumentos representaban justo el negativo de las ruinas de la Antigüedad (ver Fig. 82). En cualquier caso Smithson aterrizaba en octubre de 1969 a propósito de la que sería su primera exposición en Italia para la galería de Fabio Sargentini *l'Attico* —por entonces en aquel garaje de la *via Beccaria* donde Jannis Kounellis nueve meses antes había mostrado sus *Dodici cavalli vivi*—. ⁶³⁰ Ávido de estratos y tiempos (como los artistas del *Grand Tour*), llegaría tras una cámara, quizás con un libro de ficción bajo el brazo —una guía un tanto personal— y con un *taccuino* o cuaderno de viaje en el que contrastar todos aquellos confusos y lejanos monumentos al pasado. Su carácter inquieto le conduciría hasta la periferia romana en busca de la verdadera leyenda, una ciudad decadente, saqueada y abandonada, «triste, descuidada y fea» —en palabras de Rubén Darío—, ⁶³¹ destruida y levantada una y otra vez.

⁶³⁰ Fabio Sargentini. *Gallerista, regista, scrittore*. Web.

https://fabiosargentini.it/robert_smithson.html

Fecha de consulta 24 Mar. 2018.

⁶³¹ «Pasada la aridez del Agro romano llego a Roma al anochecer. La primera impresión es la de una ciudad triste, descuidada, fea; pero todo lo borra la influencia del suelo sagrado, la evidencia de la tierra gloriosa. En el viaje de la estación al hotel, a través de los vidrios del ómnibus, aparecen, ante mis ojos deseosos, una y otra visión monumental, que reconozco, ya las arruinadas termas, ya la columna de Marco Aurelio. Con el espíritu poblado de pensamientos y de recuerdos me duermo en un cuarto de hotel de *Piazza Colonna*, —que, dejando que desear mil causas— quizá por un exceso de arqueología, hace que los clientes se alumbren con simples velas. Por mi parte, habría preferido cualquier vetusto candil desenterrado, ya que no un noble lampadario». Darío, Rubén. *Roma: diario de viaje*. Madrid: Casimiro, 2014, p. 7.



73. Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, 1969

La obra que Robert Smithson preparó para Roma se situaba sobre la vía *Laurentina* a trece kilómetros del centro de la ciudad.⁶³² El lugar, una cantera de grava entonces recientemente abandonada, doscientos cincuenta metros de ancha y ciento cincuenta metros de larga con paredes de entre quince y veinte metros de altura, se había formado gracias a la erupción del volcán *Laziale* también llamado *Albano*. En una de sus laderas Robert Smithson vació un camión de asfalto líquido, *Asphalt Rundown* (ver Fig. 1 y 73), un vertido negro deslizándose en hilos espesos hacia el centro, ladera abajo, tal y como en épocas remotas quizás lo hiciera la lava del volcán.⁶³³ Originariamente Smithson pretendió crear un flujo de lodo, de hecho el ejemplar de *Principles of Geomorphology* de

⁶³² La situación exacta puede verse en:

<https://www.google.it/maps/place/Via+di+Vallerano,+00128+Roma/@41.7814801,12.483731,502a,20y,270h,41.6t/data=!3m1!1e3!4m2!3m1!1s0x13258c995c99afbd:0xd921b44826dfe745?hl=es>.

Fecha de consulta 25 Abr. 2016.

⁶³³ *Asphalt Rundown* (1969) - Robert Smithson. Online vídeo. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=5AmpyiR6kj8>.

Fecha de consulta 25 Abr. 2016.

Easterbrook publicado en 1969 le serviría de gran inspiración para los dibujos preparatorios donde los vertidos simulaban los lentos procesos glaciales de la naturaleza. Aquel fue el primero de su trilogía de vertidos con cola, cemento o asfalto —*Concrete Pour* en Chicago y *Glue Pour* en Vancouver—, donde seguiría exponiendo los distintos niveles de entropía y la transformación matérica en el paisaje; tres sustancias derramadas deslizándose entre las grietas y fisuras del territorio añadiendo a los procesos precedentes, a las ya erosionadas colinas, un segundo momento de erosión como una metáfora de aquellos movimientos geológicos de destrucción y sedimentación.⁶³⁴

Veintisiete años más tarde, el dos de marzo de 1996, algunos componentes del colectivo Stalker se acercaban a la misma cantera de grava abandonada para continuar con la exposición entrópica del lugar (ver Fig. 74).⁶³⁵ La caminata iniciaba con un viaje en coche mientras recitaban algunos fragmentos del ensayo de Smithson *Tour por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. La traducción de las palabras del neoyorquino al italiano tomaba aún más intensidad en las voces del grupo romano dirigiéndose hacia aquella cantera alterada por la mano del artista. Hay en este texto traducido un intercambio lingüístico, cultural, temporal y a la vez espacial, que merece la pena considerar por situar al espectador entre dos lenguas y entre dos espacios y ruinas, Roma y Passaic.⁶³⁶ Un equilibrio

⁶³⁴ «La "primera" erosión se marca y se hace más permanente con el asfalto solidificado, cuyo "deslizamiento" sugiere un proceso irreversible propio (hablo con cautela de una "primera" erosión, ya que una de las cosas sobre las que Smithson intenta llamar la atención es el hecho de que todo ha estado deslizándose permanentemente. (...) impresionado por la utilización de las técnicas del *pouring* y del *dripping* que hicieran famoso a Jackson Pollock, ya que conducen a un producto que personifica y exhibe el tiempo físico real de su producción». Shapiro, Gary. "El tiempo y sus superficies: postperiodización"... *op. cit.*, pp. 112-113.

⁶³⁵ Stalker es un grupo artístico romano que desde la década de 1990 han utilizado la caminata y el acto de atravesar territorios como su principal instrumento de acción. «En 2002 se transformó en Stalker/Osservatorionomade y a partir de 2009 se ha ramificado en una articulada red de relaciones y proyectos con distintas siglas: Primavera romana, LAC_Laboratorio Arti Civiche, Museo Relazionale, Stalker Walking School y Space Experience». Careri, Francesco. *Pasear, detenersi*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016, p. 14.

⁶³⁶ «Il panorama zero sembrava contenere delle rovine alla rovescia, vale a dire, tutte queste nuove costruzioni che abbevero potuto essere lì. Questo è

móvil y oscilante como aquel *Monumento a las direcciones dislocadas*, que terminaba con el descenso o la precipitación de los componentes del grupo por una de las laderas. *Stalker Rundown*, como así llamaron la obra, era una nueva capa de erosión «humana» performática en homenaje al gran *dripping* de Robert Smithson,⁶³⁷ de cuyo rastro solo pudieron encontrar

l'oposto della rovina romantica poiché gli edifici non divengono rovina dopo che sono stati costruiti, ma meglio crescono come rovina prima di essere state realizzati. Questa messa in scena antiromantica evoca la screditata idea del tempo e molte altre cose fuori moda. Ma le periferie esistono senza un passato razionale, senza i grandi eventi della storia. Forse lì ci serano alcune statue, una legenda un paio di curiosità, però nessun passato; solo tutto ciò che passa e va verso il futuro. Una nuova utopia senza fondo, un posto dove le macchine sono idoli, el sole è diventato vetro, un posto dove la (pasta exanter concrete plant) pietra, bitume, sabbia e cemento. Passaic sembra piena di buchi paragonata a New York, fortemente compatta e solida, e queste buchi in un certo senso sono i vuoti monumentali che evocano senza vogliarlo le tracce di un insieme di futuri all' abbandono. Questi futuri si trovano nei film utopistici di serie B e vengono imitati dal periferico. La vetrina del concessionario *City Motors* proclamano la esistenza della utopia sotto il segno della ampia gamma Pontiac; 1968» Véase *Stalker Rundown - Roma Cava di Selce - 1996*. Vídeo online en YouTube, publicado en 2 Feb. 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=Qcf1AsgUr14>.

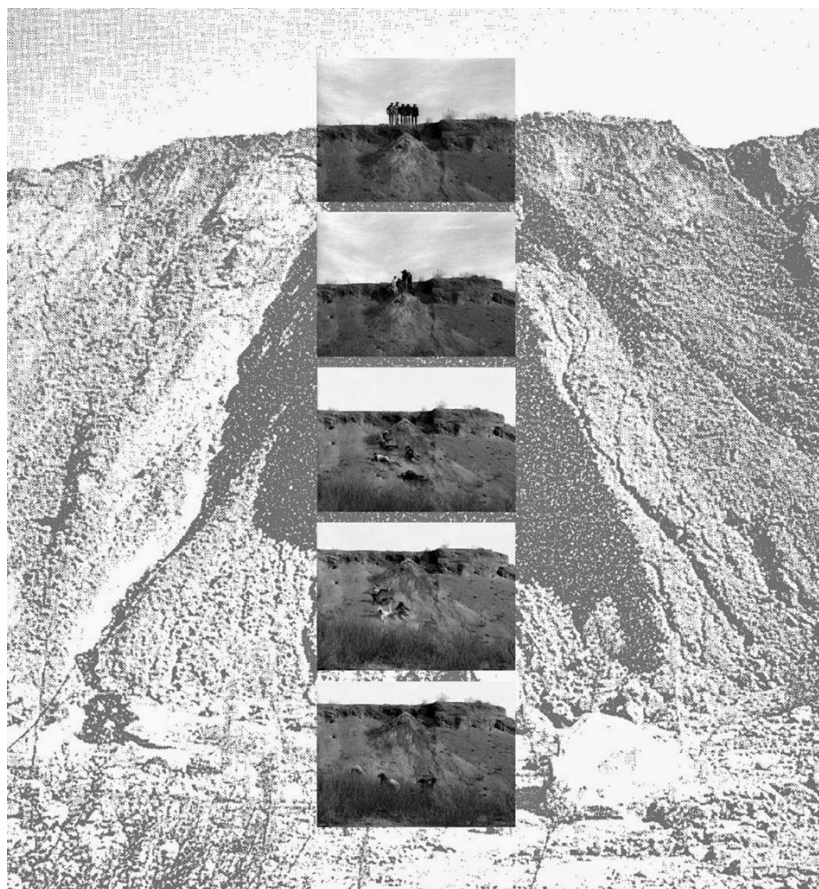
Fecha de consulta 25 Abr. 2016.

Transcripción de la autora. Véase también el ensayo original de Robert Smithson:

«That zero panorama seemed to contain *ruins in reverse*, that is all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the "romantic ruin" because the buildings don't *fall* into ruin *after* they are built but rather *rise* into ruin before they are built. This anti-romantic *mise-en-scene* suggests the discredited idea of *time* and many other "out of date" things. But the suburbs exist without a rational past and without the "big events" of history. Oh, maybe there are a few statues, a legend, and a couple of curios, but no past —just what passes for a future. A Utopia minus a bottom, a place where the Passaic Concrete Plant (253 River Drive) does a good business in STONE, BITUMINOUS, SAND, and CEMENT. Passaic seems full of "holes" compared to New York City, which seems tightly packed and solid, and those holes in a sense are the monumental vacancies that define, without trying, the memory-traces of an abandoned set of futures. Such futures are found in grade B Utopian films, and then imitated by the suburbanite. The windows of City Motors auto sales proclaim the existence of Utopia through 1968». Smithson, Robert. "A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey". Flam, Jack (ed.). *Robert Smithson, The Collected Writings*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, pp. 68-74, p. 72.

⁶³⁷ Hobbs, Robert. *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca: Cornell University Press, 1981, p. 182.

el testimonio del conductor del camión que llevaba el asfalto, quien aún recordaba cómo había sido realizada la acción.⁶³⁸



74. Stalker, *Stalker Rundown*, 1996

A lo largo de su historia el colectivo que toma el nombre de la película de Andrei Tarkovsky, ha realizado varias acciones e investigaciones sobre el territorio con particular atención a las áreas marginales y los espacios vacíos o en proceso de transformación en el entorno urbano, a los que ellos mismos se refieren como *Territori Attuali*. Un grupo artístico que se considera guarda y guía de estos «lugares de la memoria» a la deriva en los sistemas de la ciudad; «hoy por hoy —escribía Francesco Careri en *Archipiélago Stalker* (1996)— son sobre todo un gran recurso, la única selva por donde todavía podemos perdernos, un territorio híbrido entre la ciudad y el campo,

⁶³⁸ *Stalker Rundown - Roma Cava di Selce - 1996*. Vídeo online en YouTube, publicado en 2 Feb. 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Qcf1AsgUr14>. Fecha de consulta 25 Abr. 2016.

donde la naturaleza todavía puede evolucionar bajo formas imprevistas, producir espacios en equilibrio, espacios delicados que solo pueden cuidarse por medio del abandono», entre la naturaleza y el artificio, lo orgánico y lo artificial.⁶³⁹ Una «investigación nómada» —escriben en su manifiesto— basada en la adquisición de conocimiento a través de la experimentación directa y el acto creativo de «atravesar»; la creación de un nuevo sistema de relaciones en esta «caótica yuxtaposición temporal y espacial» característica de estos espacios, cuya única *mappatura* (o forma de «cartografiar») es la del archivo de tales experiencias.⁶⁴⁰

A día de hoy —escribía Francesco Careri con ocasión de un nuevo homenaje en Marzo de 2016, cuando el colectivo volvía a la cantera de Robert Smithson para una segunda intervención— el lugar está profundamente cambiado; «aquél páramo desolado se había convertido en un paraíso natural donde la vegetación salvaje se reapropiaba de los objetos industriales diseminados; completamente absorbidos por la naturaleza brillaban como el color del fuego apareciendo y desapareciendo entre los valles y las colinas artificiales. En las zonas más profundas el agua había brotado;⁶⁴¹ se trataba de agua corriente que creaba humedales habitados por tritones y colonias de aves (...) donde también encontramos espinas de puercoespín». Quizás exista un proceso inverso a la entropía «en aquellos pasos inconscientes de los niños que juegan —escribía más adelante—, un proceso creativo que, por la casualidad o por el juego, dispone la tierra a la nueva vida en un juego de reflejos —parafraseando a Robert Smithson— entre el pasado y el futuro. Con esta esperanza, como aquellos niños, jugamos felizmente sobre aquel conglomerado entrópico,

⁶³⁹ Careri, Francesco. "Archipiélago Stalker" (1996). En: *Pasear, detenerse... op. cit.*, p. 15.

⁶⁴⁰ *Stalker attraverso i territori attuali*. Web.

<http://www.osservatorionomade.net/tarkowsky/manifesto/manifest.htm>

Fecha de consulta 24 Mar. 2018.

⁶⁴¹ El lago, cuya profundidad llegó a alcanzar los tres metros, en el año 2015 estuvo a punto de desaparecer. Los ciudadanos iniciaron entonces un movimiento para la recuperación del área y su reserva medioambiental. Véase *Via Laurentina, sparito un lago. I cittadini chiedono il ripristino dell'area*. Fabio Grilli. RomaToday. 19 Jun. 2015. Artículo disponible en:

<http://eur.romatoday.it/laurentino/lago-ex-cava-laurentina.html>

Fecha de consulta 06 Feb. 2018.

rodamos hacia abajo en memoria de aquel vertido de asfalto» (ver Fig. 74).⁶⁴²

Siguiendo con los procesos sedimentarios y volviendo al libro de Easterbrook que inspiró a Robert Smithson para su trilogía de vertidos, *Principles of Geomorphology*, donde los corrimientos de tierra engullían casas y poblados en imágenes que mostraban la enorme fuerza de la naturaleza y la débil resistencia de la obra humana,⁶⁴³ Smithson se preguntaba mientras contemplaba una construcción abandonada cerca del campus de *Kent State University*, si precisamente podrían simularse en el paisaje y, sobre todo, en la ruina, algunos de estos procesos geológicos como aquellos en los que las dunas de arena avanzaban sin piedad invadiendo rápidamente territorios y ocultando, literalmente enterrando, todo lo que encontraban a su paso.⁶⁴⁴ Y así fue como nació *Partially Buried Woodshed* (*Leñera parcialmente enterrada*, de 1970, ver Fig. 75 y 76), uno de sus primeros *earthworks* y quizás el que mejor retratara aquellos procesos entrópicos sedimentarios. Sobre aquella especie de cabaña abandonada —siempre al borde de la habitabilidad—,⁶⁴⁵ el artista vertió con una excavadora veinte camiones de tierra hasta agrietar su viga central.⁶⁴⁶ La acción, a modo de *Dammatio Memoriae* —como si también se quisiera

⁶⁴² *Oggi c'è Stalker Rundown @ cava di selce via laurentina*. Publicado el 4 Feb. 2016. Web.

<http://artiviche.blogspot.com.es/2016/02/oggi-ce-stalker-rundown-cava-di-selce.html>

Fecha de consulta 24 Mar. 2018.

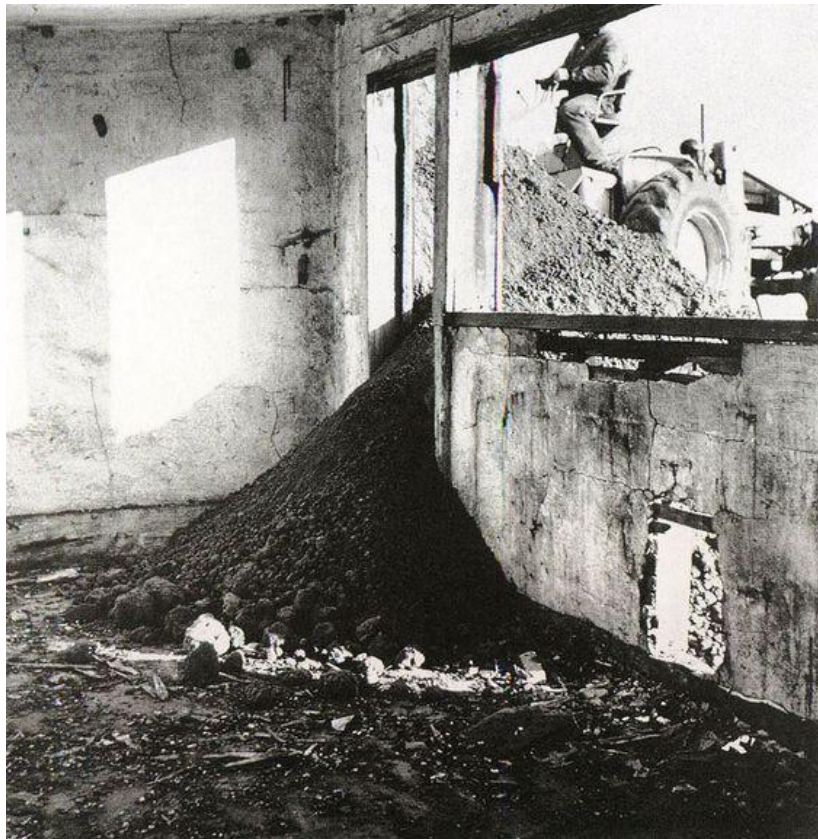
⁶⁴³ Gilchrist, Maggie y James Lingwood. "El antropólogo". En: *Robert Smithson: el paisaje entrópico. Una retrospectiva, 1960-1973... op. cit.*, pp. 174-181, p. 23.

⁶⁴⁴ Véase Raquejo Grado, Tonia. *Land Art... op. cit.*, p. 44.

⁶⁴⁵ Sobre la soledad y el habitar en una cabaña véase Ruiz de Samaniego, Alberto. "Al borde de la habitabilidad. De cabañas y trazas de ausencias". En: *Cuerpos a la deriva*. Madrid: Abada, pp. 41-71, p. 50 y el maravilloso libro Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 63.

⁶⁴⁶ Gilchrist, Maggie y James Lingwood. "El antropólogo"... *op. cit.*, p. 23. Sobre la vida de *Partially Buried Woodshed* después de su ejecución véase Butler, Cornelia. "A lurid presence: Smithson's legacy and post-studio art". En: *Robert Smithson*. Catálogo para la exposición comisariada por Eugenie Tsai y Cornelia Butler para The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles. Sep.-Dic. 2004. Los Ángeles: The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles y U. California Press, 2004.

enterrar la memoria del lugar—,⁶⁴⁷ no llegó a ocultar, sin embargo, completamente la cabaña; ésta quedó en un estado de suspense y equilibrio inquietante, quizás para que el tiempo la terminase de *arruinar*. Después de todo el acto de sedimentar—al igual que el de excavar—, también suponía una forma de medir el tiempo, y quizás la mejor para situarse frente al *panorama cero, monumentos del Tipo D* o los *Puntos Muertos*, pues era, precisamente, el negativo o el sistema contrario al utilizado en la ruina convencional, la arqueología; es decir, de nuevo la superposición frente a la excavación y la extracción.



75. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970

Aún sabiendo que Robert Smithson buscaba en la naturaleza con sus obras, precisamente, la *desnaturalización*, resultaba

⁶⁴⁷ El emperador Trajano ordenó tapar con tierra y escombros procedentes de la construcción de sus famosos mercados (107-110 d. C.) la *Domus Aurea* de Nerón, construida sobre un barrio destruido por el incendio del año 64 d. C. Sobre ella Trajano levantó sus grandiosas termas de forma que aquel espléndido palacio permaneció sepultado y protegido hasta el siglo XV cuando un azaroso caminante cayó accidentalmente en un agujero que conectaba con una de sus bóvedas, desvelando las fantásticas pinturas que comenzaron el mito de las *grutas* decoradas.

difícil contemplar su *Leñera parcialmente enterrada* sin dejar de pensar en la arquitectura volviendo a la *Madre Tierra* o, tal y como escribía Charles Merewether sobre la obra de Ana Mendieta (1948-1985), volviendo al útero inicial;⁶⁴⁸ la tierra, al fin y al cabo, era justo donde empezaba la vida, aunque también, y quizás esto era lo que le interesaba a Robert Smithson, donde esta podía terminar.



76. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970



77. Lara Almarcegui, *Casa enterrada*, 2013

⁶⁴⁸ Citado en Salanova, Marisol. *Enterrados. El ocaso de los cuerpos*. Murcia: Micromegas, 2015, p. 80.

Es curioso que otra obra de la artista zaragozana Lara Almarcegui, *Casa enterrada* —presentada en 2013 para el Nasher Sculpture Center de Dallas con motivo de la exposición *NasherXChange*—, continuara con la metáfora que Robert Smithson iniciada desde aquella *Leñera parcialmente enterrada* sobre los procesos de transformación de la materia en la arquitectura (ver Fig. 77). Después de dos años de búsqueda de un edificio en proceso demolición, Lara Almarcegui conseguiría meter sus escombros en un gran agujero excavado en el mismo terreno donde antes se alzaba la construcción, creando un memorial a la casa sumida en el *eterno retorno*, pues los materiales con las que esta había sido edificada (ladrillo, hierro y hormigón) volvían por fin al suelo y al lugar de donde procedían, la geología.⁶⁴⁹

⁶⁴⁹ Almarcegui, Lara. *Estados de la materia*. Conferencia para la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Acciones Comunes III. Aproximaciones materiales sostenibles desde la provincia de Sevilla. 22, 23, 29 y 30 Nov. 2017. La conferencia puede verse online en: <https://www.youtube.com/watch?v=2kzgg9e3PI>. Fecha de consulta 06 Feb. 2017.

7.3 Proyectos de tierra, excavar

Partiendo de la idea contraria de sedimentar un lugar, se encontraba la opción de excavarlo o desenterrarlo. Ambas acciones suponían una intervención en el paisaje, en parte para conocerlo y, en parte, para recordarlo; aunque tal y como veíamos con Lara Almarcegui y Robert Smithson, la tierra sepultando la arquitectura mediante las fuerzas del hombre en lugar de las de degradación, constituía la rápida y perfecta consumación del ciclo de la arquitectura volviendo a los brazos de la naturaleza, que adelantaba repentinamente su proceso natural de descomposición.

Pero el acto de excavar en la tierra también significaba, al igual que la sedimentación, un acto de destrucción, aunque su intención inicial fuese, según la arqueología, la ordenación de las muestras, huellas y demás elementos encontrados; es decir, la creación y formalización de los tiempos en el espacio y, al fin y al cabo, de aquellas carreteras y caminos mentales, mediante movimientos de tierras y su transportación.⁶⁵⁰

En cualquier caso, a partir de los sesenta tanto la sedimentación como la excavación fueron acciones clave en el paisaje degradado, utilizados por los artistas contemporáneos para la ocupación del territorio y, a la vez, para su protección y transformación, estableciendo un vínculo con su historia y su pasado; porque la tierra —escribía John Ruskin en *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849)— era sobre todo un vínculo, y no una posesión.⁶⁵¹

En una entrevista con Donald Wall, decía Gordon Matta-Clark que su forma de trabajar se parecía, precisamente, a la de los *gourmets* que buscaban trufas en la tierra, en un intento por encontrar el verdadero meollo subterráneo de las cosas, enterradas, como las trufas, en algún lugar secreto del subsuelo.

⁶⁵⁰ Sobre el arqueólogo, la figura del *explorador modernista* y la del *artista crítico contemporáneo de los cultural studies* véase Bourriaud, Nicolas. "Ruinas al revés"... *op. cit.*, pp. 17-19.

⁶⁵¹ Aforismo 29. Ruskin, John. "La lámpara de la memoria". En: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989, pp. 217-235, p. 225.

Después afirmaba que la próxima zona sobre la cual le gustaría trabajar era la de los espacios olvidados y sepultados de la ciudad; un proyecto que incluiría cavar dentro de esos cimientos y que le permitiría operar desde dentro de la sociedad. Esta actividad consistiría, en realidad, en «sacar el arte de las galerías —decía— para llevarlo hasta las cloacas».⁶⁵²



78. Gordon Matta-Clark, *Substrait: Underground Dailies*, 1976

Fueron varios los proyectos de Gordon Matta-Clark que incluyeron la excavación o la inmersión subterránea. En el primero de ellos, *Substrait: Underground Dailies* (*Substrato: Diarios subterráneos*, 1976, ver Fig. 78), documentaba el descenso al subsuelo neoyorquino a modo de *tour turístico* (como su contemporáneo Robert Smithson) o versión contracultural del clásico viaje de estudios de escuela de secundaria. Un recorrido que iniciaba en el acueducto *Croton* de Highgate en dirección hacia la estación de bombeo de la 13th Street por «un mundo de arcos abovedados y tuberías de hierro, de grandes túneles y acuosas rebalsas» que el artista cruzaba mientras contaba los detalles de los usos comerciales de los sistemas de desagüe, desmintiendo humorísticamente la mítica presencia de caimanes.⁶⁵³ Después de haber trabajado

⁶⁵² Wall, Donald y Gordon Matta-Clark. "Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark. Entrevista de Donald Wall" ... *op. cit.*, pp. 53-71, p. 66-68.

diseccionando grandes superficies estructurales abandonadas, lo que a Gordon Matta-Clark entonces le interesaba era el negativo de la ciudad, un lugar hermético y misterioso, casi inaccesible, que concordaba con la idea de lo que llamó *non-uments* o non-u-mentos (en consonancia con aquellos *antimonumentos* de Robert Smithson).⁶⁵⁴ «Toda la gente a la que me he dirigido —afirmaba— se ha negado en rotundo a informarme de lo que realmente hay ahí: la Transit Authority, los distintos organismos de obras... Nadie que tenga mapas o información está dispuesto a divulgarlos».⁶⁵⁵



79. Gordon Matta-Clark, *En descendent les marches pur Batan*, 1977

Un año más tarde, Gordon Matta-Clark continuaba el proyecto adentrándose en los *Sous-Sols de París* (1977): túneles, cloacas y osarios como los de la iglesia de Saint-Michel, «angostos pasadizos verticales, cimientos de edificios y criptas funerarias».⁶⁵⁶ Aunque quizás su mejor obra bajo tierra fuera *En descendent les marches pur Batan* (*Bajando las escaleras por Batan*, 1977, ver Fig. 79), también en París, para la Galería *Yvon Lambert*. Batan Matta-Clark, el hermano gemelo de Gordon Matta-Clark, se había suicidado el año antes tirándose

⁶⁵⁴ Ib., p. 284.

⁶⁵⁵ Entrevista con Gordon Matta-Clark, Amberes, Sep. 1977. Publicada en *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía... *op. cit.*, p. 268.

⁶⁵⁶ Sobre los *Sous-Sols de París* véase Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes...**op. cit.*, p. 119 y Jiménez, Carlos. "La fotografía de Matta-Clark o las exposiciones de lo muerto". En: Corbeira, Darío (ed.). *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000, pp. 133-142, pp. 133-134.

por la ventana de su piso en el SoHo de Nueva York; la performance consistió en el descenso por el agujero que el artista excavó en el interior de la galería durante los días que duró la exposición. Cada día que pasaba Matta-Clark se adentraba más y más en la *anarquitectura* del edificio, en la oscuridad, en la materia densa y heterogénea de la tierra, en la muerte y en la ruina. Aquel paisaje en el interior de la galería debió de ser húmedo y oscuro como aquellas *Cárceles* de Piranesi, entre la tortura y el consuelo. Pues excavar en las profundidades de un edificio podía suponer, además, adentrarse en las profundidades del inconsciente, de la fiebre y, también, de uno mismo.



80. Lara Almarcegui, *Cavar*. *Ámsterdam*, 1998

Con la idea de entender un lugar, de conocer su pasado, memoria o historia, y de llegar, quizás, precisamente al punto en el que la ciudad podía tocar la *Madre Natura*, Lara Almarcegui se disponía en 1998 a excavar en un solar abierto de *Ámsterdam* sin saber muy bien en qué momento —decía— la acción iría a terminar (ver Fig. 80). Lara Almarcegui se dirigía cada día al descampado para seguir cavando extrayendo agua, tierra y restos de otros edificios sepultados; pero después de casi un mes de trabajo unas excavadoras llegaron un día al solar y rellenaron el agujero finalizando bruscamente su acción.⁶⁵⁷ «Quizás está bien —decía en una conferencia—

⁶⁵⁷ Lara Almarcegui: *Materiales de construcción*. Sala de exposiciones Espacio 2, CAC Málaga : 106 toneladas de grava, 57 toneladas de arena,

porque el agujero era bastante profundo, dos metros veinte, y la verdad es que comenzaba a correr peligro de que se me cayera encima». ⁶⁵⁸

Me gusta pensar que fue Rachel Whiteread quien rellenó el hueco de la excavación de Lara Almarcegui haciendo un positivo de tierra (quizá más compacta) de la acción; una momificación «natural» de su vacío que luego extraería y colocaría en vertical a modo de monumento: la tierra, como un calcetín, erguida y vuelta del revés. Este sería un buen proyecto para ambas artistas con el que desenterrar memorias perdidas de sitios abandonados antes de que fuese utilizados para la construcción; para solidificarlos, transportarlos (como el *Contrabólido. Devolver tierra a la tierra* de 1979 de Hélio Oiticica) y exponerlos como cuerpos o testigos. De hecho, el positivo del acto de Lara Almarcegui podría ser como un brazo mutilado y entrópico colocado cual columna conmemorativa, en honor al paso del tiempo en el descampado y, por qué no, en memoria de aquella excavación.

El hecho de que Lara Almarcegui extrajera tierra del solar ya suponía una modificación irreparable de los estratos pues rompía con sus procesos de sedimentación «natural»; aun si la tierra del relleno hubiese sido la misma que la de la extracción, el orden de los estratos habría variado igualmente aumentando en consecuencia la entropía del lugar; de modo que si en un futuro se realizara el análisis arqueológico y geológico del solar, aquel túnel de masa de tierra vertical extraña aparecería como un suceso irregular en la estratigrafía del descampado, como una incógnita en los procesos geodinámicos o como un choque temporal; como otra dimensión en el subsuelo en la que un artista (y no el tiempo) había esculpido —como diría Marguerite Yourcenar— la materia viva del subsuelo.

A pesar de que Lara Almarcegui insistía en que sus obras se alejaban de una visión bucólica e idílica de la arquitectura y de que sus proyectos nacían para visibilizar los procesos de

24 toneladas de cemento, 2 toneladas de acero, 3 toneladas de escayola, 0,2 toneladas de pintura. 2-18 Feb. 2007. Málaga: CAC, 2007, p.22.

⁶⁵⁸ Almarcegui, Lara. *Estados de la materia... op. cit.*,:

<https://www.youtube.com/watch?v=2kzgg9e3PI>.

Fecha de consulta 06 Feb. 2017.

construcción,⁶⁵⁹ su obra en aquel descampado de Ámsterdam (creada, como lo hiciera Mike Heizer, a través de la extracción de materia, y durante un mes de duración) podía ser también una poética reflexión sobre el vacío y el tiempo; aunque fuese un vacío deshabitado y contrario al implícito en la idea de arquitectura; un vacío como aquel ideado en 1993 por Eduardo Chillida para la montaña de Tindaya o el que Gina Pane liberara en 1969 en *Enfoncement d'un rayon de soleil* (*Enterrando un rayo de sol*): el acto de excavar difícilmente podía desligarse, como veíamos con Dennis Oppenheim, del concepto de hueco, apertura o, también, de negatividad.

En otra ocasión, inspirada por Gordon Matta-Clark, quien decía que su intención era la de llevar el arte a las cloacas, Lara Almarcegui bajaba con un grupo de personas a las obras de construcción de un parking subterráneo de Serrano en Madrid, a propósito de su obra *Bajar al subterráneo recién excavado* (2010, ver Fig.81). La idea de tener acceso a un túnel en construcción le permitiría poder contemplar «masas de tierra geológica mezclada con el pasado entrópico de la ciudad» —decía—; materia que llevaba en el mismo sitio cientos de miles de años pero que, sin embargo, desaparecería al día siguiente cuando continuaran las obras de excavación: «era una especie de visita bastante melancólica —confesaba la artista—, si no nostálgica, de un lugar en proceso de transformación»;⁶⁶⁰ proyecto que pronto ampliaría cuando dos años más tarde con motivo de una exposición en el CA2M, la artista publicaba su investigación *Madrid Subterráneo* (2012). El subsuelo de Madrid —escribía la autora—, al contrario que el de otras ciudades grandes como Londres o Nueva York, no estaba bien documentado, así que con este trabajo podía desvelarse la base sobre la cual se enraizaban las infraestructuras necesarias para el correcto funcionamiento de la ciudad; toda una red de cables, tuberías y redes de alcantarillado que atravesaban los quince centímetros de hormigón sobre el suelo urbano, escombros y

⁶⁵⁹ Almarcegui, Lara. *Estados de la materia... op. cit.*,: <https://www.youtube.com/watch?v=2kzgg9e3PI>.

Fecha de consulta 06 Feb. 2017.

⁶⁶⁰ Almarcegui, Lara. *Estados de la materia... op. cit.*,: <https://www.youtube.com/watch?v=2kzgg9e3PI>.

Fecha de consulta 06 Feb. 2017.

otras capas de residuos históricos y, «cientos de metros más abajo, el acuífero de Madrid, un enorme paso continuo de aguas subterráneas».⁶⁶¹

Quizás al terminar su visita Lara Almarcegui cogiera un puñado de tierra mezclada con fragmentos de escombros y otros restos de la historia pasada; el puñado de tierra caería lentamente de la mano de la artista como la arena de *La maqueta del desierto* en el puño de Robert Smithson o de Nicolás Poussin señalando «el sedimento más rico de la humanidad». En todas estas tierras podía encontrarse el espíritu de la Antigua Roma, pero también el espíritu de Passaic y en definitiva, el espíritu de todos los lugares alguna vez abandonados, excavados, sedimentados o reutilizados en forma de polvo de mármol o de conglomerados de asfalto.



81. Lara Almarcegui, *Madrid subterráneo*, 2012

Una vez Cyprien Gaillard diría en una entrevista que había averiguado que los escombros de los edificios de Glasgow se usaban para construir nuevas calles peatonales en la ciudad, por lo que la gente al final caminaba sobre los fantasmas de los bloques de edificios anticuados y derribados.⁶⁶² La reflexión de

⁶⁶¹ Almarcegui, Lara. *Madrid subterráneo*. Madrid: La librería, 2012, pp. 11-12.

⁶⁶² Véase Griffin, Jonathan y Cyprien Gaillard. "New Romantic: In Conversation with Cyprien Gaillard". *Frieze*. 1 Abr. 2010. Disponible en: <https://frieze.com/article/new-romantic>
Fecha de consulta 13 Abr. 2018.

Cyprien Gaillard recordaba un párrafo de François-René de Chateaubriand para quien Roma era, en realidad, una ciudad repleta de muertos y de pasado; un gran cementerio expoliado.⁶⁶³ Una ciudad triturada y transportada como aquella *Promesa* de Teresa Margolles, las montañas de Lara Almarcegui o las paredes de escombros de Gordon Matta-Clark. La historia de la ruina era, al fin y al cabo, la historia de todas estas transformaciones, excavaciones, destrucciones y reutilizaciones que coincidían en el paisaje, al cual aplicábamos con nuestra mirada y la representación —o incluso con la intervención— la suave pátina del tiempo y de la nostalgia, el cuerpo y la memoria, la melancolía y el artificio. Caminar entre ruinas es caminar por caminos desgastados, blandos y maleables como los de la superficie de la tierra o las carreteras de la mente, todas ellas llenas de fantasmas, no importa si eran del pasado o de aquellos futuros imaginados.

⁶⁶³ «La muerte parece haber nacido en Roma —decía Chateaubriand— (...). Hay en esta ciudad más tumbas que muertos. Me imagino que los fallecidos, cuando se sienten demasiado acalorados en sus lechos de mármol, se deslizan hacia otros que están vacíos, como se transmite una enfermedad de un lecho a otro. Se creería oír cómo pasan los esqueletos durante la noche de un sepulcro a otro». Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe, II*, París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 365; citado en Castro Flórez, Fernando. "Chateaubriand en Roma o el espejo en las ruinas". *Revista Fragmentos* n. 15-16. Madrid, 1989, pp. 5-25, p.7.



82. Robert Smithson en el Coliseo, 1961

CONCLUSIONES

Pensando de una forma casi nostálgica al ver el límite de la investigación, recordaba a Gianni Celati en *Quattro novelle sulle apparenze* donde el autor decía que al final todo lo que se escribe se acaba convirtiendo en polvo y se pierde con el resto del polvo y la ceniza del universo, y que por ello escribir era como una forma de consumir el tiempo rindiéndole el homenaje que le era debido.⁶⁶⁴ Así que parece que todo esto que se ha escrito no es sino una forma de celebrar lo perdido; y más aún tratándose, como se trata, de una tesis sobre ruinas, sobre el tiempo que pasa por la obra del hombre, a la deriva en el paisaje, y de cómo puede rescatarse de diferentes formas a través del arte.

La investigación partía de aquella pregunta que lanzaba Robert Smithson al final de su ensayo *Tour por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey* (1967), para quien quizás Passaic podría haber sustituido a Roma como La Ciudad Eterna. Al fin y al cabo Smithson proyectaba su mirada artística sobre el paisaje desolado de Passaic y sus *nuevos* monumentos del mismo modo en que en épocas anteriores lo hicieran Maarten van Heemskerck, Posthumus, Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Giambattista Piranesi, Caspar David Friedrich, Paolo Pasolini o Federico Fellini. Una mirada melancólica, aún contemplativa, que parecía existir —como postulaba Rose Macaulay y como también escribiría François-René de Chateaubriand—, debido a una secreta inclinación del hombre frente a los vestigios o, me atrevería a decir, debido a un oscuro placer. Pero ¿cómo era posible que tales ruinas y tipos de paisajes, estuvieran tan cerca o significaran lo mismo para el artista contemporáneo? ¿En qué momento se había decidido sustituir y por qué, efectivamente, Roma por Passaic?

⁶⁶⁴ Celati, Gianni. *Quattro novelle sulle apparenze*. Milán: Feltrinelli, 1987, p. 95. Celati fue también el director del documental *Visioni di case che crollano (Case sparse)*. Dir. Gianni Celati. Producción Pierrot e La Rosa y Stefilm en colaboración con ZDF/Arte y TELE+, 2003. Película documental. Tráiler disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1N-NQKyLMdM>
Fecha de consulta 31 Mar. 2018.

Cuando se trata de observar ruinas —o como en el documental de Gianni Celati, de casas en proceso de demolición— tanto la idea de pérdida como la idea de recuperación vienen a la mente porque es ante los vestigios donde uno toma conciencia de todo lo que se ha perdido pero, también, de todo lo que se puede llegar a hacer. Afortunadamente esta segunda acepción del vestigio es algo más optimista y conlleva el sentimiento de progreso y de superación frente a los sucesos más horribles ocurridos; así que entre la melancolía por las cosas que se fueron y la esperanza por su recuperación, la ruina (siempre entre estos dos mundos, el pasado y el futuro) se convierte en el soporte predilecto para el artista: es a través de esta forma inconclusa que pueden imaginarse los hechos y fantasear con su reconstrucción o incluso si no están lo suficientemente derruidos, con su total aniquilación. Y puede que, en efecto, esta sea la *oscura inclinación* del hombre frente a los vestigios, el placer de la destrucción, que no es sino el intento de imposición de nuestras propias fuerzas a las de la naturaleza. Un sentimiento parecido al de reconquista y territorialización.

Y es que en el paisaje de ruinas ciertamente es donde confluyen los sentimientos más contrapuestos: lo visible y lo invisible, el interior y el exterior, lo público y lo privado, la naturaleza y el artificio, la creación y la destrucción; aunque quizás lo más interesante sea que constituyen la «alegoría del pensamiento»;⁶⁶⁵ un lugar para perderse, deliberar(se) y volverse a encontrar —no en vano el viaje de ruinas sería el *tour* predilecto para todos los viajeros del *Settecento* e Italia uno de los países con más turismo en la actualidad—.

Las ruinas, decía Giambattista Piranesi, pueden hablar, y de hecho lo hacen de una forma muy diferente a como lo hace la naturaleza o la arquitectura erguida. Las ruinas nos hablan de su pasado, de sus usos y de las personas que la abandonaron, la

⁶⁶⁵ Walter Benjamin en *The Origin of German Tragic Drama*, p. 177-178. Citado en *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*. Catálogo para la exposición en The Getty Research Institute, Los Ángeles, Dic. 1997-Feb. 1998. Los Ángeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997, p. xi.

violentaron, e incluso de las que la representaron,⁶⁶⁶ aunque bien es cierto que no lo han hecho siempre del mismo modo ni con la misma intensidad, al igual que tampoco han sido escuchadas con la atención que requieren a lo largo de la Historia. Sus discursos son tan variados como los diferentes tipos de ruinas y las diversas interpretaciones que puedan supeditar. Hay ruinas clásicas, antiguas, ruinas monumentalizadas, ruinas musealizadas, ruinas restauradas, expoliadas, reutilizadas, ruinas reconstruidas y también hay escombros en el paisaje que parecen vestigios o, en palabras de Rose Macaulay refiriéndose a los restos de la II Guerra Mundial, *Nuevas ruinas*.⁶⁶⁷ Robert Smithson consideraría como vestigios los restos de los paisajes industriales o las estructuras arquitectónicas en proceso de construcción, así que también existían *ruinas al revés* y, según Julia Schulz-Dornburg, *ruinas modernas*, ruinas habitadas y, también, *no-lugares*. Hay culturas y ciudades estrechamente ligadas a su presencia y otras que las ignoran o las reniegan. Alberto Ustárroz decía en *La lección de las ruinas* que cada periodo histórico veía en ellas aquello que precisamente quería ver.⁶⁶⁸

Recordemos que en el Medievo se asociaron con la caída de los Imperios, utilizadas para exhortar a los cristianos del fracaso pagano en natividades y adoraciones, pero pronto fueron vinculadas durante el Renacimiento a ese deseo por revivir las formas de la Antigüedad adoptando diferentes posturas tanto en pintura como en poesía o en literatura. Entonces los autores se volcaron en el dibujo y en la medición de los vestigios como forma de conocimiento; un dibujo para el cual el artista debía trasladarse y sumergirse en el paisaje embarcándose en largos viajes hacia paraísos perdidos o *vedute* en proceso de extinción; de hecho su evolución fue de la mano de artistas nórdicos que,

⁶⁶⁶ Salvatore Settis en el prefacio del catálogo *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*. Catálogo para la exposición en The Getty Research Institute, Los Ángeles, Dic. 1997-Feb. 1998. Los Ángeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997, p. vii.

⁶⁶⁷ Véase Macaulay, Rose. "A Note on New Ruins". En: *Pleasure of Ruins*. Nueva York: Walker and Company, 1966, p. 455. Consultado en: <https://archive.org/stream/pleasureofruins010331mbp#page/n521/mode/2up> Fecha de consulta 31 Mar. 2018.

⁶⁶⁸ Ustárroz, Alberto. *La lección de las ruinas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1997, p. 11.

como Maarten van Heemskerck o Hermannus Posthumus Pingebat se trasladaron a Roma y difundieron su imagen gráfica por el resto de Europa.

El dibujo y la pintura del paisaje de ruinas siguió enriqueciéndose con fuerza hasta el *Settecento* gracias a la proliferación de los viajes con el *Grand Tour*, diversificándose su sentido más simbólico, utilizadas con fines heroicos, premonitorios, fantásticos, bucólicos —como lo hicieron Nicolas Poussin o Claude Lorrain— o como *caprichos* arquitectónicos; pero, sobre todo, como metáforas de la eterna caducidad, de los procesos de degradación, de la irreversibilidad del tiempo perdido y, en el caso de Piranesi, del inconsciente, donde las ruinas aparecían como los lugares más oscuros y recónditos de la mente.

El siglo XVIII fue un siglo de lujuria y *locuras* arquitectónicas para el arte, la poesía y el paisajismo o el diseño de jardines, con una belleza pintoresca —sobre todo para la aristocracia inglesa— salpicada de templos rotos y falsas ruinas. Fue precisamente en la transición del XVIII al XIX que se situarían los inicios de la restauración como una disciplina científica e independiente cada vez más consolidada y apegada —junto con la arqueología— al concepto de fragmento y vestigio, reconocidos como objetos de la memoria (enclaves o monumentos), testigos de los sucesos históricos ocurridos a conservar y recuperar. Pero las ruinas, elementos imprescindibles de aquella recién llegada *modernidad*, no solo podían hablarnos del tiempo pasado, como decíamos, sino también de futuras catástrofes, tal y como advirtieron Hubert Robert, Joseph Gandy y, mucho más tarde, Pablo Genovés. Un paisaje romántico en el que hombre miraba hacia adelante, hacia el horizonte, mientras a sus pies se hundían cada vez más en la tierra unas ruinas cubiertas de zarzas y arbustos en representación de aquella batalla perdida entre la «voluntad del espíritu» y las fuerzas de degradación, en palabras de Georg Simmel. No sería hasta entonces que los artistas dejaran de considerar el paisaje como un género menor pasando de ser una mera fuente de información y registro de las transformaciones de la ciudad, a un motivo de experimentación de emociones y sensaciones —hecho que después retomarían los artistas del *Land Art*—: el hombre frente a la ruina en el paisaje pero sobre todo, frente a su propia soledad y degradación.

Justo cuando parecía que el paisaje de ruinas empezaba a naufragar, la necesidad de olvidar —o la imposibilidad de recordar— volvieron a hacer de las ruinas elementos indispensables sobre los que volcar todos aquellos miedos que con la invención de la cámara fotográfica se intentarían sosegar. La percepción ruinista decimonónica del paisaje entraría a partir de esta visión, también fragmentada, de la realidad utilizada como instrumento para detener el paso del tiempo; una herramienta objetiva para un paisaje más frío y distante aunque también más «moderno» (recordemos el ensayo de Robert Smithson para quien la naturaleza parecía obsoleta después de la invención de la fotografía y la ruina de las representaciones naturalistas).⁶⁶⁹

Pero, precisamente por la frialdad de la cámara y la distancia insalvable entre el sujeto y el espectador, este tipo de paisajes fotografiados congeniarían mejor con otras formas de vestigios, los escombros de las ciudades devastadas en las sucesivas guerras que llevaron el paisaje de ruinas hasta su propio límite y degeneración. El escombros suponía la destrucción completa de la arquitectura —al contrario que la ruina, que significaba una pérdida parcial de la construcción— y representaba el instante o el momento preciso en el que la acción destructiva se producía; un tiempo precipitado, acelerado y sin estratos muy diferente al tiempo histórico de la ruina convencional. Los escombros, además, no eran elementos de la memoria, sino más bien la experiencia de la muerte y de la catástrofe; la obra del hombre volviendo a la tierra a través de un proceso violento, no necesariamente a manos de la naturaleza, lejos de la lenta descomposición de la ruina «original», inscrita en un bello ciclo melancólico por la totalidad perdida.

El vacío producido por los fragmentos desaparecidos no aparecía, por otra parte, en el escombros, donde todo en sí en verdad era ausencia, y lo único que el tiempo y las fuerzas de

⁶⁶⁹ La fotografía de monumentos explotada por el turismo ayuda a esta percepción fría de la ruina, limpia y esterilizada, que la hace parecer casi «nueva», como si fuera cualquier otro objeto de consumo. La mayoría de los monumentos los vemos de antemano en diferentes medios, anuncios, páginas web y panfletos; así que al visitarlos, en verdad, es como si ya hubiéramos estado; aún entonces, volvemos a tomar la misma foto, repetida hasta la saciedad.

degradación podían sumar era la sedimentación o la vegetación. Es aquí donde el paisaje de escombros empezaba su largo camino hacia la sublime visión de las ruinas antiguas, a pesar de que algunos autores como Georg Simmel o Alois Riegl dirían que la falta de indicio vertical siempre los haría alejarse de lo *bello* y lo *sublime*.

Quizás sea esta horizontalidad en el escombros y su repetida visión en la fotografía y el cine como paisaje de ruinas uno de los motivos que llevara al hombre a considerar como vestigio otros tipos de paisajes abandonados como descampados o naves industriales deterioradas; paisajes post-románticos oxidados de ciudades también post-apocalípticas que tan pronto podían pertenecer al pasado —como el París de *La Jetée* de Chris Marker (1962)—⁶⁷⁰ como al futuro o a los paisajes del espacio. De hecho, al igual que sus predecesores pintores del *Grand Tour*, el artista contemporáneo no tardaría en embarcarse en largos viajes con los que experimentar estos *otros* lugares en los que imponer la «voluntad del espíritu» —en palabras de Georg Simmel—; un viaje cada vez menos *pintoresco* pero con unas ruinas más reales y pertenecientes (al menos físicamente) a su mismo tiempo, un tiempo entrópico y antinewtoniano, acelerado y geológico como el de Perejaume.⁶⁷¹ Después de todo este tipo de paisajes (los paisajes de los márgenes de las ciudades, los eriales producidos por las guerras o los grandes desastres, los desiertos americanos o las *tierras baldías* que aparecían en las fotografías y películas de ciencia ficción) parecían justo el negativo o el contrario al mundo al que el hombre pertenecía —lo lleno frente al vacío—, así que no era de extrañar que la lente fotográfica, que también era la *negatividad*, fuese el medio predilecto para su reproducción, el registro documental de algo que quizás dejaría de existir, o que, efectivamente, ya era «la nada»: el artista, desde *La maqueta del desierto*, como testigo y superviviente, según Robert Smithson, de una catástrofe mundial.

⁶⁷⁰ *La Jetée*. Dir. y guión de Chris Marker, producción Anatole Dauman. Argos Film, 1962.

⁶⁷¹ Véase Torrente, Virginia. "Paraísos indómitos". En: VVAA. *Paraísos indómitos*. Vigo: Fundación MARCO, 2008, p. 70.

Como veíamos la fotografía, seguida por la sucesión de imágenes en movimiento, también había sido utilizada como medio con el que documentar los descubrimientos arqueológicos y transformaciones en el paisaje de ruinas durante la primera mitad del siglo, o al menos para obtener distintas versiones de aquella realidad. Las numerosas excavaciones en Italia a cargo del régimen fascista darían una buena cantidad de películas en las que el hombre aparecía como elemento transformador y activador responsable de todos esos cambios y movimientos en el sustrato, donde coincidían los tiempos y ruinas de toda la humanidad.

Para los artistas del *Land Art* no sería muy complicado entonces dar un paso más en el paisaje hacia la experimentación e implicación directa, hacia la transformación (como aquellos jardineros, paisajistas y arqueólogos) e, incluso, hacia la transgresión, tal y como Gordon Matta-Clark entendía el arte y la arquitectura, como una forma crítica desde la cual posicionarse e investigar, desde lugares clandestinos o marginales y en los que establecer nuevas relaciones: la ruina, o el edificio abandonado, como espacio de diálogo y lugar de confrontación entre el cuerpo y el espacio; una percepción social y comprometida de la arquitectura que seguirían artistas como Carlos Garaicoa —con estrategias utópicas y la proyección de nuevos usos para esas ruinas—, o Lara Almarcegui —desde la restauración, la protección o la apertura de edificios y descampados—.

Gordon Matta-Clark ponía en duda la pretendida estabilidad del edificio pero también de la arquitectura; sus incisiones en edificios como la de su obra *Splitting* defendían su percepción como materia en continua transformación en el paisaje, como una sucesión de estados a veces irreversibles que también trataba Lara Almarcegui con sus montañas de escombros. Esta forma de percibir la ruina se encontraba, como veíamos, en la reutilización de edificios en aquella miscelánea cultural, la pagana y la cristiana, donde el nuevo orden se venía construyendo a través de los fragmentos del pasado desde la caída del Imperio Romano. Es interesante en este sentido, la obra de Teresa Margolles, *La Promesa*, en la que la artista desmontaba por entero una casa y la volvía a «montar» triturada, recordando a este proceso alquímico del que tanto hablaba Gordon Matta-Clark, también presente en los hornos

Caleros donde las esculturas y las columnas de mármol fragmentadas se quemaban para la obtención de óxido de calcio —material indispensable para la construcción de obras públicas y nuevos monumentos—.

Al cúmulo de representaciones o palimpsesto arquitectónico, Robert Smithson añadiría —quizás inspirado por los futuros obsoletos de Thomas Stearns Eliot en *The Waste Land* (*La tierra baldía*, 1922) o las novelas de ficción de Vladimir Nabokov y J.G. Ballard— una nueva percepción cuando consideró los edificios en proceso de construcción como *ruinas al revés*, totalmente contrarias a las ruinas románticas porque en vez de decaer hacia la descomposición crecían hacia un estado de ruina; si el futuro era, según Vladimir Nabokov, lo obsoleto a la inversa, el pasado era lo nuevo pero al revés. Este tipo de vestigios eran propios de ciudades abiertas como Passaic y no de ciudades compactas y aceleradas como Nueva York. Y sin embargo, a pesar de su distinción con las ruinas tradicionales, ambas quedaban expuestas a las fuerzas de degradación o a la intervención vandálica por su condición de estructuras abiertas e inacabadas; el proceso de degradación de estas *Ruinas modernas*, como así las llamaba Julia Schulz-Dornburg en su publicación, dependía de la rapidez y del éxito de su construcción; y si acaso eran cruelmente abandonadas la naturaleza no tardaría en retomar el edificio haciendo crecer entre la desnuda estructura todo tipo de vegetación.

Bien es cierto que la memoria y el tiempo al que pertenecían ambas ruinas eran totalmente distintos. Las *Ruinas modernas* aún no habían adquirido la erosionada pátina de la edad⁶⁷² así que sus memorias eran jóvenes y desconocidas; las ruinas antiguas de Roma, en cambio, habían sido estudiadas, representadas y transformadas numerosas veces, aunque con su ensayo Smithson había logrado que Passaic apareciera en los libros de historia del arte como una ciudad de *nuevos monumentos*, inscritos en un *tour* que también era, en realidad, el negativo del viaje *tourístico* del XVIII por las ruinas de la Antigüedad: su ensayo podría entonces considerarse como una especie de *Mirabilia Urbis Romae* pero también a la inversa.

⁶⁷² Macaulay, Rose. "A Note on New Ruins"... *op. cit.*, p. 455.

No obstante, ambos tipos de ruinas inspiraban sentimientos de melancolía y nostalgia similares por la caducidad y la entropía del tiempo que pasaba, el tiempo irrecuperable para Roma y en el caso de Passaic, el tiempo que estaba por venir (el artista que contempla las ruinas de Passaic sabía que ese tiempo también sería perdido). A pesar de que el futuro siempre parecería menos pintoresco, aquellos dos puntos de la espiral, Roma y Passaic, actuarían como las dos caras de una misma moneda o como las dos imágenes contrapuestas del espejo y su reflejo; puede que, de hecho, se tratase de los mismos paisajes y de los mismos artistas, aunque siempre desde diferentes tiempos; o, mejor aún, del mismo artista caminando en el paisaje (el paisaje del tiempo) en toda su profundidad (el tiempo dialéctico en espiral), dirigiéndose hacia los restos de los «futuros remotos» o de los «pasados también lejanos».

Puede que el caminante fuera, he hecho, un *Stalker*, para quien la única forma de conocer un paisaje era a través del caminar. Resulta curioso que existiese en Roma un grupo artístico compuesto en su mayoría por arquitectos, dedicado a dibujar en el mapa mediante el recorrido los agujeros y negativos de esta ciudad, origen y fin de todos los caminos; Smithson se había preguntado si Passaic era *la nueva* Ciudad Eterna y Stalker buscaba los *anti-monumentos* de Passaic, precisamente, en Roma, señalando su paisaje degradado y periférico como el verdadero «territorio actual»: el célebre topos de Joachim Du Bellay sobre «quien busca a Roma en Roma y en Roma no la halla» parecía continuar.

Efectivamente según Robert Smithson el hecho de que Passaic sustituyera a Roma como Ciudad Eterna significaba que el artista contemporáneo no volvería a interesarse por las ruinas de la Antigüedad, sino que serían las *ruinas al revés* o estos «agujeros en las ciudades», y quizás los *no lugares* y los *anti-monumentos*, los que le sirviesen tanto de inspiración como materia prima para sus obras y proyectos. La suposición tenía sentido porque en verdad el artista contemporáneo necesitaba tanto de la invención y la confianza en el futuro como de una implicación más directa con el paisaje ruinista, algo que nunca le darían los viejos monumentos. Representarlos con fotografías, pinturas, vídeos o películas podría no ser suficiente y a veces se requeriría de una completa implicación corporal: una transformación, una dislocación, un «atravesar» con el que

hacer de la ruina —recordando las palabras de Georg Simmel— una obra propia, así que los espacios libres, abandonados y olvidados por el resto de la sociedad serían el soporte predilecto.

En uno de sus ensayos Robert Smithson señalaba a Frederick Law Olmsted como el primer artista de *earth art* por su gran obra del Central Park, cuyas fotografías del proceso constructivo contemplaba fascinado por aquellos movimientos de tierras. Hay otro ensayo que Robert Smithson debería haber escrito a propósito de aquellas películas del Istituto Luce Cinecittà sobre los procesos de construcción de la Via dei Fori Imperiali (el momento fue decisivo porque se decidía el aspecto de sus ruinas así como el momento histórico a recordar). Este paisaje de construcción y destrucción a Robert Smithson le hubiera parecido el lugar más entrópico del espacio-tiempo; un lugar donde se movían toneladas y toneladas de estratos mientras se derribaban las casas y edificios más modernos.

La excavación, al fin y al cabo, parecía una forma de recuperar el legado perdido en manos de la naturaleza. Desenterrar los restos podía significar una nueva reconquista del territorio —tal y como la arqueología recuperaba las ruinas enterradas por el paso del tiempo—; y las sucesivas campañas de excavación del Foro Romano recordaban a aquellos movimientos y traslados de tierras de los años sesenta, debido a la radical transformación del paisaje, aunque en manos de arqueólogos y urbanistas.

El paisaje de ruinas se convertía poco a poco en un lugar supeditado a las masas y al turismo. De hecho pareciera que esta fuera la única forma posible de ruina clásica en la actualidad (su inserción en la urbe resulta siempre una empresa difícil si no es a través de la musealización). Una ruina aislada y preservada como monumento donde peligra la excesiva domesticación, a pesar de que en países repletos de ruinas como Italia, la gran cantidad de patrimonio hace casi imposible su gestión y conservación.

La opción de tomar como ruina un paisaje degradado era una alternativa no tan banal y aleatoria si pensamos que estos lugares, como buenos negativos a las realidades urbanas donde vivimos, siempre estarían alejados del turismo y de la institución, suspensos en un eterno estado entre lo salvaje y el

abandono, totalmente a la deriva ante el hombre y el paisaje. De hecho quizás fuera la caminata —como proponía Francesco Careri y el grupo Stalker— o, irónicamente, la restauración y la musealización —como demostraban algunos proyectos de Lara Almarcegui como *Restaurar el Mercado de Gros unos días antes de su demolición* (1995) y el de habitar el *Hotel de Fuentes de Ebro* (1997)— los pasos necesarios para que ruinas como las de Passaic se volviesen a activar, puesto que efectivamente sus monumentos ya se habían inscrito en un recorrido turístico.

Tristemente en Passaic algunos de aquellos monumentos ya habían desaparecido como aquella carretera en construcción, el puente giratorio —construido en 1896 y sustituido por uno fijo en el año 2002— o aquel restaurante en el que Robert Smithson recargaba su *Instamatic*, hoy un *Dunkin Donuts*; todo ello no dejaba de demostrar el enorme grado de entropía que se podían encontrar en algunos de estos paisajes.

Es curioso que en su *tour* por Passaic Smithson también realizó una selección de sus ruinas o monumentos presentándonos solo los más significativos; así que no estaría de más un recorrido por las ruinas excluidas del neoyorquino que, en realidad, serían el negativo de un negativo; es decir, los restos de los restos. Quizás Gordon Matta-Clark o Lara Almarcegui hubieran podido trabajar sobre estos monumentos excluidos de Passaic, o incluso comprar sus terrenos para preservarlos y visibilizarlos como los *cuttings* de la ciudad.

Aparte del uso de la fotografía y del vídeo en estas *nuevas ruinas*, así como de la importancia en la implicación del cuerpo como veíamos en las *anarquitecturas* de Gordon Matta-Clark, la conquista del territorio de la periferia por el artista contemporáneo significó, como decíamos, una vuelta a la tierra mediante trabajosos procesos de sedimentación y excavación, a veces inspirados —como en el caso de Robert Smithson y su *Leñera parcialmente enterrada*— por las formas de destrucción de la naturaleza; donde la arquitectura volvía al origen de su materia y el paisaje terminaba de representar aquel continuo campo de batalla.

Fue en Roma donde Robert Smithson comenzaba con *Asphalt Rundown* su serie de vertidos de cola, cemento y asfalto con los que el paisaje se transformaba impregnado por la viscosa mano

del hombre y del artificio; y fue el mismo grupo Stalker el que lo había recorrido en dos ocasiones. Justo después de que escribiera su gran *Tour por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, Smithson encontraba esta pequeña parte de Passaic en Roma, quizás pensando en aquel *desierto* donde coincidían todos los tipos de vestigios. Aquel camión de asfalto, un compuesto de bitumen mezclado con gravilla y arena utilizado para pavimentar suelos y construir carreteras, autopistas o autovías (un medio, en realidad, con el que *desnaturalizar* el paisaje), en parte contenía la misma materia que el cajón de arena de Passaic y la tierra en la que sería precipitado; la acción era la metáfora de la degradación cayendo sobre la degradación; de nuevo una ruina sobre otra ruina.

La maqueta del desierto y *Asphalt Rundown* son el resumen de todas las arquitecturas humanas, trituradas, reutilizadas, reducidas a polvo y a cenizas; y la tierra entrópica de los Foros Romanos mezclada con mármoles calcinados, escombros y excrementos vacunos, el paso intermedio hacia *el fin de la eternidad*. Después del desierto en el que se habían convertido las ciudades en los años cuarenta, algunos como Rose Macaulay dirían que la fascinación por las ruinas debía de haber terminado; pero lo cierto es que aquel *oscuro placer* por los vestigios o *secreta inclinación*, parece más bien una necesidad con la que seguir inventando el futuro, aunque sea en ruinas, las cuales tendrán más posibilidades de parecerse, ciertamente, más que a las ruinas de la Antigüedad, al paisaje de un descampado, y es ahí donde los artistas contemporáneos continúan a día de hoy experimentando.

LÍNEAS ABIERTAS DE LA INVESTIGACIÓN

Decía Tacita Dean sobre su obra *Trying to Find Spiral Jetty* (1997, ver Fig. 83) que alguien le había comentado una vez en Nueva York que la espiral de Robert Smithson había emergido de aquel enigmático lago rojizo y que por ello había decidido embarcarse en un viaje con el objetivo de encontrarlo; un viaje a través de colinas primigenias cuya vegetación estaba toda cubierta de sal —decía— y donde el aire del atardecer se llenaba de mosquitos zumbando como la lluvia que golpeteaba el parabrisas; un viaje «de sedimentación» que se había convertido en un mecanismo para recorrer el tiempo, desde la prehistoria hasta el futuro, registrado en una película hecha con

la misma sustancia y estructura que los estratos de su pensamiento.⁶⁷³

Para Tacita Dean, Robert Smithson había sido una figura importante. En otro de sus viajes *From Columbus, Ohio to the Partially Buried Woodshed* (1999) la artista aseguraba que la leñera yacía, en realidad, bajo el asfalto del aparcamiento del campus y no donde los de la Kent State University solían indicar. La idea era fantástica porque significaría que la construcción podía estar doblemente enterrada, primero por la tierra sagrada y después por un profano vertido de asfalto.⁶⁷⁴

En una de sus expediciones encontró una desconcertante «casa burbuja» (Islas Caimán, 1999) abandonada y semiderruida; la construcción se le aparecía como una visión futurista o como una «declaración de otra época». De hecho —confesaba la artista— «pensamos que se trataba de un templo perteneciente a una secta o una iglesia construida por la Mafia debido a la tenue huella de una cruz que se apreciaba sobre la entrada».⁶⁷⁵ La casa era reveladora porque se trataba de un proyecto de edificación perfecta contra huracanes pero el propietario había sido condenado a treinta y cinco años de prisión y la construcción había quedado inacabada.

Como la *Casa burbuja* de Tacita Dean, algunos de los relatos de ruinas han quedado abiertos en el paisaje, a la intemperie bajo los peligros de la «sedimentación de la mente»; sumergidos en los cimientos de la investigación, guardados en las vitrinas de este pequeño «museo imaginario» o «atlas de imágenes» —citando a Aby Warburg y a André Malraux—.

Elaborar una narrativa sobre este género tan interpretado parecía imposible sin una mirada hacia el pasado. Pero una vez superada esta duda y las inseguridades de los inicios de la investigación, el proyecto se encamina hacia otras formas de

⁶⁷³ Véase *From Columbus, Ohio to the Partially Buried Woodshed* en Tacita Dean. Catálogo de la exposición en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 26 Ene. - 25 Mar. 2001. Barcelona: MACBA, Actar D.L., 2001, pp. 60-61.

⁶⁷⁴ *Ib.*, p. 61.

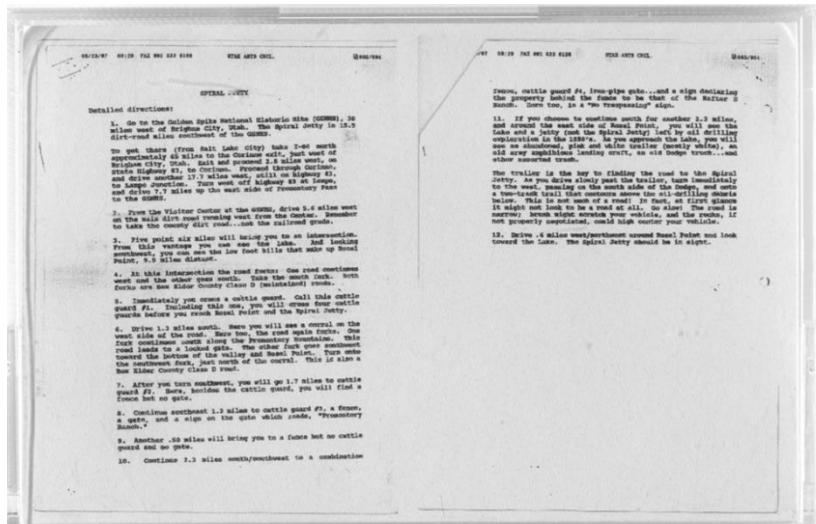
⁶⁷⁵ Tacita Dean en *Casa burbuja*. Véase *Paisaje y memoria*. Catálogo de la exposición comisariada por Alicia Chillida en La Casa Encendida, 30 Mar. - 13 Jun. 2004. Madrid: La Casa Encendida, 2004, pp. 252-255.

ruinas y paisajes a través del cine, la fotografía, el vídeo, la intervención o la performance; pero muchos de estos artistas y medios, como decíamos, entre Roma y Passaic, se habían quedado en el camino.

No querría, sin embargo, cerrar la tesis, sin dejar de citar algunos de ellos; hemos comenzado con Tacita Dean y podemos seguir con Jeff Wall, cuyos paisajes, algunos urbanos, fueron encontrados por casualidad, como en realidad debería descubrirse toda ruina. Bien es cierto que otros como Gregor Schneider y su *Totes haus u r*, o Jean Pierre Raynaud en su obra *La maison*, estuvieron presentes desde el principio de la investigación, quizás por su forma oscura y maníaca de intervención que recordaba a Piranesi y a Gordon Matta-Clark. Desde el otro extremo, en cambio, Francesca Woodman y Heidi Bucher son significativas por la manera delicada en que trabajaban el cuerpo y la memoria en sus espacios, al mismo tiempo tan íntimos y ruinosos.

Quizás por ello el capítulo *Anarquitecturas* habría podido diversificarse en varias alternativas o modos de enfrentarse con el cuerpo a la ruina; un paisaje de vestigios algo más intimista también presente en las obras de Rachel Whiteread y otras autoras como María Jesús González y Patricia Gómez, analizadas, aunque muy brevemente, en el capítulo *Monumentos a la memoria*.

Precisamente sobre *memoria y paisaje*, conviene recordar a Carlos Garaicoa, cuya visión utópica y esperanzadora del vestigio habría merecido un apartado más extenso en la investigación. También en este territorio, comentar la afamada intervención en el pabellón alemán de Hans Haacke en la Bienal de Venecia de 1993, que consistió en la destrucción del suelo original que Hitler había ordenado construir en 1938: un suelo de mármol levantado en escombros, totalmente arruinado, en conexión con aquel célebre *El valor de las ruinas* de Albert Speer. También de este mismo artista se debe mencionar *Castillos en el aire*, un proyecto para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía sobre una serie de construcciones inacabadas en el Ensanche de Vallecas (Madrid, 2012), muy en consonancia con la investigación de Julia Schulz-Dornburg sobre la especulación inmobiliaria en España.



83. Tacita Dean, *Trying to Find the Spiral Jetty*, 1998

La tesis comenzaba con una colección imágenes sobre paisajes en ruinas entre las cuales se encontraba una fotografía de Robert Smithson caminando sobre la abrupta superficie de la *Spiral Jetty*, y acaba con el viaje que Tacita Dean realizó en su honor siguiendo doce detalladas indicaciones de la Utah Arts Council (ver Fig. 83); dicho viaje se fue haciendo cada vez más intrincado y peculiar a medida que iba alejándose de la civilización; solo que al final su coche se atascó en una roca y no pudo encontrar la *dichosa espiral*: «vimos una especie de malecón y aún no sé si eso era el *Spiral Jetty* o no. Podría haber sido un malecón para las prospecciones petrolíferas»...⁶⁷⁶ Espiral o malecón, sirva este viaje como forma abierta de caminar sobre los estratos y el tiempo, sobre sus diversos paisajes de ruinas, representados, transformados, intervenidos, reales o imaginarios.

⁶⁷⁶ Tacita Dean en Groenenboom, Roland. *Una conversación con Tacita Dean*. Catálogo de la exposición en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 26 Ene. - 25 Mar. 2001. Barcelona: MACBA, Actar D.L., 2001, pp. 80-106, p. 87.

CONCLUSIONS

Reflecting in an almost nostalgic way on the boundaries of my investigation, I recalled Gianni Celati's words in *Quattro novelle sulle apparenze* (Four Novels on Appearances), where he said that in the end everything that gets to be written turns to dust and joins the rest of the dust and ashes in the universe, and so, writing was a way to waste time in the due manner that Time deserved.⁶⁷⁷ It seems then that all of the above written serves but as a way to celebrate what is lost; particularly being the case of a research on ruins, from Rome to Passaic; a thesis revolving around what has been abandoned and nevertheless did resist, the time that passes by the buildings of men, drifting in the landscape, and how it can be recovered through art in various manners.

The thesis, let us remember, begun with a question made at the end of the essay *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967) by Robert Smithson, to whom Passaic could have maybe replaced Rome as the Eternal City. After all Smithson was simply projecting an artistic vision on the desolate landscape of Passaic and its *new monuments* the same way Maarten van Heemskerck, Posthumus, Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Giambattista Piranesi, Caspar David Friedrich, Paolo Pasolini or Federico Fellini did in previous periods. As postulated by Rose Macaulay —and also commented by François-René de Chateaubriand—, that melancholic gaze, still contemplative, seemed to exist due to a secret inclination in man towards the vestiges, or shall we venture to say, due to a rather obscure pleasure for destruction. Though how is it possible that such ruins and types of landscape were so close or meant the same to the contemporary artist? When exactly and why was it decided to substitute Rome for Passaic?

⁶⁷⁷ Celati, Gianni. *Quattro novelle sulle apparenze* (Four Novels on Appearances) Milan: Feltrinelli, 1987, p. 95. Celati was also the director of the documentary *VISIONI DI CASE CHE CROLLANO (Case sparse)* (Visions of Collapsing Houses - Sparse Houses) Dir. Gianni Celati. Production Pierrot e La Rosa and Stefilm. In collaboration with ZDF/Arte and TELE+, 2003. Documentary film. Trailer available on: <https://www.youtube.com/watch?v=1N-NQKyLMdM>
Date consulted 31st Mar. 2018.

FROM RUIN TO DEBRIS

When it comes to observing ruins —or houses under demolition like in Gianni Celati's documentary—, both the idea of loss and that of recovery come to mind because it is before vestiges that one takes notice of what has been lost, but also what can still be done with what remains. Fortunately, this second interpretation of the vestige is somewhat more optimistic and implies a feeling of progress and of overcoming even the most horrible events. Ultimately, the ruin evinces what we've been losing all the way through, but mainly the end towards we all rush; and so, between nostalgia and melancholy for things gone and the hope for their recovery —always between two worlds, past and future—, the Ruin becomes a favourite medium of the artist. It is through this inchoate form that imagining facts and fantasizing of reconstructions can take place, or, if the remains are not completely ruined, dreams of their total annihilation. And this may well be the *obscure inclination* that man experiences before vestiges, that pleasure of destruction, which is nothing else than an attempt to impose our own powers to those of Nature. This is a sentiment quite close to that of reconquest and territorialization.

It is indeed in the Landscape of Ruins where the most conflicting feelings come together: the visible and the invisible, interior and exterior, public and private, nature and artifice, creation and destruction, although perhaps its most interesting aspect is that they constitute an «Allegory of Thought»;⁶⁷⁸ a place where one can get lost, think over and find one's self again —it is for a reason that visiting ruins would be a favourite of the travelers of the *Settecento* or that Italy is still one of the top visited countries in the world.

Ruins can talk, said Piranesi, though, in fact, they do it in a very different way than Nature or standing Architecture. Ruins talk about their past, their uses and about the men that left,

⁶⁷⁸ Walter Benjamin in *The Origin of German Tragic Drama*, p. 177-178. Quoted in *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*. Exhibition catalogue for The Getty Research Institute, Los Angeles, Dec. 1997-Feb. 1998. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997, p. xi.

depicted and even savaged them;⁶⁷⁹ yet it is true, that never in the same manner or with the same intensity throughout the years have they given their testimony or have been listened to. Their applied discourse is as varied as types of Ruin exist and the myriad of interpretations that in turn can arise from them. There are classical ruins, of the Antiquity, ruins turned into monuments, others into museums, restored ruins, despoiled, reused, rebuilt and there is also debris lost in the landscape that looks like vestiges or, in the words of Rose Macaulay referring to the bombed remains of the World War II, *new ruins*.⁶⁸⁰ Robert Smithson would consider vestiges the remnants of industrial landscapes or architectural structures still under construction, and so, *ruins in reverse* existed too, as well as *modern ruins*, inhabited ruins and *non-sites*, as noted by Julia Schulz-Dornburg. Certain cultures and societies are closely related to them, while others simply ignore or repudiate them. Alberto Ustárróz discussed in *La lección de las ruinas* (The Lesson of Ruins) that every historical period was prone to see in them whatever it may want to see.⁶⁸¹

Let us remember that in the Middle Ages they were associated with the fall of Empires and used to admonish Christians to beware of pagan nativities and cults, but soon after, in the Renaissance, they were linked to the will to recreate the forms of Antiquity, adopting several meanings to Painting, Poetry or Literature. In those days the artists threw themselves into drawing and measuring vestiges as a way to achieve knowledge; they had to travel and delve into the landscape in order to find those lost paradises or *vedute* that were already fading; in fact the evolution of the concept belongs together with Nordic artists like Maarten van Heemskerck or

⁶⁷⁹ Salvatore Settis in the preface of *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*. Exhibition catalogue for The Getty Research Institute, Los Angeles, Dec. 1997-Feb. 1998. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997, p. vii.

⁶⁸⁰ See Macaulay, Rose. "A Note on New Ruins". In: *Pleasure of Ruins*. New York: Walker and Company, 1966, p. 455. Consulted in: <https://archive.org/stream/pleasureofruins010331mbp#page/n521/mode/2up> Date consulted 31st Mar. 2018.

⁶⁸¹ Ustárróz, Alberto. *La lección de las ruinas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura* (The Lesson of Ruins. Presence of Greek Thought and Roman Thought in Architecture). Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1997, p. 11.

Hermannus Posthumus Pingsbat, who moved to Rome and spread its graphic image all around Europe.

The painting and drawing of Landscapes of Ruins kept prospering well into the *Settecento*, partly due to the popularity of travels like the *Grand Tour*, though the meaning of the Ruin now branched out in its symbolic aspect: ruins would be used not only as architectural caprices, or with heroic, premonitory, fantastic or bucolic purposes —like Nicolas Poussin or Claude Lorrain—, but mainly as metaphors for the eternal expiry of things, the processes of degradation, the irreversibility of Time or even the unconscious, as in the case of Piranesi, who used ruins as a means to depict the darkest and most hidden places of the mind.

The 18th Century was an era of artistic lechery and architectural *follies*, sprinkling Poetry, Landscape Painting and even Landscape Gardening with the picturesque beauty of wrecked temples and false ruins. It was precisely during the transition between the 18th and 19th centuries that Restoration established itself as an independent, scientific discipline, increasingly more consolidated and attached, the same way Archaeology did, to the notion of fragment and vestige, both recognized as objects of memory and witnesses of historic events, worth retrieving and preserving. Anyhow, the ruins, indispensable elements to that newly arrived *modernity*, not only could tell us about the past, but also of future catastrophes, as noted by Hubert Robert and Joseph Gandy. In the Romantic Landscape, Man kept looking ahead, into the horizon, while his feet kept sinking ever deeper into the earth; ruins strewn with brambles and thorns served as the representation of that lost battle between man's «will of the spirit» and the forces of deterioration. It wouldn't be until then that artists started regarding the Landscape of Ruins as more than a minor genre; from a mere source of information to record the transformations of the city, it became a means to experience emotions and sensations —outlook that later the *land-artists* would again pick up—; man before ruins in a landscape, but most of all before his own isolation and degradation.

Just when it seemed that the Landscape of Ruins began to disappear, the need to forget —or the inability to remember— turned the ruins back into indispensable items where to throw all those fears that the invention of the photographic camera

intended to soothe. The nineteenth-century ruinist perception of the landscape would spring from this also fragmented vision of reality, used as a means to freeze time; an objective instrument suitable to a colder and more distant landscape, although more «modern» too (Let us remember the essay of Robert Smithson, to whom Nature seemed obsolete after Photography was invented or once the Ruin was represented in a naturalistic way).⁶⁸²

But, precisely because of this coldness inherent to the camera and the insurmountable distance between the subject and the observer, these types of photographed landscape got well along with other forms of vestiges: the wreckage of cities devastated throughout successive wars brought the Landscape of Ruins to its very own limit and degradation. The Debris represents the total destruction of Architecture —as opposed to the Ruin, which is only a partial destruction of a construction— and contains the exact instant in which destructive action is taking place, in contrast to the historical time inherent to the traditional ruin; a precipitated time, accelerated and without recognizable strata. However, the Debris is not an element of Memory, but rather an experience of death and catastrophe: the works of man coming back to the earth through a violent process and not at the hands of Nature, as would be the fate through slow degradation that the «original» ruin is victim of; the latter being, in fact, enshrined in a beautiful, melancholy, almost nostalgic cycle of total loss.

Furthermore, the void left by lost fragments does not appear in the Debris, which is in itself all loss and absence, and the only things that Time and Nature can add to it are sedimentation and vegetation. Only after this it can be said that the Landscape of Debris sets its journey towards the sublime vision characteristic of the old ruins, although some authors like Georg Simmel and Alois Riegl would say that, due the lack of vertical trace, it would always be far from the *beautiful* and the *sublime*.

⁶⁸² The photography of monuments so exploited by tourism encourages this cold perception of the ruins, clean and sterilized, which makes it look almost “new”, as if it were another consumer item. Most of the monuments we see beforehand through various media, advertisement, websites and brochures; in this way, when we actually visit them, it feels like we have already been there, and even then, we take the same picture, repeated *ad nauseam*.

It may well be that this flatness typical of the Debris, and its repeated representation as a Landscape of Ruins in both Photography and Cinema, is the reason why Man regards now as vestiges other types of abandoned landscape, like waste grounds or dilapidated industrial units; post-romantic, rusty landscapes in also post-apocalyptic cities, which could belong to the past —like Paris in *La Jetée* of Chris Marker (1962) —,⁶⁸³ as well as to the future or to other worlds outside the Earth. In fact, just like the painters of the *Grand Tour*, the contemporary artist would soon embark on long journeys in search of those *other* places where to impose the «will of the spirit» —in the words of Georg Simmel— and the forces of degradation; a journey that will be less and less picturesque and with ruins ever more real, belonging to his own age, in an entropic, anti-Newtonian, accelerated and geological time, like that of Perejaume.⁶⁸⁴ After all, these landscapes (the margins of the cities, wastelands product of wars and great disasters, the American deserts or the *barren lands* featured in pictures and science fiction films) looked just like the very negative, the opposite of the world of men —Full opposed to Void—, and thus, it is not surprising that the photographic lens, which represents equally this *negativity*, were to be the preferred medium to represent them, to document that which would or could never exist again, or in fact was already «nothing»: the artist, since the *model desert*, becomes then, according to Robert Smithson, a witness and survivor of the «end of eternity».

Let us remember that Photography, followed by the «moving pictures», had also been used during the first half of the 20th century to document archaeological findings and transformations in the Landscape of Ruins, or at least to obtain various versions of that reality. The many excavations carried out in Italy by the fascist regime would bring along a big amount of films, in which Man appeared as the transforming and activating agent responsible of those changes and

⁶⁸³ *La Jetée*. Dir. and script by Chris Marker, production Anatole Dauman. Argos Film, 1962.

⁶⁸⁴ See Torrente, Virginia. "Paraísos indómitos" (Untamed Paradises). In: VVAA. *Paraísos indómitos*. Vigo: Fundación MARCO, 2008, p. 70.

movements of the substrate, where all times and ruins of humanity concurred.

It was then not so difficult for the land artists to go a step further into the landscape, to experiment and directly get involved in it, so they could transform it, just like those gardeners, landscapers and archaeologists before them, or, as Gordon Matta-Clark understood Art and Architecture, even to transgress it, to adopt a critical position, investigate and establish new relations with those marginal, clandestine places: the ruins, or the abandoned buildings, turned into spaces for dialogue, places to confront the body against its surroundings; this socially engaged viewpoint of Architecture would be followed by artists like Carlos Garaicoa —with his Utopian strategies and the planning of new uses for the ruins—, or Lara Almarcegui —from the perspective of restoration, protection and opening of buildings and vacant lots—.

Gordon Matta-Clark cast doubt on the pretended stability of buildings, but also of architecture in general; the «building cuts», like in his artwork *Splitting*, defended this perception that architectural items are indeed elements of the landscape that endure continuous transformation; this idea of endless succession of states, sometimes irreversible, is treated also in Lara Almarcegui's rubble mountains. This way of perceiving the ruin stemmed, as we saw earlier, from the re-utilization of buildings in that curious cultural miscellanea, pagan and christian, where the new order kept growing from the fragments of the past since the fall of the Roman Empire. In this sense it is interesting to note *The Promise*, by Teresa Margolles, a house that the artist dismantled completely, just to build it again fully shredded; this reminds us of the alchemical process that Gordon Matta-Clark spoke so much about, and of the *limekilns* where broken sculptures and marble columns were burnt in order to obtain calcium oxide, a much needed material for the construction of public buildings and new monuments.

To this heap of representations, or shall we say, architectural palimpsest, Robert Smithson would add a new perspective —perhaps inspired by the obsolete futures of T. S. Eliot in *The Waste Land* (1922) or the science fiction novels of Vladimir Nabokov and J. G. Ballard— when he considered buildings under construction as *ruins in reverse*, completely opposed to

the romantic ruins because instead of giving into decay, they directly grew into a state of ruin; if the future was, according to Vladimir Nabokov, the obsolete in reverse, the past would be then the new, but inverted. These types of vestige were typical of open cities like Passaic, and not of compact, fast-paced cities like New York. Nevertheless both were, in spite of differing from the traditional ruins, exposed to the same forces of degradation and vandalism due to their condition of open, unfinished structures; the process of disintegration suffered by those *modern ruins*, as they were called by Julia Schulz-Dornburg in her publication, depended upon the quickness and success of their construction; and if by any chance they ended up cruelly left behind, Nature wouldn't take too long in claiming the buildings back by letting all types of vegetation grow over their naked structure.

It is true that the Memory and Time to which both types of Ruin belonged were absolutely opposed. The *new ruins* «had not yet acquired the weathered patina of age»,⁶⁸⁵ so their memories remained still young and unknown; the old ruins of Rome, instead, were years ahead in the race, having been studied, represented and transformed countless times, even though Smithson had managed with his essay to put Passaic in art history books as a city of *new monuments*, inserted on a *tour* that was actually the opposite of those *touristic* voyages to the ruins of the Antiquity in the 18th century; in this respect, his essay could be considered a kind of *Mirabilia Urbis Romae*, but of course in reverse.

However, both types of Ruin inspired the similar feelings of melancholy and nostalgia due to the brevity and entropy of Time: an irretrievable time for Rome and, in the case of Passaic, a time that was yet to come (and the artist contemplating the ruins of Passaic knew that that time would be lost too). Even though the future would always look less picturesque, those two points in the spiral, Rome and Passaic, would act as the two sides of a coin, or like confronting images on a mirror; they may be in fact the very same landscape, the very same artist, but inserted in different times; or, rather, one

⁶⁸⁵ Macaulay, Rose. "A Note on New Ruins"... *op. cit.*, p. 455.

single artist walking on a landscape (the Landscape of Time) in all its existing depth (a spiral-shaped, dialectical time), heading towards the remains of «remote futures» and «pasts also distant».

Perhaps the wanderer was, in reality, a *stalker*, to whom the only way to know a landscape were through the act of walking. It is an interesting fact that an artistic group exists today in Rome, mainly integrated by architects, that devotes itself to draw in the map of the city, just by walking, its holes and negatives, origin and end of all paths; Robert Smithson had asked himself whether Passaic was the *New Eternal City* and what the group Stalker was doing was trying to find the *anti-monuments* of Passaic in Rome, pointing to the decayed, peripheral landscapes as true, «actual territory»: the famous *topos* of Joachim Du Bellay about «who looks for Rome in Rome, and little of Rome in Rome can perceive» seems to reaffirm itself over and over.

Admittedly, according to Smithson, the fact that Passaic replaced Rome as the Eternal City meant that the contemporary artist was never to become interested in the ruins of the Antiquity again, and that it would be the *ruins in reverse* and those «holes in the cities», and maybe the *non-sites* and *anti-monuments* too, the ones that provided him with inspiration and raw materials for his work and projects. This assumption made sense since the contemporary artist needed a more inventive spirit and trust in the future, as well as a more direct involvement with the landscape; something that the old monuments could never provide. To merely represent them with photography, painting and film or video could not be enough, as they sometimes required bodily action: a transformation, a dislocation, a «get through», to turn the ruin—remembering the words of Georg Simmel—into a personal work; so in this way, the free spaces, abandoned and forgotten by society, would be the perfect medium to use.

As we saw, in one of his essays Robert Smithson pointed Frederick Law Olmsted as the first *earth artist* due to his great project of Central Park, whose pictures of the construction and soil movements the artist watched fascinated. There is another essay by Smithson that could well have been written regarding those films of the Istituto Luce Cinecittà documenting the construction process of the *Via dei Fori Imperiali* and the

previous excavation works. That time and place were not only significant because the profile of the landscape was being decided, but also the History that was worth remembering. To Smithson would have surely seemed the most entropic place in the space-time reality; a place where tones and tones of strata were being moved and scrambled, while houses and modern buildings were obliterated in order to dig under the substrate in search of noble vestiges. The excavations, after all, seemed a way to get back a lost legacy under the hands of Nature. To exhume those remains could mean a fresh conquest of the territory—the same way Archaeology retrieved ruins buried over the centuries—; the successive excavation campaigns of the Roman Forum certainly remind of the earth movements and soil transfers of the 60's; a total transformation of the Landscape of Ruins by archaeologists and town planners. The Landscape of Ruins became gradually a place subordinated to the masses and tourism. In fact it would seem that this is the only possible form of existence for the classical ruin in the present day (its integration in the city is very difficult if not through musealization). In the case of ruins that are isolated and preserved as monuments, the danger lies in the excessive domestication, although it is true that in countries like Italy, where there is a tremendous amount of patrimony, its management and conservation seems almost impossible.

The choice of taking a piece of desolate land as a ruin was a not so banal and aleatory choice as it may seem, especially if we take into consideration that these places, as good negatives of the urban realities that we inhabit, are always clear of tourism and institutions, suspended in that eternal state between abandonment and wilderness, completely astray between man and the landscape. It may well be that wandering—as Francesco Careri and the group Stalker propose—or, ironically, restoration and museum adaptation—as demonstrated by Lara Almarcegui in *Renovation Project of the Gros Market, right before its Demolition* (1995) and *Hotel Fuentes de Ebro* (1997)—are the necessary steps toward the reactivation of ruins like those of Passaic, since its monuments had already, and effectively, been inserted in a sightseeing tour.

Sadly some of those monuments in Passaic are already gone, such as the highway under construction, the swing bridge—built in 1896 and replaced by a fixed one in 2002—or the

restaurant where Smithson reloaded his *Instamatic* —today a Dunkin Donuts—; this only further illustrates the degree of entropy that can be found in some of these landscapes.

Oddly enough, in his *tour* of Passaic, Robert Smithson made his own personal selection of monuments and ruins too, so in this case, it would be most useful to make a parallel itinerary around the ruins excluded; it would be, in fact, like the negative of a negative, or in other words, the remains of the remains. Perhaps Gordon Matta-Clark or Lara Almarcegui could have worked in those sidelined ruins of Smithson, or even buy the land in order to preserve it and make it visible, as in the building cuts.

Aside from using Photography and Film to depict these *new ruins*, as well as implicating the human body in those *anarchitectures* of Gordon Matta-Clark, the act of conquering those peripheral territories supposed to the contemporary artist, as we said, a comeback to the land by means of arduous processes of sedimentation and excavation, sometimes inspired —as it was the case of Robert Smithson and his *Partially Buried Woodshed*— by forms of destruction characteristic of Nature itself, so architecture could return to the roots of matter in the battlefield that landscape offered for this continuous struggle.

We should remember that it was in Rome where Robert Smithson had started his *Asphalt Rundown*, a series of glue, concrete and asphalt pours, with which the landscape mutated, impregnated by the sticky activity of Man and his artifice; and also that the same group Stalker explored it twice. Right after writing his grand *Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, Smithson was already finding a small piece of Passaic in Rome, maybe even giving a thought on that *desert* where all vestiges converged. The asphalt, a composite of bitumen, gravel and sand, serves to pave streets, roads and highways, in essence, to *denaturalize*; and so, that truck filled with asphalt also contained the matter of the sandbox and the earth over which it would be poured; the action was a metaphor of degradation falling over degradation: again, a ruin over a ruin.

The *model desert* and the *Asphalt Rundown* are the synthesis of all human architecture, shredded, reused, reduced to dust and ashes; the entropic land of the Roman Forums mixed with burnt

marble, debris and cow dungs: let us not forget, the intermediate step toward *the end of eternity*. After seeing the desert into which cities had turned in the 1940's, some like Rose Macaulay would say that the human fascination for ruins might have ended; but the truth is that this obscure pleasure or secret inclination felt before vestiges is rather a necessity, a human need to keep inventing a future, even in ruins, though these will most likely resemble the desolate landscape of a waste ground than the remains of ancient times. And this is precisely the domain where contemporary artists still experiment to the present day.

OPEN LINES OF RESEARCH

About her piece *Trying to Find Spiral Jetty* (1997, see Fig. 83), Tacita Dean recounted that someone in New York assured her once that the spiral of Robert Smithson had emerged from that enigmatic red lake, so this is why she set out on a journey to try to find it; a trip through the primal hills with salt-covered vegetation —she tells— and where the air of the evening was filled with buzzing mosquitoes that came crushing against her windshield; this journey «of sedimentation» had become a mechanism to travel through time, all the way from Prehistory to the future, recorded on a film that seemed to be made of the same substance and with the same structure as the strata of her thoughts.⁶⁸⁶

To Tacita Dean, Robert Smithson had been a most important referent. In another of her trips, *From Columbus, Ohio to the Partially Buried Woodshed* (1999) the artist affirmed that the woodshed lay in fact under the asphalt of the campus parking lot and not where the Kent State University folk used to indicate. This was a lovely thought: the construction doubly buried, first under sacred earth, and then under profane pavement.⁶⁸⁷

⁶⁸⁶ The quote is not the original; taken from the Spanish. See *From Columbus, Ohio to the Partially Buried Woodshed* in Tacita Dean. Exhibition catalogue from Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 26th Ene. - 25th Mar. 2001. Barcelona: MACBA, Actar D.L., 2001, pp. 60-61.

⁶⁸⁷ Ibid., p. 61.

In one of her expeditions she found a disconcerting «bubble house» (Cayman Islands, 1999). Abandoned and half-complete, this construction arose like a futurist vision or as a «declaration of another age». In fact —she confessed— «we thought it was the temple of a sect or a church built by the mafia, judging by the sign of the cross that could be seen on the entrance».⁶⁸⁸ The house was revelatory because it belonged to a project to design the perfect building that could stand against hurricanes, but the owner had been sentenced to thirty-five years in prison and the construction was left unfinished.

In regard to this thesis, just like the *Bubble House* of Tacita Dean, many other accounts of ruins have remained open, out in the cold and under risk of mental sedimentation, that is, of oblivion, buried in the substructure of the investigation without being able to come to the surface of the spiral, kept in the vitrines of this little «imaginary museum» or «Mnemosyne atlas» —to cite Aby Warburg and André Malraux—.

To create a narrative out of this much interpreted genre seemed impossible without looking to the past. But once this doubt and the first insecurities typical of an investigation were overcome, the project moved the focus towards other forms of ruins and landscapes across younger disciplines like Cinema, Photography, Video, Intervention and Performance; unfortunately, many of the researched artists and mediums that lay between Rome and Passaic had to be left out.

I would not want to close this thesis without citing some of them, starting with Tacita Dean, as we have seen, and continuing with Jeff Wall, whose landscapes, some of them urban, were all found by chance, as it should always be the case of any ruin. It is true that some others, like Gregor Schneider with his *Totes haus u r*, or Jean Pierre Raynaud with *La Maison*, were already present from the beginning, perhaps due to the obscure and maniacal nature of their interventions, which starkly reminded of Piranesi and Gordon Matta-Clark. On the other hand, and by contrast, we find Francesca Woodman and

⁶⁸⁸ The quote is not the original; taken from the Spanish. See Tacita Dean in *Casa burbuja* (Bubble House). See *Paisaje y memoria* (Landscape and Memory). Exhibition catalogue for La Casa Encendida, 30th Mar. - 13th Jun. 2004. Madrid: La Casa Encendida, 2004, pp. 252-255.

Heidi Bucher, which are significant for the delicate way with which they treated body and memory in the context of a space, at the same time so intimate and wrecked.

Maybe for that reason the chapter *Anarchitectures* could have been open to various alternatives, taking into account the different ways there are, to confront body and ruin; a landscape of vestiges somewhat more intimist is also present in the *oeuvre* of Rachel Whiteread and other artists like María Jesús González and Patricia Gómez, analyzed, though very briefly, in the section *Monuments to Memory*.

Precisely regarding *memory* and *landscape*, the works of Carlos Garaicoa should be doubly noted, since his Utopian and hopeful vision of the vestige should have deserved a longer chapter in this investigation. Also in this regard, we should comment on the famous intervention of Hans Haacke in the German Pavilion of the Venice Biennale in 1993, which consisted in the destruction of the original floors ordered by Hitler in 1938: the image of the marble tiles turned into a pile of rubble, completely ruined, directly connects with Albert Speer's theory of Ruin Value. On this same artist it should be mentioned *Castles in the Air*, an exhibition project for Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, which dealt with the issue of many unfinished constructions in the district of Ensanche de Vallecas (Madrid, 2012), a topic in line with Julia Schulz-Dornburg's investigations on land and real estate speculation in Spain.

This thesis opened with the image of Robert Smithson walking over the rough surface of *Spiral Jetty* and closes with Tacita Dean's journey in his honour, following twelve detailed indications by the Utah Arts Council (see Fig. 83); this said journey became trickier and more peculiar as she moved further away from civilization, only to finally get her car stuck in a rock and not find the *bloody spiral*: «we saw a kind of pier and I still don't know whether that was the *Spiral Jetty* or not. It may have been a pier for oil prospecting...».⁶⁸⁹ Spiral or pier,

⁶⁸⁹ The quote is not the original; taken from the Spanish. See Tacita Dean in Groenenboom, Roland. *Una conversación con Tacita Dean* (A Conversation with Tacita Dean). Exhibition catalogue from Museu d'Art Contemporani de

may this journey serve as a free way to walk over strata and time, over the manifold of landscapes of ruins, whether represented, transformed or interacted, real or imaginary.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, Jean-Pierre. *L'arte di costruire presso i romani: materiali e tecniche*. Milán: Longanesi, 2011.
- ALAIN, Roger. *Breve tratado del paisaje*. Ed. J. Maderuelo. Trad. M. Veuthey. Madrid: Biblioteca nueva, 2007.
- ALEMANY SÁNCHEZ-MOSCOSO, Vicente. *La antropometría en el postminimalismo: estudio sobre las relaciones métricas entre el espectador y las obras en la escultura norteamericana heredera del minimalismo de las décadas 1960 y 1970*. Diss. Tesis inédita. Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- ALLEN, Brian. "Artistas y viajeros británicos en Italia al final de la década de 1770". En: José María Luzón, *Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002, pp. 22-37.
- ALMARCEGUI, Lara. "Guía de ruinas de Holanda desde 1870 hasta la actualidad". En: *Registros contra el tiempo: un proyecto de exposición de Álvaro de los Ángeles*. Villa Iris, Fundación Marcelino Botín, Santander, 21 Jul. - 24 Sep. 2006. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2006, pp. 32-35.
- ALMARCEGUI, Lara, Fernando Francés y Juan Herreros. *Lara Almarcegui. Materiales de construcción. Sala de exposiciones Espacio 2, CAC Málaga: 106 toneladas de grava, 57 toneladas de arena, 24 toneladas de cemento, 2 toneladas de acero, 3 toneladas de escayola, 0,2 toneladas de pintura*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga y Ayuntamiento de Málaga, 2007.
- ALMARCEGUI, Lara. *Madrid subterráneo*. Madrid: La Librería, 2012.
- ALTARELLI, Lucio. "Il linguaggio delle rovine". En: Lucio Altarelli, Stefano Bigiotti, Pierfederico Caliari et al., *La modernità delle rovine: Temi e figure dell'architettura contemporanea*. Roma: Prospettive Edizioni, 2015, pp. 12-27.

- ÁNGELES, Álvaro de los, y José Miguel G. Cortés. "Buceando entre los escombros". En: *En tránsito*. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2015, pp. 12-19.
- ANTICH, Xavier. "El viaje a través de la memoria devastada". En: *Estratos": proyecto de arte contemporáneo Murcia 2008*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Consejería de Cultura, 2008, pp. 57-66.
- ANUNZIATO, Alberto Daniele. "La deum sedes en la edad media: Las miradas del maestro Gregorio y el legado de Roma". *Revista de Investigación Científica Circe*, vol. 14, n.1, 2010, pp. 1-14.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Trad. M. L. Balseiro. Madrid: Alianza, 2002.
- ATLEE, James. "Towards Anarchitecture; Gordon Matta-Clark and le Corbusier". *Tate Papers* n. 7. Primavera 2007. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier>
Fecha de consulta 12 Abr. 2018.
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2000.
El tiempo en ruinas. Barcelona: Gedisa, 2003.
- AZZARÀ, Silvia. "Osservazioni sul senso delle rovine nella cultura antica". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni / 4, 14*, 2002, pp. 1-12.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- BACZYNSKA, Beata. "Dos epitafios a Roma sepultada en sus ruinas: Un epigrama polaco de Mikolaj Sep Szarzynski y un soneto español de Francisco de Quevedo". *Scriptura* n. 11, 1996, pp. 31-42.
- BARBANERA, Marcello. "Tra visionarietà e osservazione: la riproduzione dei monumenti antichi nel XVIII secolo e

le origini della topografia classica". En: A. M. D'Achille, A. Iacobini, M. Preti-Hamard, M. Righetti y G. Toscano. *Viaggi e coscienza patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759-1818) tra Francia e Italia*, Roma: Campisano, 2011, pp. 189-203.

"Architetture romane in Italia nel contesto delle città moderne". En: Henner von Hesberg y Paul Zanker, *Storia dell'architettura italiana. Architettura romana. Le città in Italia*. Milán: Electa, 2012, pp. 154-174.

"L'antichità reinventata. Le rovine di Roma come immagine del regno d'Italia". En: Barbro Santillo Frizell, Stefania Renzetti, Astrid Capoferro y Liv D'Amelio, *Dall'Italia : omaggio a Barbro Santillo Frizell*. Florencia: Polistampa, 2013, pp. 221-239.

Metamorfosi delle rovine. Milán: Electa, 2013.

BARENBLIT, Ferran. "Introducción". En: T. Margolles y M. I. Rodríguez, *El Testigo*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2014, pp. 10-11.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2004.

BARTOLI, Alfonso. "Del Settizonio Severiano e i disegni inediti di Marten Van Heemskerck". *Revista I Documenti per la Storia*, 1909, pp. 253-269.

BEAR, Liza y Gordon Matta-Clark. "Gordon Matta-Clark: dilemas". Entrevista radiofónica WBAI-FM, marzo 1976. En: *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 4 Jul. - 16 Oct. 2006. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, pp. 261-271.

BENINCASA, Fabio. "Cinema e rovine, rovine di cinema". En: *La forza delle rovine*. Catálogo de la exposición en el Palazzo Altemps, Roma, 8 Oct. 2015 - 31 Ene. 2016. Milán: Electa, 2015, pp. 46-51.

BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Ed. Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2005.

- "Sobre el concepto de historia". En: *Obras, I*. Vol. 2. Madrid: Abada, 2008, pp. 303-318.
- BENLLOCH I CALVO, Lluís. "Tras la senda del desplazamiento. Valencia (1995-2007)". *Concreta 01*, 2013, pp. 23-37.
- BERGER, John. "Si las paredes hablaran". En: *Proyecto para cárcel abandonada*. Catálogo de la exposición de Patricia Gómez y María Jesús González en el Domus Artium 2002 de Salamanca. Oct. 2010- Ene. 2011. Salamanca: Explorafoto y DA2, 2010, p. 92.
- BERGSON, Henri. *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Trad. M. Armiño. Madrid: Alianza Editorial, 1977.
- Materia e memoria*. Roma, Bari: Laterza, 2005.
- BEVAN, Revan. *The Destruction of Memory: Architecture at War*. Londres: Reaktion Books, 2016.
- BEVILACQUA, Mario. "Nolli Piranesi Vasi. Percorsi e incontri nella città del Settecento". En: *Nolli Vasi Piranesi. Immagine di Roma Antica e Moderna. Rappresentare e conoscere la metropoli dei Lumi*. Roma: Artemide Edizioni, 2004, pp. 18-29.
- "Piranesi: crolli e rovine". En: *La forza delle rovine*. Catálogo de la exposición en el Palazzo Altemps, Roma, 8 Oct. 2015 - 31 Ene. 2016. Milán: Electa, 2015, pp. 126-141.
- BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio y Mario Torelli. *El arte de la antigüedad clásica Etruria-Roma*. Trad. J. Calatrava. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones, 2000.
- BIONDO, Flavio. *Roma Trionfante di Biondo da Forlì, Tradotta pur hora per Lucio Fauno di latino in buona lingua volgare*. Venecia: Michele Tramezzino, 1548.
 Disponible en: https://archive.org/details/bub_gb_SOBvQaMo2vIC.
 Fecha de consulta 23 Oct. 2017.
- BLOCK, Holly. "Carlos Garaicoa". *Revista BOMB* N.82, invierno 2002-03. Disponible en:

<https://bombmagazine.org/articles/carlos-garaicoa/>

Fecha de consulta 31 Nov. 2017.

- BOITANI, Piero. "Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine". En: *La forza delle rovine*. Catálogo de la exposición en el Palazzo Altemps, Roma, 8 Oct. 2015 - 31 Ene. 2016. Milán: Electa, 2015, pp. 18-27.
- BOLLNOW, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- BONET, Pilar. "Alegorías de la realidad. Tiempo y naturaleza". En: *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000, pp. 209-231.
- BONET, Pilar, Mike Heizer, Dennis Oppenheim y Robert Smithson. "Conversaciones con Heizer, Oppenheim y Smithson". En: *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000, pp. 37-49.
- Boorsch, Suzanne. *The Building of the Vatican: The Papacy and Architecture*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1983.
- BORGES, José Luis. "Las ruinas circulares". En: *Cuentos completos*. Barcelona: Penguin Random House, 2011, pp. 118-123.
- BOURRIAUD, Nicolas. "Ruinas al revés". En: *Estratos: proyecto arte contemporáneo Murcia 2008*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Consejería de Cultura, 2008, pp. 17-21.
- BOZAL, Valeriano. "El arte de las luces: d'après nature". En: J. A. Ramírez et al., *Historia del arte, 3. La Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 2005, pp. 337-343.
- BRANDENBURG, Hugo. "Documentazione iconografica. Piante, sezioni, assonometrie e fotografie relative alle chiese e alla loro collocazione". En: *Le prime chiese di Roma, IV-VII secolo*. Trad. C. Buoite. Ciudad del Vaticano: Jaca Book Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 301-307.

- BRANDI, Cesare. *Teoría de la restauración*. Trad. M. A. Roger. Madrid: Alianza Forma, 1995.
- BRATTON, Denise. "Rome, Broken City". *Cabinet Magazine*, Issue 20: Ruins. Winter 2005-2006. Nueva York, 2005.
- BREITWIESER, Sabine. "Reorganizing estructura". En: VVAA, *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Salamanca, 2000, pp. 57-61.
- BRILLI, Attilio. *Il viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale*. Boloña: Il Mulino, 2006.
- BROCCOLI, Umberto. "Il corpo di un gigante abbandonato: da Roma Classica a Roma Cristiana all'Europa". En: R. Ugolini, C. Strinati y B. Vespa, *L'idea di Roma: Una città nella storia. 140º Anniversario di Roma Capitale*. Roma: Gangemi, 2010, pp. 17-23.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Trad. N. Rabotnikof. Madrid: Visor, 1995.
- BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Trad. Menene Gras Balaguer. Madrid: Tecnos, 2001.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. El Renacimiento en Italia: el Cinquecento. En J. A. Ramírez et al., *Historia del arte, 3. La Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 1997, pp. 55-105.
- BUTLER, Cornelia. "A lurid presence: Smithson's legacy and post-studio art". En: *Robert Smithson*. Catálogo de la exposición organizada por Eugenie Tsai y Cornelia Butler para The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles. Sep.-Dic. 2004. Los Ángeles: The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles. University of California Press, 2004, pp. 225-248.
- CAIROLI GIULIANI, Fulvio. *L'edilizia nell'antichità*. Roma: Carocci editore, 2012.
- CANDELA, Iria. *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*. Madrid: Alianza, 2012.

- CÁNEPA LUNA, Mariana. "Lara Almarcegui". En: *Estratos": proyecto arte contemporáneo Murcia 2008*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Consejería de Cultura, 2008, pp. 37-46.
- CANEVA, Giulia. *Amphitheatrum naturae. Il Colosseo: storia e ambiente letti attraverso la sua flora*. Milán: Electa, 2004.
- CANOGAR, Daniel. "El placer de la ruina". *Ruinas. Revista Exit*. n. 24. 1 Nov. 2006.
- CAPPELLO, Massimo y Giacomo Di Girolamo. "Cretto di Gibellina memoria dimenticata". *La Repubblica*, 7 Sep. 2015. Disponible en:
http://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-it/2015/09/07/news/il_cretto_di_gibellina_memoria_abbandonata-118728602/
 Fecha de consulta 13 Ene. 2018.
- CARDI, Maria Virginia. *Le rovine abitate: invenzione e morte in luoghi di memoria*. Florencia: Alinea, 2000.
- CARERI, Francesco. *Walscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- Pasear, detenerse*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- CARRALERO DÍAZ, Isabel. "De la construcción a la ruina". TFM. Máster en Investigación en Arte y Creación. Diss. Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- CASTELLI, Patricia. "Estéticas antiguas y estéticas nuevas: las ruinas y el paisaje". En: *La estética del Renacimiento*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2011, pp. 149-171.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando. "Chateaubriand en Roma o el espejo en las ruinas". *Revista Fragmentos* n. 15-16. Madrid, 1989, pp. 5-25, p.7.
- Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*. Murcia: Cendeac, 2003.
- "Matta-Clark, retrato del artista demoleedor". *ABC Cultural*, 8 Jul. 2007, p. 26. Disponible en:
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2006/07/08/026.html>

Fecha de consulta 10 Nov. 2017.

- CELATI, Gianni. *Quattro novelle sulle apparenze*. Milán: Feltrinelli, 1987.
- CENNINI, Cenino. *El libro del arte*. Ed. F. Brunello, L. Magagnato y F. O. Latorre. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2010.
- CHAPARRO, Francisco J.R. "Bellezas efímeras". *Descubrir el arte*, n. 151, 2001, pp. 26-33.
- CHASTEL, André. *El grottesco*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2000.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. "De las Ruinas en jeneral: Las hay de dos especies". En: *Genio del Cristianismo ó bellezas de la relijion cristiana*. Tomo III. Parte Tercera, Libro Quinto. Capítulo III. Trad. J. M. Labores. Barcelona: Imprenta de C.Y J. Mayol, 1842, pp. 19-22.
- CHECA CREMADES, Fernando. "La difusión europea del Renacimiento". En: J. A. Ramírez et al., *Historia del arte, 3. La Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 1997, pp. 107-159.
- CHIARINI, Marco. "Il paesaggio". En: F. Zeri, *La storia dell'arte italiana. Parte terza. Volume quarto: Forme e modelli*. Turín: Einaudi, 1982.
- "Nota sui disegni del catalogo". En: J. Bruintjes y N. Köhler, *Da Van Heemskerck a Van Wittel: disegni fiamminghi e olandesi del XVI-XVII secolo dalle collezioni del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*. Roma: Fratelli Palombi, pp. 11-12.
- CHOZAS, Javier. *El tiempo digital. Narciso narcotizado*. Buenos Aires: Diseño, 2014.
- COARELLI, Filippo. *Il Foro Romano. I. Periodo Arcaico*. Roma: Quasar, 1986.
- Il Foro Romano. II. Periodo Republicano e Augusteo*. Roma: Quasar, 1988.

- COHN, David. "Blow-out: Gordon Matta-Clark y los cinco de Nueva York". En: Darío Corbeira (ed.), *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Salamanca, 2000, pp. 77-90.
- COLAFRANCHESCHI, Daniela. *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- COLOMINA, Beatriz. *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal Ediciones, 2006.
- COLONA, Francesco. *Sueño de Polifilo*. Trad. P. Pedraza. Barcelona: El Acantilado, 1999.
- CORBEIRA, Darío. "Designar espacio. Crear complejidad". En: *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Salamanca, 2000, pp. 143-172.
- "Prólogo". En: *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Salamanca, 2000, pp. 11-19.
- CORDARO, Michele, Alida Moltedo y Mario Gori Sassoli. *Giovanni Battista Piranesi e la veduta a Roma e a Venezia nella prima metà del Settecento*. Roma: Palombi, 1990.
- CRAWFORD, Jane. "Diálogos". En: VVAA, *Experience Becomes the Object. Gordon Matta-Clark*. Ed. Pedro Donoso. Barcelona: Polígrafa, 2015, pp. 105-127.
- CRIVELLI VISCONTI, para Jacopo. *Nuevas derivas*. Trad. Cristián De Nápoli. Santiago de Chile: Metales pesados, 2016.
- CROW, Thomas. "Arte para lugares no específicos: el fuerte y el débil". En: *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Salamanca, 2000, pp. 63-75.
- "Alchemy and Anthropology 1962-1971". En: VVAA, *Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon Press, 2003, pp. 22-37.
- "Legend and Myth". En: VVAA, *Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon Press, 2003, pp. 8-21.

- CURZI, Valter. *Da Campo Vaccino al Foro Romano: il richiamo dell'Antico a Roma nella prima metà dell'Ottocento*. Milán: Electa, 2003.
- DACOS, Nicole. *Viaggio a Roma: I pittori europei nel'500*. Milán: Jaca Book, 2012.
- "Roma quanta fuit": *O la invención del paisaje de ruinas*. Trad. J. D. Atauri. Barcelona: Acantilado, 2014.
- DARÍO, Rubén. *Roma: diario de viaje*. Madrid: Casimiro, 2014.
- DAVIS, Lillian y Cyprien Gaillard. "Nada es realmente real". En: *Estratos": proyecto arte contemporáneo Murcia 2008*. Catálogo de la exposición. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Consejería de Cultura, 2008, pp. 107-118.
- DEAKIN, Richard. *Flora of the Colosseum of Rome*. Londres: Groombridge, 1855. Disponible en: <https://archive.org/details/floracolosseumr00deakgoog>
Fecha de consulta 13 May. 2017.
- DEAN, Tacita y Jeremy Millar. *Place*. Londres: Thames & Hudson, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1996.
- DICKENS, Charles. *Estampas de Italia*. Trad. Ángela Pérez. Barcelona: Alba, 2002. Primera edición en inglés disponible en: <https://archive.org/details/picturesfromital00dickrich>.
Fecha de consulta 08 Mar. 2018.
- DIDEROT, Denis. *Salón 1767*. Trad. L. Vázquez. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- DILLON, Brian. "Fragments from a History of Ruin". *Cabinet Magazine, Issue 20: Ruins*. Winter 2005-2006. Nueva York, 2005.

"La muerte llana". *Desastres. Revista Exit*. n. 50. 1 Ago. 2013.

DISERENS, Corine. "Gordon Matta-Clark: The Reel World". En: *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Salamanca, 2000, pp. 45-56.

DUQUE, Félix. "El arte público y la herida de la tierra". En: *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal, 2001, pp. 109-18.

La fresca ruina de la tierra. Palma de Mallorca: Calima, 2002.

"That's Entertainment! Ruinas de plástico". En: *La fresca ruina de la tierra*. Palma de Mallorca: Calima, 2003, pp. 130-166.

ELIOT, Thomas Stearns. *La tierra baldía y otros poemas de T.S. Eliot*. Bogotá: Arquitrave Editores, 2005.

EMERI, Farinetti. *I paesaggi in archeologia: analisi e interpretazione*. Roma: Carocci, 2012.

ESPINOSA RUÍZ, Ricardo. *Ruinas del presente. Un Grand Tour del siglo XXI*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014.

ESPLIEGO, Mario. *Violencia y monumento a través de las prácticas artísticas (1989-2016)*. Diss. Tesis inédita. Universidad Complutense de Madrid, 2017.

FAGIOLO, Marcello. "Formas del pintoresquismo entre el Manierismo y el Barroco: de la ruina al derrumbe". En: *El esplendor de la ruina*. Catálogo de la exposición. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2005, pp. 55-65.

FERNÁNDEZ, Horacio. "Bernd y Hilla Becher: modelos de interpretación". *Arte y parte*, n. 57. Jun. - Jul. 2005, pp. 54-70.

FERNÁNDEZ QUESADA, Blanca. *Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000.

- FERNÁNDEZ MURGA, Félix. "El sentimiento de las ruinas en el renacimiento italiano". *El Renacimiento Italiano. Actas del II Congreso Nacional de Italianistas*. Murcia, 1986, pp. 123-135.
- FIORANI, Donatella. "Architettura, rovina, restauro". En: M. Barbanera (ed.), *Relitti riletti : metamorfosi delle rovine e identità culturale*. Actas del convenio internacional. Roma, 23-24 Feb. 2007. Turín: Bollati Boringhieri, 2009, pp. 339-356.
- FLAUBERT, Gustave. *Cartas a Louise Colet*. Trad. I. Malaxecheverría. Madrid: Siruela, 1989.
- FOCILLON, Henri. *Giovanni Battista Piranesi: Essai de catalogue raisonné de son oeuvre*. París: Henri Laurens, 1918. Disponible en: <https://archive.org/details/giovannibattista00fociuoft>
Fecha de consulta 27 Mar. 2018.
- "L'invenzione. Le Carceri". En: *Giovan Battista Piranesi. Le Carceri*. Milán: Abscondita, 2011, pp.123-148.
- "Piranesi el visionario". En: A. Huxley, *Las cárceles de Piranesi*. Madrid: Casimiro, 2012, pp. 14-41.
- FORERO-MENDOZA, Sabine. *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la renaissance*. Seyssel: Champ Vallon, 2002.
- "Magnificencia y decadencia: el doble sentido de las ruinas en el Renacimiento". En: *El esplendor de la ruina*. Catálogo de la exposición. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2005, pp. 25-35.
- FRANCÉS, F. "La ciudad, disculpa para pensar". En: *Lara almarcegui: Materiales de construcción. Sala de exposiciones espacio 2, CAC Málaga: 106 toneladas de grava, 57 toneladas de arena, 24 toneladas de cemento, 2 toneladas de acero, 3 toneladas de escayola, 0,2 toneladas de pintura*. 2-18 Feb. 2007. Málaga: CAC, 2007, pp. 8-11.

FREUD, Sigmund. "The Aetiology of Hysteria". En: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Londres: Hogarth Press, 1975.

GALOFARO, Luca. *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

GARAICOA, Carlos. *Carlos Garaicoa: continuity of somebody's architecture*. Proyecto para Documenta 11, Plataforma 5, Kassel, Alemania. 8 Jun. - 15 Sep. 2002. Prato (Italia): Gli Ori, 2002.

GIBBON, Edward. *Memoirs of my life*. Ed. G. A. Bonnard. Nueva York: Funk & Wagnalls, 1969.

Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano (Edición abreviada de Dero A. Saunders). Trad. C. F. Ventosa. Barcelona: Círculo de Lectores, 2001.

GILCHRIST, Maggie y James Lingwood. "El entropólogo". En: *Robert Smithson: El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Catálogo de la exposición en el IVAM Centre Julio González. 22 Abr. - 13 Jun. 1993. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993.

"La ruina en los límites anteriores". En: *Robert Smithson: El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Catálogo de la exposición en el IVAM Centre Julio González. 22 Abr. - 13 Jun. 1993. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993.

GILLES, Clement. *Manifiesto del Tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

GILPIN, William. *Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772, on several Parts of England: particularly the Mountains, and Lakes of Cumberland, and Westmoreland* (Vol. 2). Londres: R. Blamire, Strand, 1786. Disponible en:

<https://archive.org/details/cu31924104095207>

Fecha de consulta 15 Feb. 2018.

Tres ensayos sobre la belleza pintoresca. Madrid: Abada, 2004.

- GIULIANO, Antonio. "Roma quanta fuit". En: M. G. Sassoli, *Roma veduta: disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*. Roma: Artemide Edizioni, 2000, pp. 13-50.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viaje a Italia*. Trad. F. Garrido. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y C^a, 1891. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-viaje-a-italia-de-j-w-von-goethe-en-la-traduccion-de-fanny-garrido-1891/>
Fecha de consulta 04 Abr. 2018.
- GOMBRICH, Ernst. *La historia del arte*. Trad. R. S. Torroella. Madrid: Debate, 1995.
- GONZÁLEZ ESCRIBANO, Raquel. "Viajes pintados". *Descubrir el arte* n^o126, 2009, pp. 34-39.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. "Quizás no fue para tanto". En: *El esplendor de la ruina*. Catálogo de la exposición. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2005, pp. 135-145.
- El resto: una historia invisible del arte contemporáneo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1985.
- Roma en cuatro pasos seguido de algunos avisos urgentes sobre decoración de interiores y coleccionismo*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2011.
- GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni. "Por una metodología de la intervención en el patrimonio arquitectónico como documento y como objeto arquitectónico". *Revista Fragmentos*, n. 6, 1985, pp. 72-79.
- GOODDEN, Carol. "Food". En: VVAA, *Experience Becomes the Object. Gordon Matta-Clark*. Ed. Pedro Donoso. Barcelona: Polígrafa, 2015, pp. 18-33.
- GORGERI, Fabiola. *Frammenti in architettura: durata e mutamento da Le Corbusier a Joao Juís Carrilho da Graça*. Florencia: Edifir, 2015.

GORI SASSOLI, Mario. "Roma Veduta: Disegni e Stampe Panoramiche della Città dal XV al XIX secolo." En: *Roma Veduta: Disegni e Stampe Panoramiche della Città dal XV al XIX secolo*. Roma: Artemide Edizioni, 2000, p. 79.

"Pittoricismo e monumentalità nelle incisioni di Giovanni Battista Piranesi". En: Ginevra Mariani, *Le tecniche calcografiche d'incisione indiretta: acquaforte acquatinta lavis ceramolle*. Roma: De Luca editori d'arte, 2005, pp. 81-88.

GRAF, Arturo. *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo, con un'appendice sulla leggenda di Gog e Magog*. Turín: Giovanni Chiantore, 1923. Disponible en:

<https://archive.org/details/romanellamemoria00graf>

Fecha de consulta 18 Ene. 2018.

GRELLE, Anna. *Vestigi delle Antichità di Roma... et altri luoghi*. Roma: Edizione Quasar, 1987.

GRIFFIN, Jonathan y Cyprien Gaillard. "New Romantic: In Conversation with Cyprien Gaillard". *Frieze*. 1 Abr. 2010. Disponible en:

<https://frieze.com/article/new-romantic>

Fecha de consulta 13 Abr. 2018.

HAVERKAMP-BEGEMANN, Egbert et al., *Fifteenth to Eighteenth Century European Drawings in the Robert Lehman Collection: Central Europe, the Netherlands, France, England*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1999.

HEATHER, Peter. *La caída del imperio romano*. Barcelona: Crítica, 2008.

HEIDEGGER, Martin. "El arte y el espacio". En: *Observaciones relativas al arte -la plástica- y el espacio. El arte y el espacio*. Navarra: Universidad Pública de Navarra.

El origen de la obra de arte. Der Ursprung des Kunstwerkes. Trad. H. C. Leyte. Madrid: La Oficina, 2016.

"Construir-Habitar-Pensar". En: Kosme María de Barañano Letamendia, *Chillida-Heidegger-Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. San Sebastián: Universidad del País Vasco, 1992.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *La so(m)bra de lo real: el arte como vomitorio*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2006.

"Presentación. Antagonismos temporales". En: A. Huyssen, M. A. Navarro et al., *Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac, 2008, pp. 9-16.

Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano). Murcia: Micromegas, 2012.

HERREROS, Juan. "Lara Almarcegui at work". En: *Lara almarcegui: Materiales de construcción. Sala de exposiciones espacio 2, CAC Málaga: 106 toneladas de grava, 57 toneladas de arena, 24 toneladas de cemento, 2 toneladas de acero, 3 toneladas de escayola, 0,2 toneladas de pintura*. 2-18 Feb. 2007. Málaga: CAC, 2007, pp. 12-17.

HIGHSTEIN, Jene. "Reuniones con tequila (diálogos)". En: VVAA, *Experience Becomes the Object. Gordon Matta-Clark*. Ed. Pedro Donoso. Barcelona: Polígrafa, 2015, pp. 133-139.

HISPANO, Andrés. "Soñando nuestra ruina". En: *El esplendor de la ruina*. Catálogo de la exposición. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2005, pp. 173-183.

HOBBS, Robert. *Robert Smithson: sculpture*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

HOFMANN, Werner. "La parte y el todo". En: *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Catálogo de la exposición en la Fundación Juan March, Madrid, 5 Oct. 2007 - 13 Ene. 2008, pp. 17-29.

HOLLIS, Edward. *La vida secreta de los edificios: del Partenón a Las Vegas en trece historias*. Madrid: Siruela, 2012.

- HOLLOWAY, Robert. "Matta-Clarking". En: VVAA, *¿Construir... o deconstruir?* Salamanca: Ediciones Salamanca, 2000, pp. 203-225.
- HÖLSCHER, Tonio. *Il linguaggio dell'arte romana: un sistema semantico*. Turín: Einaudi, 2003.
- L'Archeologia Classica, Un'introduzione*. Edición italiana de Eugenio La Rocca. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2010.
- HONOUR, Hugh. "La moral del paisaje". En: *Romanticismo*. Madrid: Alianza, 1981.
- HOVAGIMYAN, G. H. "Gordon Matta-Clark (Un recuerdo)". En: VVAA, *Experience Becomes the Object. Gordon Matta-Clark*. Ed. Pedro Donoso. Barcelona: Polígrafa, 2015, pp. 34-67.
- HULLOT-KENTOR, Bob. "Introduction to Adorno's *Idea of Natural History*". *Telos* 17, n°2, 1984, pp. 97-110.
- HÜElsen, Christian. *Il Foro Romano. Storia e monumenti*. Roma: Loescher, 1905. Disponible en: <https://archive.org/details/ilfororomanostor00huls>
Fecha de consulta 11 Ene. 2018.
- HÜElsen, Christian y Hermann Egger. *Die Römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*. Berlin: Bard, 1913-16.
- HUXLEY, Aldous. *Las cárceles de Piranesi*. Madrid: Casimiro, 2012.
- HUYSEN, Andreas. "La nostalgia por las ruinas". En: A. Huysen, M. A. Navarro et al., *Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac, 2008, pp. 35-56.
- "Escultura de la memoria de Doris Salcedo". En: *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2010, pp. 81-90.
- INSOLERA, Italo. "Premessa". En: G. Caneva, *Amphitheatrum Naturae. Il Colosseo: storia e ambiente letti attraverso la sua flora*. Milán: Electa, 2004.

- JENKINS, Bruce. "Gordon Matta-Clark y la última máquina". En: *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 4 Jul. - 16 Oct. 2016. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, pp. 279-289.
- JERÓNIMO. "A Leta". En: *Epistolario*. Vol. II. Trad. J. B. Valero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, pp. 196-213.
- JIMÉNEZ MORENO, Carlos. *La escena sin fin. El arte en la era de su big bang*. Murcia: Micromegas, 2013.
- JIMÉNEZ, Carlos. "La fotografía de Matta-Clark o las exposiciones de lo muerto". En: VVAA, *¿Construir... o deconstruir?* Salamanca: Ediciones Salamanca, 2000, pp. 133-142.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. "El nacimiento de la arqueología: el pasado desmitificado". En: *El esplendor de la ruina*. Catálogo de la exposición. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2005, pp. 87-99.
- JONSSON, Marita. "La cura dei monumenti alle origini. Restauro e scavo di monumenti antichi a Roma 1800-1830". *Skrifter Utgivna av Svenska Institutet i Rom*. Acta Instituti Romani Regni Sueciae. Serie 8. Estocolmo: Paul Åström, 1986.
- KASTNER, Jeffrey, Sina Najafi y Frances Richard. "Spaces Between Places: The Evolution of Fake Estates, Part I". En: *Odd Lots: Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates*. Catálogo de la exposición en Queens Museum of Art and White Columns, Nueva York, 9 Sep. - 15 Oct. 2005. Nueva York: Cabinet Books, Queens Museum of Art and White Columns, 2005, pp. 38-49.
- KENNER, Hugh. "The Waste Land". En: *The Invisible Poet: T.S. Eliot*. Londres: Methuen, 1974, pp. 125-156.
- KIRSHNER, Judith Russi. "The Idea of Community in the Work of Gordon Matta-Clark". En VVAA, *Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon Press, 2003, pp. 147-160.
- KNOWLES, David. *La iglesia en la Edad Media*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1983.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993.

Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia. Trad. D. Innerarity. Barcelona: Paidós, 2001.

KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal, 1977.

"La X señala el lugar". En: *Rachel Whiteread*. Catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 11 Feb. - 22 Abr. 1997. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, pp. 37-43.

KRAUTHEIMER, Richard. *Corpus basilicarum christianarum Romae*. Vol. V. Ciudad del Vaticano: Pontif. Istituto di Archeologia Cristiana, 1977.

KRAVAGNA, Christian. "*It's Nothing Worth Documenting if It's not Difficult to Get: on the Documentary Nature of Photography and Film in the Work of Gordon Matta-Clark*". En: VVAA, *Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon Press, 2003, pp. 133-146.

KUPLER, George. *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*. Trad. J. L. Muñoz. Madrid: Nerea, 1988.

LANCIANI, Rodolfo Amedeo. *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*. Roma: E. Loescher & C., 1902.

Forma urbis Romae. Roma: Quasar, 1988.

La distruzione dell'antica Roma: Lo scempio dei monumenti nel corso dei secoli. Nápoles: Intra Moenia, 2014.

LEBOVICI, Elisabeth. "Los productos de la naturaleza". En: Pilar Bonet, *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2000.

LEE, Pamela. M. *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge, MA: Mit Press, 2001.

- "Objetos impropios de modernidad". En: VVAA, *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Salamanca, pp. 91-132.
- "Ultramoderno: o de cómo George Kupler robó el tiempo en el arte de los años 60". En: A. Huyssen, M. A. Navarro et al., *Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC, 2008, pp. 129-176.
- LEO DE BLAS, Jana. *El viaje sin distancia. Perversiones del tiempo, el espacio y el dinero ante el límite en la cultura contemporánea*. Murcia: Cendeac, 2015.
- LEVINE, Les. "Ver lo que no se ve (diálogos)". En: VVAA, *Experience Becomes the Object. Gordon Matta-Clark*. Ed. Pedro Donoso. Barcelona: Polígrafa, 2015, pp. 141-148.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. N. Bastard. Barcelona: Paidós, 1992.
- LINAREJOS MORENO, María. *La ruina como procesos: Robert Overby, Gordon Matta-Clark, Francesca Woodman y su legado*. Diss Universidad Complutense de Madrid. 2015. Tesis inédita disponible en:
<http://eprints.ucm.es/39037/1/T37753.pdf>
Fecha de consulta 23 Abr. 2018.
- LIZARRA ECHAIDE, Juan Manuel. *Vedute di Roma. Giambattista Piranesi en la Biblioteca Histórica. Estudio y Catálogo*. En: *Documentos de trabajo UCM*. Biblioteca Histórica, 2011/2012. Disponible en:
<https://biblioteca.ucm.es/foa/doc18677.pdf>
Fecha de consulta 27 Mar. 2018.
- LLORENTE, Marta. *La ciudad: huellas en el espacio habitado*. Barcelona: Acantilado, 2015.
- LOWENTHAL, David. *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal, 1998.
- LYNCH, Kevin. *Echar a perder. Un análisis del deterioro*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

- MACAULAY, Rose. "A Note on New Ruins". En: *Pleasure of Ruins*. Nueva York: Walker and Company, 1966, p. 455. Disponible en: <https://archive.org/stream/pleasureofruins010331mbp#page/n521/mode/2up>
Fecha de consulta 31 Mar. 2018.
- MACCHIA, Gianni. *Las ruinas de París*. Barcelona: Versal, 1990.
- MADERUELO, Javier. *El espacio raptado*. Madrid: Mondadori, 1990.
- "La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin". En: William Gilpin, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Ed. J. Maderuelo. Madrid: Abada Editores, 2004.
- La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008.
- MAGRELLI, Valerio. *Magica e velenosa. Roma nel racconto degli scrittori stranieri*. Bari (Italia): Laterza.
- MAKARIUS, Michel. *Ruines: représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*. París: Flammation, 2004.
- MALSCH, Friedemann. "Gordon Matta-Clark". En: VVAA, *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Salamanca, 2000, pp. 33-44.
- MANETTI, Antonio. *Vita di Filippo Brunelleschi*. Ed. C. Perrone. Roma: Salerno Editrice, 1992.
- MARCHÁN FIZ, Simón. *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010.
- "La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto". *Fragmentos Revista de Arte*, n.6, 1985, pp. 4-15.
- MARGOLLES, Teresa y María Inés Rodríguez. *El Testigo*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2014.

- MARÍ, Antoni. "El esplendor de la ruina". En: *El esplendor de la ruina*. Catálogo de la exposición. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2005, pp. 13-21.
- MARÍ, Bartolomeo. "El arte de lo intangible". En: *Rachel Whiteread*. Catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 11 Feb. - 22 Abr. 1997. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, pp. 27-35.
- MARIANI, Ginevra (ed.). *Giambattista Piranesi: matrici incise 1743-1753*. Milán: Mazzota, 2010.
- (ed.) *Giambattista Piranesi: matrici incise; 1756-1757*. Milán: Mazzota, 2014.
- "Le Antichità Romane opera di Giambatista Piranesi architetto veneziano". En: *Giambattista Piranesi: matrici incise; 1756-1757*. Milán: Mazzota, 2014, pp. 11-33.
- MAROT, Sebastien. *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- MARTÍN, M. "Espacio interior". En: *Espacio interior: Jonas Dahlberg, Leandro Erlich, Dan Graham, Cristina Iglesias, Ann Lislegaard, Jorge Macchi, Rita McBride, George Rousse, Fred Sandback, Kate Shepherd, Sam Taylor-Wood, Eulàlia Valldosera, Rachel Whiteread*. Catálogo de la exposición en Sala de Exposiciones Alcalá 31, 6 Jun. - 27 Ago. 2006. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Deportes, D.L., 2006.
- MARTÍNEZ CUADRADO, Jerónimo. "Traducción al español de *Les Antiquités de Rome* de Joachim Du Bellay". *Anales de filología francesa*, n. 12, 2004, pp. 249-264.
- MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. "La naturaleza artificial de Central Park". *Ciudades: revista del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid*; nº 12, 2009, pp. 97-117.
- Sueños y polvo: Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Madrid: Lampreave, 2009.

- MARTÍNEZ GÁZQUEZ, José y Rubén Florio (coords.). *Antología del latín cristiano y medieval: Introducción y textos*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2006.
- MARTÍNEZ MONEDERO, Miguel. "Reciclaje de arquitectura vs restauración arquitectónica, ¿herramientas contrapuestas?" *Habitad y sociedad*, n.5, Nov. 2012, pp. 23-33.
- MASCHERONI, Loredana. "Alfredo Jaar, Venezia, Venezia". *Domus*. 25 Jun. 2013. Disponible en: https://www.domusweb.it/it/arte/2013/06/24/alfredo_jaar_venezia_venezia.html
Fecha de consulta 10 Feb. 2017.
- MATTA, Malitte. "Un teatro que la gente se paraba a mirar (diálogos)". En: VVAA, *Experience Becomes the Object. Gordon Matta-Clark*. Ed. Pedro Donoso. Barcelona: Polígrafa, 2015, pp. 149-157.
- MATTA-CLARK, Gordon. "In regard to the many condemned buildings". En: *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 4 Jul. - 16 Oct. 2016. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, p. 73.
- "Rough draft of a letter from Gordon Matta-Clark to Steve (Borrador de carta de Gordon Matta-Clark a Steve)". Cuaderno 1261, ca. 1970. En: *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 4 Jul. - 16 Oct. 2016. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, p. 88.
- "The earliest cutout works (Mis primeras obras cortadas)". En: *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 4 Jul. - 16 Oct. 2016. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, pp. 136-137.
- MCCORMICK, Thomas J. "Clérisseau en Trinità dei Monti, La Cámara de las ruinas". *Art: [la enciclopedia del arte de Franco Maria Ricci]*. Siglo XVIII. Tomo II, 1998, pp. 157-168.

- MEREWETHER, Charles. "Traces of Loss". En: *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*. Catálogo para la exposición en The Getty Research Institute, Los Ángeles, Dic. 1997-Feb. 1998. Los Ángeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997, pp. 25-40.
- MESEGUER, Rosell. "De la lente ocular a la lente fotográfica". En: VVAA, *Investigarte: andamios para una construcción de la investigación en bellas artes*. Jornadas ABIBA de arte e investigación: 28-29 de noviembre 2001. Facultad de Bellas Artes UCM. Madrid: Complutense, 2003, pp. 69-76.
- MICALE, Maria Gabriella. "Quando il potere non ha futuro. Ovvero forme di ricerca e uso presso le corti mesopotamiche". En: M. Barbanera (ed.), *Relitti riletta : metamorfosi delle rovine e identità culturale*. Actas del convenio internacional. Roma, 23-24 Feb. 2007. Turín: Bollati Boringhieri, 2009, pp. 380-399.
- MILLARES, Manolo. *Memoria de una excavación urbana y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.
- MONDZAIN, María José. "La imagen, entre procedencia y destino". *Concreta 01*, 2013, pp. 68-77.
- MONTEYS, Xavier. *La gran máquina: la ciudad en Le Corbusier*. Barcelona: Serval, 1996.
- MORGAN, Stuart. "Rachel Whiteread". En: *Rachel Whiteread*. Catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 11 Feb. - 22 Abr. 1997. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación y Cultura, 1997.
- MORIENTE, David. "Gordon Matta-Clark: un puente entre dos mundos". En: *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2010, pp. 25-51.
- MOURE, Gloria. "La eternidad a corto plazo". En: *Gordon Matta-Clark*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 4 Jul. - 16 Oct. 2016. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, pp. 8-27.

- MULLINS, Charlotte. "Architectonic Ghosts. House 1993". En: *Rachel Whiteread*. Londres: Tate Publishing, 2004, pp. 39-57.
- "Beginnings, Closet 1988". En: *Rachel Whiteread*. Londres: Tate Publishing, 2004, pp. 7-21.
- MURRÍA, Alicia. "Ruido, furia y narración en las imágenes de Pablo Genovés". En: *Pablo Genovés. El ruido y la furia. Obras 2009-2014*. Catálogo de la exposición en Sala Canal Isabel II de la Comunidad de Madrid, 17 Dic. 2014 - 22 Mar. 2015. Madrid: Comunidad de Madrid, 2014, pp. 11-21.
- NAGEL, Alexander y Christopher S. Wood. "La sobrevalorada antigüedad de los edificios". En: *Renacimiento anacronista*. Trad. F. L. Martín. Madrid: Akal, 2017, pp. 156-172.
- NARDELLA, Cristina. *Il fascino di Roma nel Medioevo: Le Meraviglie di Roma di Maestro Gregorio*. Roma: Viella, 2007.
- NELLO, Oriol. "Herencias territoriales, explotaciones geográficas y designios políticos". En: Julia Schulz-Dornburg, *Ruinas Modernas, una topografía de lucro*. Barcelona: Àmbit, 2012, pp. 22-29.
- NESSLRATH, Arnold. "I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia". En: Salvatore Settis, *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Tomo terzo: Dalla tradizione alla archeologia*. Turín: Einaudi, 1984, pp. 87-147.
- NONAS, Richard. "Siempre quería más (diálogos)". En: VVAA, *Experience Becomes the Object. Gordon Matta-Clark*. Ed. Pedro Donoso. Barcelona: Polígrafa, 2015, pp. 163-173.
- NORCIA, Audrey. "La rovina, nuovo paradigma del XX e del XXI secolo: per una riflessione sull'umanità". En: *La forza delle rovine*. Catálogo de la exposición en el Palazzo Altemps, Roma, 8 Oct. 2015 - 31 Ene. 2016. Milán: Electa, 2015, pp. 34-45.

- OLALQUIAGA, Celeste. *El reino artificial. Sobre la experiencia kitsch*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- Megalópolis. Sensibilidades culturales contemporáneas*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2007.
- OLIVARES, Rosa. "Fotografiando el fin del mundo". *Desastres. Revista Exit*, n. 50. 1 Ago. 2013.
- OLMO, Santiago. "Nostalgia-crítica". En: *Pablo Genovés. El ruido y la furia. Obras 2009-2014*. Catálogo de la exposición en Sala Canal Isabel II de la Comunidad de Madrid, 17 Dic. 2014 - 22 Mar. 2015. Madrid: Comunidad de Madrid, 2014, pp. 121-129.
- OTERI, Annunziata Maria. *Rovine: visioni, teorie, restauri del rudere in architettura*. Roma: Argos, 2009.
- PACE, Gabriella. "Le Antichità Romane: sei preziose legature a confronto". En: Gabriella Mariani (ed.), *Giambattista Piranesi: matrici incise 1756-1757*. Milán: Mazzotta, 2014, pp. 451-460.
- PALLADIO, Andrea. "Alli lettori". En: *L'antichità di Roma di M. Andrea Palladio: raccolta brevemente da gli auttore antichi, & moderni: nouamente posta in luce*. Venecia: Matthio Pagan, 1554, p. ij. Disponible en: <https://archive.org/details/lantichitadiroma00pall>
Fecha de consulta 11 Nov. 2017.
- Las antigüedades de Roma*. Trad. J. M. Velasco. Madrid: Akal, 2008.
- PANERA CUEVAS, Javier. "Presentación". En: *Proyecto para cárcel abandonada*. Catálogo de la exposición de Patricia Gómez y María Jesús González en el Domus Artium 2002 de Salamanca. Oct. 2010- Ene. 2011. Salamanca: Explorafoto y DA2, 2010, pp. 7-8.
- PANOFSKY, Erwin. "«Et in Arcadia ego»: Poussin y la tradición elegíaca". En: *El significado en las artes visuales*. Trad. N. Ancochea. Madrid: Alianza, 1993.
- PAPINI, Massimiliano. "Città morenti e deformi rovine nel mondo romano". En: *Città sepolte e rovine nel mondo Greco e Romano*. Bari: Laterza, 2011, pp. 158-207.

- PARDO, José Luis. *Nunca fue tan hermosa la basura*. Barcelona: Círculo de lectores, 2010.
- PAZIENTI, Massimo. *Le guide di Roma tra medioevo e Novecento: Dai mirabilia urbis ai Baedeker*. Roma: Gangemi, 2013.
- PERAN, Martin y Gloria Picazo. "Introducción". En: Pilar Bonet, *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000, pp. 9-13.
- PEREC, Georg. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2004.
- PÉREZ, David. "El documento incerto: la naturaleza entre el signo y el artificio". En: Pilar Bonet, *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000, pp. 233-251.
- PETTENA, Gianni. "Comprender y construir el espacio físico". En: Luca Galofaro, *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- PINAULT SORENSEN, Madeleine. "La méditation dans les ruines". En: *Charles-Louis Clérisseau (1721-1820). Dessins du musée de l'Ermitage Saint-Pétersbourg*. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre, Salle de la Chapelle, aile Sully, 21 Sep. - 18 Dic. 1995. París: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1995, pp. 51-54.
- PINCUS-WITTEN, Robert. "Gordon Matta-Clark: arte en interrogativo". En: *VVAA, ¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Ed. Darío Corbeira. Salamanca: Ediciones Salamanca, 2000, pp. 19-44.
- PINELLI, Antonio. *Souvenir. L'industria dell'Antico e il Grand Tour a Roma*. Bari (Italia): Laterza, 2010.
- PIRANESI, Giovanni Battista. *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*. Trad. Juan Calatrava Escobar. Tres Cantos (Madrid): Akal, 1998.

- PLÁCIDO, Domingo. "Roma antigua: espacios y monumentos". En: *Arquitectura y ciudad: memoria e imprenta*. Comis. Diego Suárez Quevedo. Catálogo de la exposición bibliográfica en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. 9 Mar. - 6 Jun. 2009. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2009, pp. 261-273.
- POINSOT, Jean-Marc. "Escultura-Naturaleza". En: Pilar Bonet, *Naturalezas: una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000, pp. 17-36.
- PRAZ, Mario. "Vita di Piranesi" (1975). En: *Giovan Battista Piranesi. Le Carceri*. Milán: Abscondita, 2011, pp.13-40.
- PUCCI, Giuseppe. "Il buon uso delle rovine". En: Giuseppe Tortora, *Semantica delle rovine*. Roma: Maniero associazione culturale, 2006, pp. 291-306.
- PUNTÍ, Jordi. "Arqueología del futuro". En: Julia Schulz-Dornburg, *Ruinas modernas, una topografía de lucro*. Barcelona: Àmbit, 2012, pp. 117-119.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Madrid: Visor, 1992.
- El objeto y el aura: (Des)orden visual del arte moderno*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2009.
- "El sistema de los órdenes o la utopía de la razón y el sueño de la libertad". En: *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, pp. 101-146.
- "De la ruina a la destrucción arquitectónica (para una iconografía del caos)". *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura: XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*. Las Palmas de Gran Canaria, 20 - 24 Nov. 2006. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2006, pp. 526-553.
- RAQUEJO GRADO, Tonia. "El arte de esculpir el planeta: la geología y el Land Art". *Tierra y tecnología*, n. 39. Primer semestre 2011, pp. 20-23.

"La pintura decimonónica". En: J. A. Ramírez et al., *Historia del arte, 4. El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1997, pp. 55-107.

Land Art. Madrid: Nerea, 2003.

REPLINGER GONZÁLEZ, Mercedes. "El soñador de moradas". En: *A través de los sueños. Antaria Revista de poesía, artes visuales, narrativa y pensamiento*, n. 6. Murcia: Fundación Caja Murcia, 2006, pp. 72-87.

"La tierra como monumento". *PUNTA*, n. 9, Madrid, 1998.

"Pasos desiguales". En: *VVAA, Arte, industria y territorio 2. Minas de Ojos Negros (Teruel)*. Coord. Diego Arribas. Teruel: Fundación Beulas, 2006, pp. 157-185.

REPLLÉS, Jaime. *Genealogías del arte contemporáneo*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2011.

REYNOLDS, Ann. *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2003.

RIDLEY, Ronald. *The Eagle and the Spade. Archeology in Rome during the Napoleonic Era*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Trad. A. P. López. Madrid: Machado Libros, colección La balsa de la Medusa, 1987.

RIELLO VELASCO, José María. "Allá donde las piedras son el tiempo". *Anales de Historia del Arte*, n.16, Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 151-183.

"De ruinas, o sobre Maravillas de Roma y primera arqueología". En: *Arquitectura y ciudad: memoria e imprenta*. Comis. Diego Suárez Quevedo. Catálogo de la exposición bibliográfica en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. 9 Mar. - 6 Jun. 2009. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2009, pp. 225-259.

"La eclosión del paisaje". *Descubrir el arte*, Año XII, n.150. Ago. 2011, pp. 22-28.

- RÍO, Víctor del. "Intraform, 1973, de Gordon Matta-Clark". *Concreta 02*, 2013, pp. 106-111.
- ROBERTS, Jennifer L. *Mirror-travels: Robert Smithson and history*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- ROCA, José. "Todo Acre cabe en un solo árbol". En: VVAA, *Paraísos indómitos*. Vigo: Fundación MARCO, 2008, pp. 127-138.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Blocao. Arquitecturas de la Era de la Violencia*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- ROSSI PINELLI, Orietta. "Capolavori del destino: la fortuna del torso e i frammenti dall'Antico". En: *La forza delle rovine*. Catálogo de la exposición en el Palazzo Altemps, Roma, 8 Oct. 2015 - 31 Ene. 2016. Milán: Electa, 2015, pp. 52-71.
- ROTH, Michael S. "Irresistible Decay: Ruins Reclaimed". En: *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*. Catálogo para la exposición en The Getty Research Institute, Los Ángeles, Dic. 1997-Feb. 1998. Los Ángeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997, pp. 1-23.
- RUBIO REMIRO, Pilar. "El mundo bajo los pies. Caminar, mejor que correr". *Exit express*, n. 57. Feb. - Mar. 2011, pp. 14-21.
- RUÍZ DE SAMANIEGO, Alberto. "De ruinas: Piranesi, Benjamin, Smithson". *Arte y Parte*, n. 100, Ago. - Sep. 2012, pp. 19-33.
- "Al borde de la habitabilidad. De cabañas y trazas de ausencias". En: *Cuerpos a la deriva*. Madrid: Abada, 2017, pp. 41-71.
- RUÍZ SÁNCHEZ, Marcos. "Las ruinas deshabitadas: notas sobre la tradición elegíaca del tema de las ruinas en la poesía neolatina". *Excerpta Philologica: Revista de filología griega y latina de la Universidad de Cádiz*, n.9, 1999, pp. 349-376.

RUSKIN, John. "La lámpara de la memoria". En: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989, pp. 217-235.

El sueño imperativo. Fragmentos sobre arte, naturaleza y sociedad. Ed. J. Doce. Madrid: Vaso roto, 2014.

SALANOVA, Marisol. *Enterrados. El ocaso de los cuerpos*. Murcia: Micromegas, 2015.

SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Suma teológica*. q.39, a.8. Tomo II-III, BAC. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1959.

SANZIO, Rafael. "Lettera a Leone X". En: A. Bruschi et al., *Scritti rinascimentali di architettura*. Milán: Il Polifilo, 1978.

SENNET, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Trad. César Vidal. Madrid: Alianza, 1997.

SCALABRONI, Luisa. *Giuseppe Vasi, 1710-1782*. Roma: Multigrafica, 1981.

SCALONI, Giovanna. "Alcune Vedute di Archi Trionfali". En: G. Mariani (ed.), *Giambattista Piranesi: matrici incise 1743-1753*. Roma: Mazzota, 2010, pp. 71-104.

"Carceri". En: G. Mariani (ed.), *Giambattista Piranesi: matrici incise 1743-1753*. Roma: Mazzota, 2010, pp. 52-70.

SCHULZ-DORNBURG, Julia. *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Ruinas Modernas, una topografía de lucro. Barcelona: Àmbit, 2012.

SCHUMPETER, Joseph Alois. *Capitalismo, socialismo y democracia*. Barcelona: Biblioteca de economía (Folio), 1996.

SETTIS, Salvatore. "Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico". En: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Vol. III. Torino: Einaudi, 1986, pp. 375-486.

Futuro del "clasico". Turín: Einaudi, 2004.

S. Settis, G. Agosti y V. Farinella. "Passione e gusto per l'antico nei pittori italiani del Quattrocento". En: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, XVII.4, 1987, pp. 1061-1107.

"Rovine: i simboli della nostra civiltà che rischiano di diventare macerie". *La Repubblica*, 11 Nov. 2010, pp. 44-45.

SHAPIRO, Gary. "El tiempo y sus superficies: postperiodización". En: A. Huyssen, M. A. Navarro et al., *Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac, 2008, pp. 95-128.

SIMMEL, Georg. "Las ruinas". *Revista de Occidente*, n.12, 1924, pp. 304-317.

"Las ruinas". En: *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro libros, 2013.

Roma, Florencia, Venecia. Madrid: Casimiro libros, 2013.

SIMON, Joan y Mary Heilmann. Entrevista publicada en *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*. Catálogo de la exposición en el Museum of Contemporary Art, Chicago, 8 May. - 18 Ago. 1985. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985, p. 141.

SINAGA, Fernando. "Rachel Whiteread". *Arte y parte*, n. 69, 2007, pp. 36-45.

SMITH, Malcolm. "Looking for Rome in Rome: Janus Vitalis and his disciples". *Revue de Littérature Comparée*, n. 51, 1977, pp. 510-527.

SMITHSON, Robert. "A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey". En: *Robert Smithson, the collected writings*. Ed. Jack Flam. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, 1996, pp. 68-74.

"Art Through the Camera's Eye". En: *Robert Smithson, the collected writings*. Ed. Jack Flam. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1996, pp. 371-375.

"Incidentes del viaje de los espejos en el Yucatán". En: *Robert Smithson, the collected writings*. Ed. Jack Flam. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1996, pp. 111- 117.

"Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico". En: *Robert Smithson: El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Catálogo de la exposición en el IVAM Centre Julio González. 22 Abr. - 13 Jun. 1993. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993, pp. 174-181.

Hotel Palenque: 1969-1972. Trad. M, Arriola. México DF: Alias, 2011.

"La entropía y los nuevos monumentos". En: *Robert Smithson: El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Catálogo de la exposición en el IVAM Centre Julio González. 22 Abr. - 13 Jun. 1993. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993, pp. 65-71.

"The Spiral Jetty". En: *Robert Smithson: El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Catálogo de la exposición en el IVAM Centre Julio González. 22 Abr. - 13 Jun. 1993. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993, pp. 181-187.

"Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey". En: *Robert Smithson: El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Catálogo de la exposición en el IVAM Centre Julio González. 22 Abr. - 13 Jun. 1993. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993, pp. 74-77.

"Ultramoderno". En: *Robert Smithson: El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Catálogo de la exposición en el IVAM Centre Julio González. 22 Abr. - 13 Jun. 1993. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993, pp. 72-74.

- "Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra".
En: *Robert Smithson: El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Catálogo de la exposición en el IVAM Centre Julio González. 22 Abr. - 13 Jun. 1993. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993, pp. 125-132.
- ROMERO, Luis Alberto. "Prólogo". En: Edward Gibbon, *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano*. Madrid: Turner, 2006.
- ROSEN, Charles y Henri Zerner. *Romanticismo y realismo: los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid: Hermann Blume, 1988.
- SMYTH, Ned. "Nada de tecnología punta (diálogos)". En: VVAA, *Experience Becomes the Object. Gordon Matta-Clark*. Ed. Pedro Donoso. Barcelona: Polígrafa, 2015, pp. 178-189.
- SOLNIT, Rebecca. "La memoria de las ruinas". *Ruinas. Revista Exit*. n. 24. 1 Nov. 2006.
- SPEER, Albert. *Memorias*. Barcelona: Plaza & Janés, 1969.
- STARN, Randolph. "Three Ages of Patina in Painting". *Representations*. Vol. 78, n. 1, University of California Press, 2002, pp. 86-115.
- STOICHITA, Víctor. "El museo y la ruina, el museo como ruina". En: *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de la historia del arte*. Madrid: Cátedra, 2009, 255-280.
- La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Trad. Anna Maria Coderch. Barcelona: Serbal, 2000.
- SUÁREZ QUEVEDO, Diego. "Arquitectura y ciudad. Teorías, biografías, modelos, lugares". En: *Arquitectura y ciudad: memoria e imprenta*. Comis. Diego Suárez Quevedo. Catálogo de la exposición bibliográfica en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. 9 Mar. - 6 Jun. 2009. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2009, pp. 27-122.

- TACÓN CLAVAÍN, Javier y Agustín Ramos Bolde. *Desmontaje y reinstalación de la colección de grabado de Giambattista Piranesi de la Biblioteca Histórica de la UCM*. En: *Documentos de trabajo UCM*. Biblioteca Histórica, n. 3, 2012. Disponible en: http://eprints.ucm.es/14613/1/DT_2012-03_encuadernaciones_Piranesi.pdf
Fecha de consulta 27 Mar. 2018.
- TARANTINO, Michael. "El espacio que hay entre las cosas". En: *Rachel Whiteread*. Catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 11 Feb. - 22 Abr. 1997. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, pp. 11-17.
- THOENES, Christof. *Sebastiano Serlio Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura. Vicenza, 31 Ago. - 4 Sep. 1987*. Milán: Electa, 1989.
- THOREAU, Henry David. *Caminar*. Madrid: Árdora, 2014.
Walden. Trad. J. A. Lastra. Madrid: Cátedra, 2005.
- TORRENTE, Virginia. "Paraisos indómitos". En: *Paraísos indómitos*. Catálogo de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, 7 Mar. - 18 May. 2008, y en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 9 Jun. - 7 Sep. 2008. Vigo: Fundación MARCO / Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2008, pp. 25-125.
- TORRES SANTO DOMINGO, Marta. *Giambattista Piranesi en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid: Catálogo de estampas*. En: *Documentos de trabajo U.C.M. Biblioteca Histórica*, Abr. 2007. Disponible en: http://eprints.ucm.es/1634/1/DT_04_07.pdf
Fecha de consulta 27 Mar. 2018.
- TSAI, Eugenie. "Art Through the Camera's Eye". En: *Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings*. Catálogo de la exposición en el Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University. Nueva York: Columbia University Press, 1991.

- USTÁRROZ, Alberto. *La lección de las ruinas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1997.
- ÚZCÁTEGUI ARAÚJO, Judit. *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas: Remedios Varo, Louis Bourgeois, Marjetica Potrč, Doris Salcedo y Sydia Reyes*. Madrid: Eutelequia, 2011.
- VALDIVIESO, Enrique. "Barroco y Rococó: la pintura". En: J. A. Ramírez et al., *Historia del Arte, 3. La Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 1997, pp. 215-267.
- VELDMAN, Ilia M. (2012). "The Roman sketchbooks in Berlin and Maarten van Heemskercks's travel sketchbook". En: Tatjana Bartsch y Peter Seiler, *Rom Zeichnen: Maarten van Heemskerck*. Berlín: Gebr. Mann, 2012, pp. 11-23.
- VELLI TOMASI, Silvia. "Gli antiquari intorno al circo romano: riscoperta di una tipologia monumentale antica". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 1990, pp. 61-168.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Historia de una casa*. Madrid: Abada, 2004.
- "Restauration". En: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Vol. VIII. París: Morel, 1875, pp. 14-34.
- VOLNEY, William. *Waste: A Philosophy of Things*. Londres, Nueva York: Bloomsbury Academic, 2014.
- VRANICH, Stanko B. "La evolución de la poesía de las ruinas en la literatura española de los siglos XVI y XVII". *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1977, pp. 765-768.
- VVAA. *Arte, industria y territorio 2. Minas de Ojos Negros (Teruel)*. Coord. Diego Arribas. Teruel: Fundación Beulas, 2006.
- VVAA. *¿Construir... o deconstruir?* Ed. Darío Corbeira. Salamanca: Ediciones Salamanca, 2000.

- VVAA, *Experience Becomes the Object. Gordon Matta-Clark*. Ed. Pedro Donoso. Barcelona: Polígrafa, 2015.
- VVAA. *Fifteenth- to Eighteenth-Century European Drawings in the Robert Lehman Collection: Central Europe, the Netherlands, France, England*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1999.
- VVAA. *Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon Press, 2003.
- VVAA. *Investigarte: andamios para una construcción de la investigación en bellas artes*. Jornadas ABIBA de arte e investigación: 28-29 de noviembre 2001. Facultad de Bellas Artes UCM. Madrid: Complutense, 2003.
- VVAA. *La distancia y la huella: para una antropología de la mirada*. Cuenca: Diputación Provincial, 2001.
- VVAA. *La mirada pública*. Madrid: UNED, 2003.
- VVAA. *Roma, paesaggi contemporanei*. A cargo de Marina Righetti, Alessandro Cosma y Roberta Cerone. Actas del convenio de estudios de la Universidad Sapienza, Roma. 28-30 May. 2008. Roma: Campisano, 2009.
- VVAA. *Ruin Memories: Materialities, Aesthetics and the Archaeology of the Recent Past*. Ed. Bjørnar Olsen, Þóra Pétursdóttir. Londres: Routledge, 2014.
- WALL, Donald y Gordon Matta-Clark. "Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark". Entrevista de Donald Wall. En: *Gordon Matta-Clark. Catálogo de la exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, pp. 53-71.
- WEIZMAN, Eyal. "Cuando los testigos no pueden hablar, los edificios deben..." En: T. Margolles y M. I. Rodríguez, *El Testigo*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2014, pp. 96-99.
- WILTON-ELY, John. *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*. London: Thames & Hudson, 1978.
- Giovanni Battista Piranesi: The Complete Etchings*. San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 1994.

- WINKELMANN, Johann Joachim. *Il bello nell'arte. La natura, gli antichi, la modernità. Scritti sull'arte antica*. Turín: Winaudi, 2008.
- WITTKOWER, Rudolf. *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 1985.
- "Il codice Du Pérac: alla scoperta della Roma perduta". En: *Le antiche rovine di Roma nei disegni di Du Pérac*. Milán: Amilcare Pizzi, 1990, pp. 11-43.
- WOODWARD, Christopher. *Tra le rovine: Un viaggio attraverso la storia, l'arte e la letteratura*. Parma: Guanda, 2008.
- YABLONSKY, Linda. "Beautiful Ruins". *The New York Times Style Magazine*. 10 Abr. 2013. Disponible en: <https://tmagazine.blogs.nytimes.com/2013/04/10/beautiful-ruins/>
Fecha de consulta 15 Dic. 2017.
- YOURCENAR, Marguerite. *A beneficio de inventario*. Madrid: Alfaguara, 1992.
- "El negro cerebro de Piranesi". En: A. Huxley, *Las cárceles de Piranesi*. Madrid: Casimiro, 2012, pp. 7-20.
- El Tiempo, gran escultor*. Trad. E. Calatayud. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1989.
- ZAMPERINI, Alessandra. *Le grottesche: il sogno della pittura nella decorazione parietale*. San Giovanni Lupatoto, Verona: Arsenale, 2013.
- ZANKER, Paul. "Le rovine romane e i loro osservatori". En: En: M. Barbanera (ed.), *Relitti riletti : metamorfosi delle rovine e identità culturale*. Actas del convenio internacional. Roma, 23-24 Feb. 2007. Turín: Bollati Boringhieri, 2009, pp. 256-277.
- "Le rovine di Roma". *XVII International Congress of Classical Archaeology, Plenary Session: Meetings of Cultures, Across Space and Time*. Roma, 22-26 Sep. 2008. Roma: Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Bollettino di Archeologia online. Volumen Speciale, 2010, pp. 31-34.

ZOLA, Émile. *Roma*. Trad. M. G. Vernalte. Barcelona: Cabaret Voltaire, 2009.

ZWEITE, Armin. "La propuesta de Bernd y Hilla Becher sobre una forma de mirar: Diez ideas clave". En: *Bernd & Hilla Becher: Tipologías de edificios industriales*. La Fábrica, 2005, pp. 7-35.

CATÁLOGOS

Abraham-Louis-Rodolphe Ducros, Un peintre suisse en Italie. Catálogo de la exposición en el Musée du Québec en el Musée des Beaux-Arts de Lausanne. Milán: Skira, 1998.

Arquitectura y ciudad: memoria e imprenta. Comis. Diego Suárez Quevedo. Catálogo de la exposición bibliográfica en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. 9 Mar. - 6 Jun. 2009. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2009, pp. 261-273.

Arquitecturas pintadas: del Renacimiento al siglo XVIII. Catálogo de la exposición en el Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 18 Oct. 2011 - 22 Ene. 2012. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza; Fundación Caja Madrid, 2011.

Carlos Garaicoa: Capablanca's real passion. Catálogo de la exposición en The Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Ángeles, 18 Feb. - 10 Abr. 2005. Prato (Italia): Gli Ori, 2005.

Carlos Garaicoa: fin de silencio, exposición. Catálogo de la exposición en el Centre d'Art la Panera, Lleida, 14 May. - 28 Ago. 2011. Lleida: Adjuntament de Lleida, Centre d'Art la Panera, 2011.

Carlos Garaicoa: la fotografía como intervención. Catálogo de la exposición en el Museo Colecciones del Instituto de Crédito Oficial (ICO), Madrid 7 Jun. - 9 Sep. 2012, PhotoEspaña 2012. Madrid: La Fábrica, 2012.

Carlos Garaicoa: la ruina, la utopía. Catálogo de la exposición en la Biblioteca Luis Ángel Arango y Casa de Moneda,

14 Jun. - 20 Ago. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 2000.

Carlos Garaicoa: orden inconcluso. Catálogo de la exposición en Madrid CA2M, 23 Nov. - 8 Mar. 2015. Madrid: CA2M, 2015.

Charles-Louis Clérisseau (1721-1820). Dessins du musée de l'Ermitage Saint-Pétersbourg. Catálogo de la exposición en el Musée du Louvre, Salle de la Chapelle, aile Sully, 21 Sep. - 18 Dic. 1995. París: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1995, pp. 51-54.

Construir, habitar, desocupar: prácticas del espacio. Catálogo de la exposición en el Erakustaretoa, 20 Nov. 2007 - 9 Feb. 2008. Donostia-San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturuneko Erakustaretoa, 2007.

Dreaming of Italy. Catálogo de la exposición en el Royal Picture Gallery Mauritshuis en The Hague, 11 Mar. - 25 Jun. 2006. Zwolle : Waanders, 2006.

Ducros: 1748-1810. Paesaggi d'Italia all'epoca di Goethe. Catálogo de la exposición en el Pallazzo Braschi, organizada por el Assessorato alla Cultura del Comune di Roma en colaboración con la Fondazione Svizzera per la Cultura Pro Helvetia y el Istituto Svizzero di Roma, patrocinada por la Ambasciata di Svizzera in Italia, 1987. Roma: De Luca, 1987.

El esplendor de la ruina. Catálogo de la exposición. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2005.

Espacio interior: Jonas Dahlberg, Leandro Erlich, Dan Graham, Cristina Iglesias, Ann Lislegaard, Jorge Macchi, Rita Mcbride, George Rouse, Fred Sandback, Kate Shepherd, Sam Taylor-Wood, Eulàlia Valldosera, Rachel Whiteread. Catálogo de la exposición en Sala de Exposiciones Alcalá 31, 6 Jun. - 27 Ago. 2006. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Deportes, D.L., 2006.

Estratos": proyecto arte contemporáneo Murcia 2008. Catálogo de la exposición. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Consejería de Cultura, 2008.

Explorar el Edén: paisaje americano del siglo XIX. Catálogo de la exposición en el Museo Thyssen-Bornemisza, 29 Sep. 2000 - 14 Ene. 2001. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2000.

Frederick Law Olmsted's New York. Catálogo de la exposición en el Whitney Museum of American Art, Nueva York, 19 Oct. - 3 Dic. 1972. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1972. Disponible en:

<https://archive.org/stream/frederick00roge#page/n113/mode/2up>.

Fecha de consulta 19 Sep. 2017.

Frondose arcate : il Colosseo prima dell'archeologia. Catálogo de la exposición en el Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, 18 Dic. 2000 - 18 Feb. 2001. Milán: Electa, 2000.

Gordon Matta-Clark: A Retrospective. Catálogo de la exposición en el Museum of Contemporary Art, Chicago, 8 May. - 18 Ago. 1985. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985.

Gordon Matta-Clark. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 4 Jul. - 16 Oct. 2016. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.

Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio. Catálogo de la exposición en el Museo de Arte de Lima (MALI) con el MNBA de Chile. 11 Nov. - 24 Ene. 2010. Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2009.

Gordon Matta-Clark: You are the Measure. Ed. Elisabeth Sussman. Catálogo de la exposición en el Whitney Museum of American Art, 22 Feb. - 3 Jun. 2007. Nueva York: Whitney Museum of American Art/ New Haven: Yale University Press, 2007.

Giovanni Battista Piranesi: estampas del Gabinetto delle Stampe e dei Disegni de la Biblioteca Municipale de Fermo. Catálogo de la exposición en la Calcografía Nacional, Madrid, 10 Mar. - 27 Abr. 2003. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2003.

- Incidentes de viaje espejo en Yucatán y otros lugares.* Comis. Pablo León de la Barra. Catálogo de la exposición en el Museo Tamayo, 7 Jul. - 7 Ago. 2011. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Conaculta, 2011.
- Irresistible Decay: Ruins Reclaimed.* Catálogo para la exposición en The Getty Research Institute, Los Ángeles, Dic. 1997-Feb. 1998. Los Ángeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997.
- Juan Gopar, Lara Almarcegui.* Taller-exposición 18 Ene. - 6 Mar. 2005. Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, San Antonio Abad. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 2006.
- La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto.* Catálogo de la exposición en la Fundación Juan March, Madrid, 5 Oct. 2007 - 13 Ene. 2008.
- La forza delle rovine.* Catálogo de la exposición en el Palazzo Altemps, Roma, 8 Oct. 2015 - 31 Ene. 2016. Milán: Electa, 2015.
- Lara Almarcegui: Materiales de construcción. Sala de exposiciones espacio 2, CAC Málaga: 106 toneladas de grava, 57 toneladas de arena, 24 toneladas de cemento, 2 toneladas de acero, 3 toneladas de escayola, 0,2 toneladas de pintura.* 2-18 Feb. 2007. Málaga: CAC, 2007.
- Lara Almarcegui.* Comis. Octavio Zaya. Catálogo de la 55ª Exposición Internacional de Arte, Pabellón Español, La Biennale di Venezia. Madrid: Ministerio des Asuntos Exteriores y Cooperacion. España, 2013.
- Los tiempos de un lugar: Robert Smithson, Stan Brakhage, Chris Welsby, James Benning, Tacita Dean, Patricia Dauder, Darren Almond, Beryl Korot y Melik Ohanian.* Catálogo de la exposición en el CDAN, Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas, Huesca. 23 Ene. - 29 Mar. 2009. Huesca: CDAN Y Fundación Beulas, 2008.

- Luoghi di delizia: un Grand Tour olandese nelle immagini di Louis Ducros, 1778.* Catálogo de la exposición en el Instituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 8 Oct. - 11 Dic. 1994. Florencia: Instituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte. Centro Di della Edifimi srl, Firenze, 1994.
- Odd Lots: Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates.* Catálogo de la exposición en Queens Museum of Art and White Columns, Nueva York, 9 Sep. - 15 Oct. 2005. Nueva York: Cabinet Books, Queens Museum of Art and White Columns, 2005.
- Pablo Genovés. El ruido y la furia. Obras 2009-2014.* Catálogo de la exposición en Sala Canal Isabel II de la Comunidad de Madrid, 17 Dic. 2014 - 22 Mar. 2015. Madrid: Comunidad de Madrid, 2014.
- Paisaje y memoria.* Catálogo de la exposición comisariada por Alicia Chillida en La Casa Encendida, 30 Mar. - 13 Jun. 2004. Madrid: La Casa Encendida, 2004.
- Paraísos indómitos.* Catálogo de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, 7 Mar. - 18 May. 2008, y en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 9 Jun. - 7 Sep. 2008. Vigo: Fundación MARCO / Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2008.
- Proyecto para cárcel abandonada.* Catálogo de la exposición de Patricia Gómez y María Jesús González en el Domus Artium 2002 de Salamanca. Oct. 2010- Ene. 2011. Salamanca: Explorafoto y DA2, 2010.
- Rachel Whiteread.* Catálogo de la exposición en la Tate Modern, 12 Sep. - 24 Ene. 2017. Londres: Tate Publishing, 2017.
- Rachel Whiteread.* Catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 11 Feb. - 22 Abr. 1997. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación y Cultura, 1997.
- Registros contra el tiempo: un proyecto de exposición de Álvaro de los Ángeles.* Villa Iris, Fundación Marcelino

Botín, Santander, 21 Jul. - 24 Sep. 2006. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2006.

Revolviendo en la basura. Residuos y reciclajes en el arte actual. Catálogo de la exposición en el Centro de Arte y Naturaleza (CDAN), Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de exposiciones. Fundación Beulas: Argitarapen, 2010.

Robert Smithson. Catálogo de la exposición organizada por Eugenie Tsai y Cornelia Butler para The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles. Sep.-Dic. 2004. Los Ángeles: The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles. University of California Press, 2004.

Robert Smithson: El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973. Catálogo de la exposición en el IVAM Centre Julio González. 22 Abr. - 13 Jun. 1993. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993.

Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings. Catálogo de la exposición en el Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University. Nueva York: Columbia University Press, 1991.

Ruins Lust. Fascination with Ruins, from Turner to the Present Day. Londres: Tate Museum, 2014.

Tacita Dean. Catálogo de la exposición en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 26 Ene. - 25 Mar. 2001. Barcelona: MACBA, Actar D.L., 2001.

Variation. Lo obsesivo como forma de paisaje en la Colección Fundación ARCO. Comis. Tania Pardo. Catálogo de la exposición en el Centro de Arte Alcobendas, 12 Feb. - 16 Abr. 2014. Madrid: Ayuntamiento de Alcobendas, 2014.

Visions of Ruin: Arcitectural Fantasies & Designs for Garden Follies. Catálogo de la exposición en el John Soane's Museum, 1999. London: Sir John Soane's Museum, 1999.

RECURSOS AUDIOVISUALES

En construcción. Dir. y guión José Luis Guerín. Prod. Ovideo TV, 2001. Documental.

Germania, anno zero. Dir. Roberto Rossellini. Guión Roberto Rossellini, Carlo Lizzani y Max Colpet. Coproducción Italia-Alemania-Francia; Tevere Film / Safdi / UGC, 1948. Película.

Gone With the Wind. Dir. Víctor Fleming, George Cukor y Sam Wood. Guión Sidney Howard, Oliver H.P. Garrett, Ben Hecht, Jo Swerling y John Van Druten (novela de Margaret Mitchell). Prod. Selznick International Pictures / MGM, 1939. Película.

La Jetée. Dir. y guión de Chris Marker. Prod. Anatole Dauman. Argos Film, 1962. Película.

Roma. Dir. Federico Fellini. Guión Federico Fellini y Bernardino Zapponi. Coproducción Italia-Francia; Ultra Film / Les Productions Artistes Associés, 1972. Película.

Stalker. Dir. y guión de Andrei Tarkovsky. Prod. Mosfilm Studios, 1979. Película.

Visioni di case che crollano (Case sparse). Dir. Gianni Celati. Producción Pierrot e La Rosa y Stefilm en colaboración con ZDF/Arte y TELE+, 2003. Película documental. Tráiler disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=1N-NQKyLMdM>
Fecha de consulta 31 Mar. 2018.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

Cárceles, fantasías arquitectónicas y otras obras tempranas de G.B. Piranesi. (Opere varie di architettura, prospettive, grotteschi, antichità). Exposición en la Biblioteca Histórica de la UCM del 2 Sep. - 15 Oct. 2013. Disponible en:
<http://biblioteca.ucm.es/foa/49618.php>
Fecha de consulta 27 Mar. 2018.

El arte de Piranesi: arquitecto, grabador, anticuario, pintor de vistas, diseñador. Factum-arte. Web.

<http://www.factum-arte.com/pag/368/El-arte-de-Piranesi-arquitecto-grabador-anticuario-pintor-de-vistas-disenador>

Fecha de consulta 27 Mar. 2018.

El Testigo. Teresa Margolles. CA2M. Web.

<http://ca2m.org/es/historico/item/1370-exposicion-teresa-margolles>.

Fecha de consulta 14 Nov. 2017.

Estados de la materia. Lara Almarcegui. Conferencia para la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Acciones Comunes III. Aproximaciones materiales sostenibles desde la provincia de Sevilla. 22, 23, 29 y 30 Nov. 2017. Sevilla. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=2kzggn9e3PI&t=753s>.

Fecha de consulta 25 Nov. 2017.

Fabio Sargentini. Gallerista, regista, scrittore. Web.

http://fabiosargentini.it/robert_smithson.html

Fecha de consulta 24 Mar. 2018.

Foro Romano. Lavori di scavo. Giornale Luce B0469. Prod. R. Photophone, 1934. Cinecittà, I. L. Archivio Storico Luce. Disponible en:

<http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=8175&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=/>

Fecha de consulta 26 Ene. 2018.

Gordon Matta-Clark: "You are the Measure". 22 Feb. - 3 Jun. 2007. Whitney Museum of American Art, Exhibitions.

Web. Disponible en:

<https://whitney.org/Exhibitions/GordonMattaClark>

Fecha de consulta 27 Mar. 2018.

I lavori di sistemazione nel Foro Traiano. Giornale Luce B0058. Prod. R. Photophone, 1932. Cinecittà. I. L. Archivio Luce. Disponible en:

<http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=5440&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=/>

Fecha de consulta 26 Ene. 2018.

Il Foro Romano dalle origini alle invasioni barbariche. Incontro 4. Luce sull'Archeologia. Dir. Antonio Calbi. Teatro Argentina, Roma, 15 Mar. 2015.

https://www.youtube.com/watch?v=6KCXS_PJSZI

Fecha de consulta 26 Ene. 2018.

Il prodigioso sviluppo dell'Urbe mussoliniana. Il Duce visita le nuove opere create dal Fascismo. Giornale Luce B0334. Prod. R. Photophone, 1933. Cinecittà, I. L. Archivio Storico Luce. Disponible en:

<http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=7209&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=/>

Fecha de consulta 26 Ene. 2018.

Il volto glorioso di Roma. In attesa dei restauri il Tempio di Venere viene sbarazzato e isolato. Giornale Luce B0222. Prod. R. Photophone, 1933. Cinecittà, I. L. Archivio Storico Luce. Disponible en:

<http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=6529&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=/>

Fecha de consulta 26 Ene. 2018.

Julia Schulz-Dornburg. Web.

http://www.juliaschulzdornburg.com/exhibitions?page_id=5&filter=531&listview

Fecha de consulta 10 Oct. 2017.

Landscape, Architecture and the Art of Memory. Sebastien Marot. Conferencia en la AA School of Architecture. 24 Ene. 2000. Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=2R_OLjDIhpw

Fecha de consulta 06 Abr. 2018.

Lara Almarcegui: mostra personale e postcard from.... Fondazione Pastificio Cerere di Roma. Web.

<http://www.pastificiocerere.it/mostre-attivita/postcard-from-lara-almarcegui/>

Fecha de consulta 3 Abr. 2018.

La Promesa. Teresa Margolles. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Web.

<http://www.kunsthalle-baden-baden.de/de/macht-der-machtlosen/>

Fecha de consulta 14 Nov. 2017.

La Promesa. Teresa Margolles. MUAC. Web.

<https://muac.unam.mx/expo-detalle-98-teresa-margolles-la-promesa>.

Fecha de consulta 14 Nov. 2017.

Lumière. D molition d'un mur (1895). Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=CKjiUUX_dK0

Fecha de consulta 13 Abr. 2018.

MOCA. Robert Smithson. 12 Sep. 2004 - 13 Dic., 2004. Web.

<https://www.moca.org/exhibition/robert-smithson>

Fecha de consulta 23 Mar. 2018.

Nuovi lavori di demolizione sulla Via dell'Impero daranno una pi  chiara e completa veduta dei Fori. Giornale Luce B0218. Prod. Luce RCA Photophone, 1933. Cinecitt , I. L. Archivio Storico Luce. Disponible en:

<http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=6502&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=/>

Fecha de consulta 26 Ene. 2018.

Oggi c'  Stalker Rundown @ cava di selce via laurentina.

Francesco Careri. 4 Feb. 2016. Disponible en:

<http://articiviche.blogspot.com.es/2016/02/oggi-ce-stalker-rundown-cava-di-selce.html>

Fecha de consulta 6 Feb. 2018.

Pablo Genovés. Web del artista.

<http://www.pablogenov.es/html/1-exposiciones.html>.

Fecha de consulta 09 Oct. 2017.

Paisajes sedimentados. Exposición de Cyprien Gaillard en el MUSAC. 11 Jul. - 18 Oct. 2009. Web.

<http://musac.es/#exposiciones/expo/?id=389>.

Fecha de consulta 09 Dic. 2017.

Piranesi/Shiota: Prisons of the Imagination. Tel Aviv Museum of Art. Web.

<http://www.tamuseum.org.il/about-the-exhibition/piranesi-shiota>

Fecha de consulta 05 Abr. 2018.

Present Future. Brian Dillon. 18 Jun. 2012. *Ruins of the 20th Century*. Web.

<https://briangdillon.wordpress.com/2012/06/18/present-future/>

Fecha de consulta 28 Mar. 2018.

Proyecto para cárcel abandonada. Patricia Gómez y María Jesús González. DA2. Web.

<http://domusartium2002.com/es/EXPOSICION/proyecto-paracarcelabandonada>.

Fecha de consulta 2 Feb. 2018.

Robert Smithson. Hotel Palenque. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Web.

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/robert-smithson-hotel-palenque>

Fecha de consulta 11 Abr. 2018.

Roma. Gli ultimi lavori di scavo al Foro Traiano. *Giornale Luce B0038*. Prod. Movietone, 1932. Cinecittà, I. L. Archivio Storico Luce. Disponible en:

Fecha de consulta 26 Ene. 2018.

Roma. I lavori per la costruzione della nuova arteria fra piazza Venezia ed il Colosseo. *Giornale Luce B0051*. Prod. Photophone, 1932. Cinecittà, I. L. Archivio Storico Luce. Disponible en:

Fecha de consulta 27 Ene. 2018.

Roma. Via dei Fori Imperiali. *Giornale Luce A0911*. Prod. I. N. Luce, 1932. Cinecittà, I. L. Archivio Storico Luce. Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=IsYAV_84pWc

Fecha de consulta 27 Ene. 2018.

Roma. Via dei Fori Imperiali. *Giornale Luce A0912*. Prod. I. N. Luce, 1932. Cinecittà, I. L. Archivio Storico Luce. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=RUowKXGbfxs>

Fecha de consulta 26 Ene. 2018.

Romanorum vita. Una historia de Roma. Entrevista con los responsables de la exposición *Las artes de Piranesi*. Obra Social "la Caixa". 27 Dic. 2012. Web.

<https://www.romanorumvita.com/?p=5545&lang=es>

Fecha de consulta 23Mar. 2018.

Ruin Lust. Brian Dillon. 19 Feb. 2012. *Ruins of the 20th Century*. Web.

<https://briangdillon.wordpress.com/2012/02/19/ruin-lust/>

Fecha de consulta 29 Mar. 2018.

Spirit of Berlin, Juli 1945, Konstantin von zur Mühlen. Vídeo online disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=R5i9k7s9X_A&app=desktop

Fecha de consulta 15 Abr. 2018.

Stalker attraverso i territori attuali. Web.

<http://www.stalkerlab.org/>

<http://www.osservatorionomade.net/tarkowsky/manifesto/manifest.htm>

Fecha de consulta 24 Mar. 2016.

Stalker Rundown - Roma Cava di Selce - 1996. Vídeo online en YouTube, publicado en 2 Feb. 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=Qcf1AsgUr14>.

Fecha de consulta 25 Abr. 2016.

The Piranesi Collection by Factum Arte. Factum-arte. Web.

<http://www.factum-arte.com/piranesi/>

Fecha de consulta 27 Mar. 2018.

Urbanario. Javier Abarca. Web.

<http://urbanario.es/>

Fecha de consulta 24 Mar. 2018

Veduta del Sito ov'era l'antico Foro Romano, perteneciente al segundo tomo de *Le vedute di Roma*. Digitalizada en:

<http://cisne.sim.ucm.es/articles/2711693.29363/1.JPEG>.

Fecha de consulta 26 Ene. 2018.

Veduta di Campo Vaccino, perteneciente al segundo tomo de *Le vedute di Roma* estampadas entre 1745 y 1778. Digitalizada en:

<http://cisne.sim.ucm.es/articles/2711680.29156/1.JPEG>.

Fecha de consulta 26 Ene. 2018.

Veduta di Campo Vaccino desde el Palacio Senatorio en el Campidoglio, perteneciente al segundo tomo de *Le vedute di Roma* estampadas entre 1745 y 1778. Digitalizada en:

http://dioscorides.ucm.es/proyecto_digitalizacion/index.php?doc=b19511164&y=2010&p=78

Fecha de consulta 26 Ene. 2018.

Vedute di Roma: Giambattista Piranesi en la Biblioteca Histórica. Exposición en la Biblioteca Histórica de la UCM del 16 Jun. - 9 Sep. 2011. Digitalizada en:

<http://biblioteca.ucm.es/foa/47520.php>

Fecha de consulta 27 Mar. 2018.

Vestigi del Tempio di Giove Statore, de la serie Alcune Vedute di Archi Trionfali, realizadas entre 1743 y 1747. Digitalizada en:

<http://cisne.sim.ucm.es/articles/2742813.30565/1.JPEG>.

Fecha de consulta: 22 Mar. 2018.

Via Laurentina, sparito un lago. I cittadini chiedono il ripristino dell'area. Fabio Grilli. RomaToday. 19 Jun. 2015. disponible en:

<http://eur.romatoday.it/laurentino/lago-ex-cava-laurentina.html>

Fecha de consulta 06 Feb. 2018.

Viaggio nei Fori. Viaggi nell'Antica Roma. 2 storie e 2 percorsi. A cargo de Piero Angela y Paco Lanciano. Web.

<http://www.viaggioneifori.it/>.

Fecha de consulta 03 Ago. 2017.

Virtual Carceri. Factum-arte. Web.

<http://www.factum-arte.com/pag/604>

Fecha de consulta 27 Mar. 2018.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, 1969.
2. Robert Smithson, *Sin título. Monumentos de Passaic, Nueva Jersey* (parking lot), 1967.
3. Robert Smithson, *Sin título. Monumentos de Passaic, Nueva Jersey* (alternate view of *The Sand-Box Monument*), 1967.
4. Jean-Antoine Constantin, *Interno del Colosseo*, ca. 1777.
5. Louis Ducros, *L'Intérieur du Colisée*, ca. 1790.
6. Jean-Antoine Constantin, *Interno del Colosseo*, ca. 1777.
7. Giambattista Piranesi, *Uno delli due Dadi fatti a guisa di Piedestallo in tutto simili, i quali esistono nel Museo Capitolino*. En: *Le Antichità Romane di Giambattista Piranesi architetto veneziano. Tomo terzo, Gli avanzi de' monumenti sepolcrali di Roma e delle'Agro Romano*, 1756.
8. Giambattista Piranesi, *Inscrizioni e frammenti delle camere sepolcrali della famiglia Arrunzia*. En: *Le Antichità Romane di Giambattista Piranesi architetto veneziano. Tomo secondo, Gli avanzi de' monumenti sepolcrali di Roma e dell'Agro Romano*, 1756.
9. Maso di Banco, *Miracolo del santo che chiude le fauci del drago e resuscita due maghi uccisi dall'alito del mostro*, (*El milagro de San Silvestre*), 1341.
10. Hermannus Posthumus Pingebat, *Tempus edax rerum* (*El tiempo que lo devora todo*), 1536.
11. Hermannus Posthumus Pingebat, *Tempus edax rerum*, detalle, 1536.
12. Charles-Louis Clérissseau, *Stanza del pappagallo*. Detalle del techo. Roma, 1766.
13. *Mirabilia Romae*. En: *Il Grand Tour*, exposición bibliográfica en la Biblioteca Angelica, Salone Vanvitelliano, 17 Feb. 2017. Fotografía de la autora.
14. Giambattista Piranesi, *Carceri d'invenzione* (hoja de títulos), 1745-1750.
15. Anónimo, *La colonne brisée*, Désert de Retz, 1910.

16. Pablo Genovés, *Mar tendida*. Serie *Precipitados*, 2008-2017.
17. Hubert Robert, *Vue imaginaire de la grande galerie du Louvre en ruines*, 1796.
18. Joseph Gandy, *Bank of England*, 1830.
19. Charles-Louis Clérisseau, *Stanza del pappagallo*, Roma, 1766.
10. Pablo Genovés, *Geotransformación*. Serie *Antropoceno*, 2012-2014.
21. Pablo Genovés, *El museo*. Serie *Cronología del ruido*, 2011-2012.
22. Pablo Genovés, *Barroco y exterior*. Serie *Cronología del ruido*, 2011-2012.
23. Construction, Central Park, N.Y.C.
www.robertsmithson.com
24. Robert Smithson, *Floating Island to Travel around Manhattan Island*, 2005.
25. Robert Smithson, *Study for Floating Island to Travel around Manhattan Island*, 1970.
26. Robert Smithson, *The Sand-Box Monument (The Desert)*. Monuments of Passaic, New Jersey, 1967.
27. Robert Smithson, *The Bridge Monument, Showing Wooden Side-walks*. Monuments of Passaic, New Jersey, 1967.
28. Bernd & Hilla Becher, *Pennsylvania Coal Mine Tipples*, 1991.
29. Julia Schulz-Dornburg, *Trampolin Hills Golf Resort*. Municipio de Campos del Río, Murcia, 2011.
30. Julia Schulz-Dornburg, *Urbanización Dominion Heights*. Municipio de Estepona, Málaga, 2011.
31. Cyprien Gaillard, *Belief in the age of Disbelief*, 2005.
32. Robert Smithson, *Monument with pontoons: The Pumping Derrick*, Monuments of Passaic, New Jersey, 1967.
33. Gordon Matta-Clark, *Fake Estates*, 1973.

34. Lara Almarcegui, *Guía de descampados del río Tíber: 12 terrenos vacíos esperan a los Juegos Olímpicos de Roma 2020*, 2011.
35. Robert Smithson on *The Sand-Box Monument*, 1968.
36. Maarten van Heemskerck, *Substructures of the Circus Maximus, Septizonium, Therma of Maxentius*, 1532-1537.
37. Maarten van Heemskerck, *Septizonium, Domus Severiana, Arcade, Maxentius Thermae*, 1539-1560.
38. Hieronymus Cock, *Septizonium and Colosseum*, 1551.
39. Étienne Dupérac, *Septizonium*. En: *I vestigi dell'antichita di Roma raccolti et ritratti in prospettiva*, 1575.
40. Étienne Dupérac, *Circus Maximus*. En: Onofrio Panvinio, *De ludis circensibus. De triumphis, liber unus*, 1600.
41. Étienne Dupérac, *Vestigij del Circo Massimo*, 1575.
42. Hieronymus Cock, *Foro Romano e Colosseo*, ca. 1550.
43. Lucio Fontana visita il suo studio di ritorno dall'Argentina, *Archivi Farabola*. Milán, 1946. En: Instalación de Alfredo Jaar, *Venezia Venezia*. Bienal de Venecia, 2013.
44. Roberto Rosellini, *Germania, anno zero*, 1948.
45. Roberto Fellini, *Mamma Roma*, 1962.
46. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969-1972.
47. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969-1972.
48. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969-1972.
49. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969-1972.
50. Robert Smithson, Drawing for *Hotel Palenque*, 1969-1972.
51. Lara Almarcegui, *La montaña de escombros*, Bélgica, 2005.
52. Carlos Garaicoa, *Un día cualquiera en que La Habana se detuvo a recordar Berlín III*, 2012.
53. Carlos Garaicoa, *Ahora juguemos a desaparecer II*, 2002.
54. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975.

55. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974.
56. Gordon Matta-Clark, *Bingo X Ninths*, 1974.
57. Gordon Matta-Clark, *Window Blowout*, 1976.
58. Gordon Matta-Clark, *Day's End*, 1975.
59. Osvaldo Amari, *Costruzione del Cretto di Burri*, 1987.
60. Anónimo, *Le macerie di Gibellina e il Cretto di Burri*.
61. Anónimo, *Le macerie di Gibellina e la messa in opera del Cretto*, 1985.
62. Rachel Whiteread, *House*, 1993.
63. Teresa Margolles, *La Promesa*, 2012.
64. Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007.
65. Patricia Gómez y María Jesús González, *Proyecto para cárcel abandonada*, Jul. 2008 - Ago. 2009.
66. *Via dei Fori Imperiali in costruzione*, 1932.
67. Giambattista Piranesi, *Veduta di Campo Vaccino* (El Foro Romano visto desde el Capitolio, 1775). Serie: *Vedute di Roma disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano*, 1745-1778.
68. Giambattista Piranesi, *Veduta di Campo Vaccino* (El Foro Romano con las columnas de Castor y Polux en primer término, 1772). Serie: *Vedute di Roma disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano*, 1745-1778.
69. Luigi Rossini, *Veduta Generale del Foro Romano*. Serie: *Le Antichità Romane*, 1821.
70. Tommaso Cuccioni, *Forum Romanum*, ca. 1868.
71. Anónimo, *Via dei Fori Imperiali prima di Mussolini*.
72. Anónimo, *G. Marchetti e A. Munoz al momento del recupero della testa della «Fortuna huiusce diei» nel corso degli scavi di Largo di Torre Argentina*, 1929.
73. Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, 1969.
74. Stalker, *Stalker Rundown*, 1996.

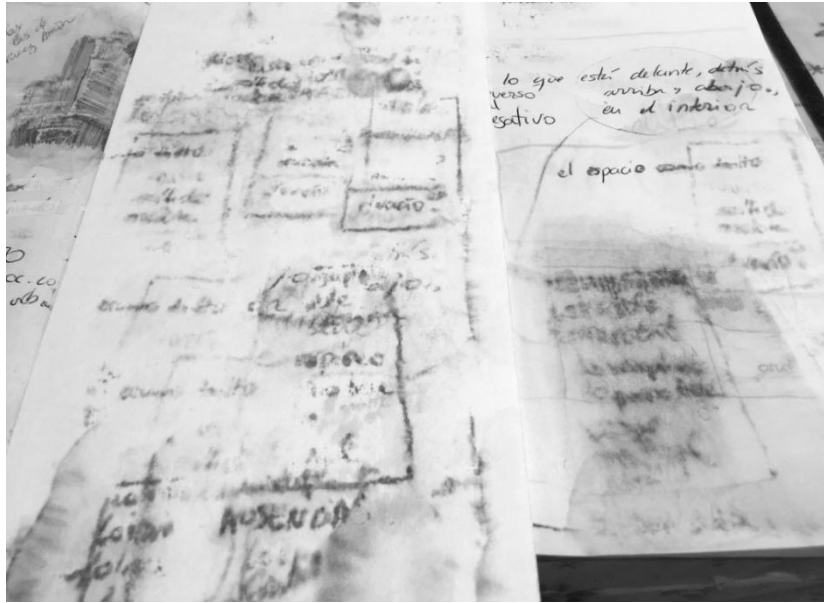
75. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970.
76. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970.
77. Lara Almarcegui, *Casa enterrada*, 2013.
78. Gordon Matta-Clark, *Substrait: Underground Dailies*, 1976.
79. Gordon Matta-Clark, *En descendant les marches par Batan*, 1977.
80. Lara Almarcegui, *Cavar. Ámsterdam*, 1998.
81. Lara Almarcegui, *Madrid subterráneo*, 2012.
82. Robert Smithson en el Coliseo, 1961.
83. Tacita Dean, *Trying to Find the Spiral Jetty*, 1998

ANEXO: OBRA PERSONAL

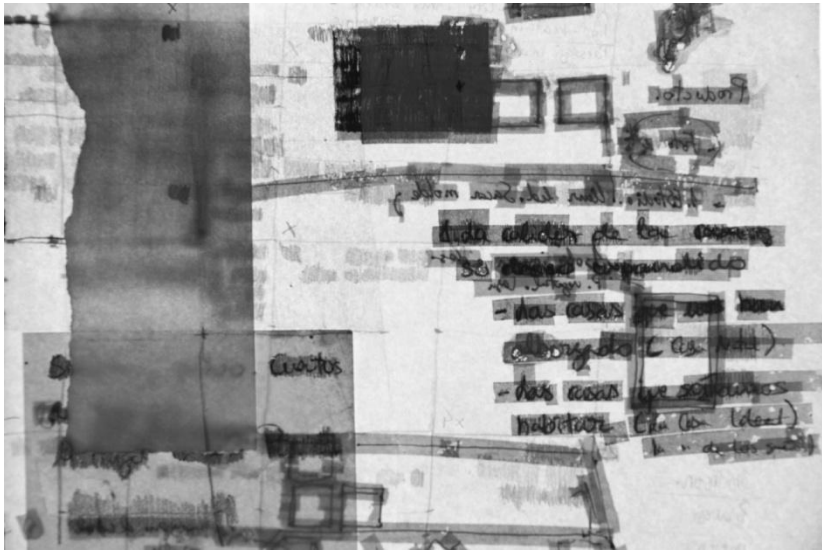
Sedimentaciones de la mente

2013/2018

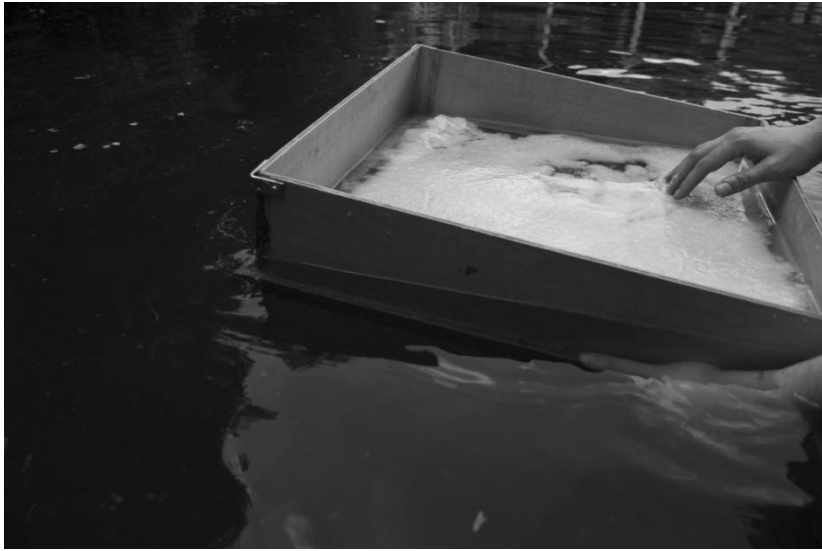
cuaderno manuscrito y borrado: grafito, tinta y *Tipp-Ex* sobre papel, goma de borrar, papel secante y algodones impregnados en tinta y alcohol etílico



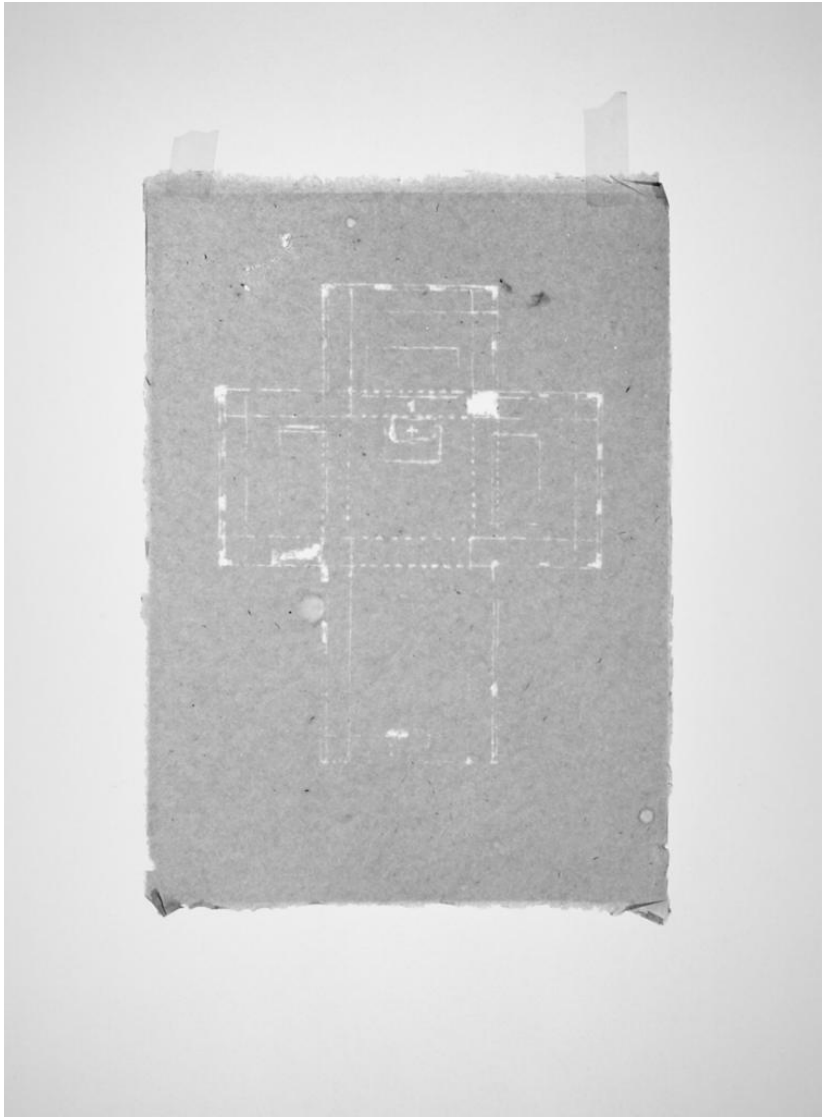
Sedimentaciones de la mente
detalle



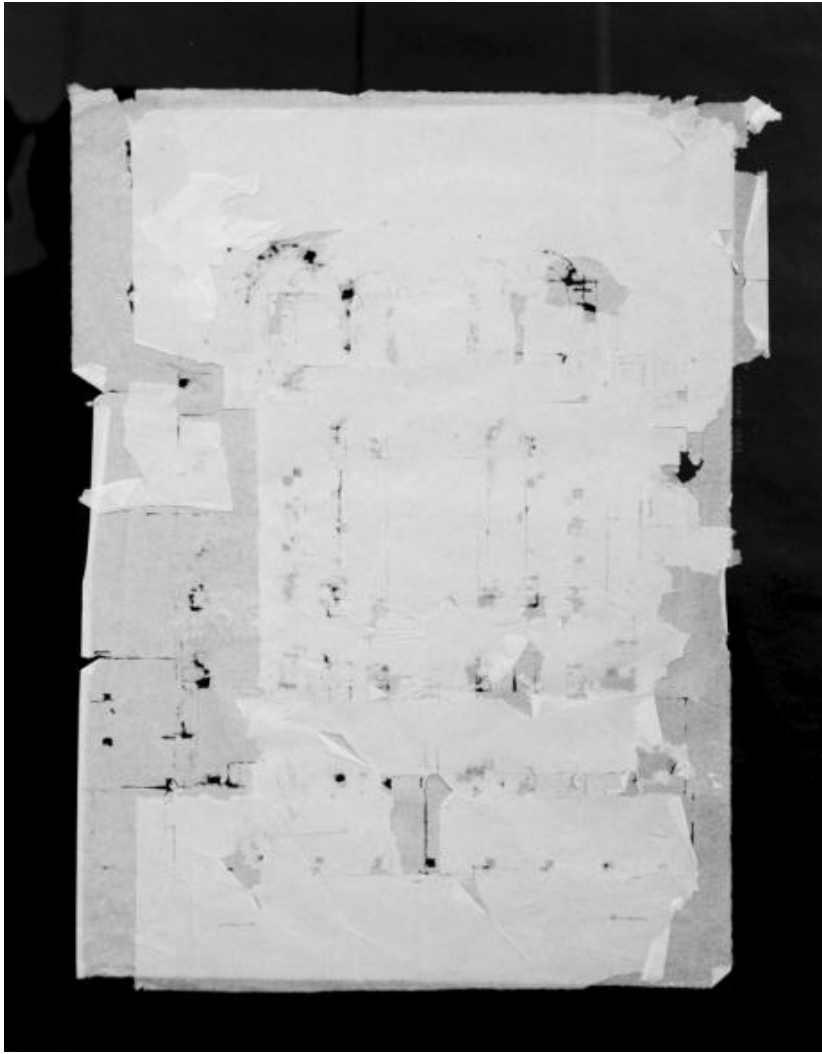
Ex-snia
junio 2017
fabricación de un folio de papel de algodón e hilo de poliéster
en el lago que inunda las ruinas de la *Ex-Snia*, Roma



Como la luz a los mosquitos
2009/2010
Mausoleo de Gala Placidia, Ravenna
serie de cinco folios de papel de algodón



Como la luz a los mosquitos
Santa Sofía de Salónica I



Casa Tía Juliana
2011/2018
intervención y registro de los cambios de un solar, Villarejo de
Salvanés, Madrid



Casa Tía Juliana
2011/2018



La pelle del nonno

2015

arranque de una pared con papel japonés, cola vinílica e hilo de sutura, Villarejo de Salvanes, Madrid



A Room of Our Own

2016

proyecto en colaboración con Sara Chaparro

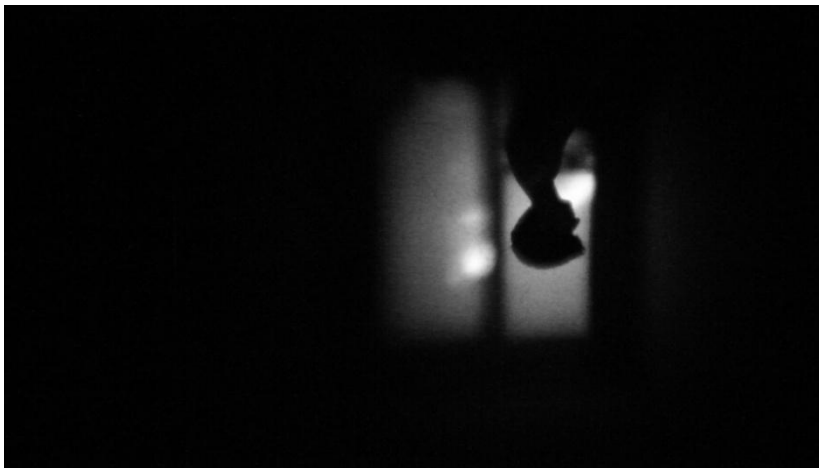
ocupación de la habitación 105 del hotel *Printzregent*,
destruido en septiembre de 2016, Múnich



A Room of Our Own

vídeo monocal, 9:00

<https://www.chaparro.sara.com/room-105>



Excavación pictórica

2016

seis arranques de un óleo sobre tela de Analía Martínez, paisaje
y bodegón.

