

LARA
ALMARCEGUI



la Biennale di Venezia

55. Esposizione
Internazionale
d'Arte

Partecipazioni nazionali

PABELLÓN ESPAÑOL
55ª Exposición
Internacional de Arte

SPANISH PAVILION
55th International
Art Exhibition

La Biennale di Venezia

ARTISTA/ARTIST:
LARA ALMARCEGUI

COMISARIO/CURATOR:
OCTAVIO ZAYA

LARA
ALMARCEGUI

OCTAVIO ZAYA
COMISARIO/CURATOR



Continuing in the grand tradition that began nearly 120 years ago, in 2013 the International Art Exhibition of Venice will celebrate its 55th edition, confirming its status as the most venerable contemporary art event of its kind and one of the world's most important and prestigious international gatherings. The Venice Biennale is universally acknowledged as the art world's premiere forum for encounter, reflection, and first-class art, a well-deserved reputation in light of its long history and proven track record. The Biennale is Art with a capital A; it lives for Art, just as Art lives for the Biennale.

The responsibility of curating the 2013 edition has fallen to Massimiliano Gioni, contemporary art critic and curator, who has proposed *Il Palazzo Enciclopedico / The Encyclopaedic Palace* as the title of this year's event.

Spain, whose shared history with the Venice Biennale dates back to the very first edition in 1895, and which is privileged to have its own national pavilion, will participate this year with one primary objective, the same unequivocal, clearly defined goal that has guided its action in this arena for decades: to promote and publicise the excellence of our artists and forms of cultural expression. We are well aware of their staggering talent and quality, and we are convinced of the importance and potential of the Biennale as an indispensable showcase for presenting Spain's splendid art and brilliant creative minds to the world. For these reasons, Spain has naturally decided to stay the course charted in past editions, where our national pavilion in the Giardini di Castello has presented a wide variety of projects – works by both up-and-coming and established artists, solo and group shows, emerging art, projects that have provided food for thought or sparked controversy. Despite their differences, these projects have always shared one thing in common: the finest artistic and creative quality.

For the 55th Venice Biennale, the Directorate for Cultural and Scientific Relations of the Spanish Ministry of Foreign Affairs and Cooperation is pleased to present the work of the Zaragoza-born artist Lara Almarcegui, curated by the author, curator, and art publisher Octavio Zaya. To paraphrase Octavio Zaya, "Almarcegui works in the border zone between urban regeneration and urban decay, investigating the transitional spaces where the urban and natural orders meet, revealing for us the connections between our past and our future, and *deconstructing* buildings and other architectural structures, showing the bare, inarticulate materials of which buildings are made. Her works connect exteriors with interiors, and the interior with self-awareness."

As in the past, Spain's participation in the 2013 Venice Biennale has been facilitated by the ties of collaboration which the Ministry of Foreign Affairs and Cooperation seeks to establish with organisations that are dedicated and actively committed to the shared goal of promoting and publicising Spain's art and culture abroad, and in this respect I would like to thank the government agency AC/E and the Spanish Embassy in Rome for their invaluable assistance, dedication, and involvement. This year we are also fortunate to have the support and sponsorship of the Cementos Portland Valderribas Group, which has done a commendable job of remodelling the Spanish Pavilion for the hosting of the exhibition. Finally, I would be remiss if I did not express my gratitude to everyone at the Directorate for Cultural and Scientific Relations, whose hard work and professionalism have made it possible to see this magnificent project through to completion. To all of them, thank you.

José Manuel García-Margallo y Marfil
Minister of Foreign Affairs and Cooperation

Después de un largo recorrido de casi 120 años de historia, la Bienal Internacional de Arte de Venecia celebra en 2013 su 55ª edición, confirmándose como el evento decano de arte contemporáneo de estas características y uno de los foros de encuentro más importantes y de mayor renombre internacional. Al hablar de la Bienal de Arte de Venecia, tenemos la certeza de hablar de un lugar de encuentro, reflexión y creación de prestigio, del más alto nivel, avalado por su dilatada historia y trayectoria. La Bienal es Arte con mayúsculas, se debe al Arte del mismo modo que el Arte se debe a la Bienal.

Para la edición de 2013 la dirección artística ha recaído en Massimiliano Gioni, crítico y curador de arte contemporáneo, quien ha propuesto como título *Il Palazzo Enciclopedico / El Palacio Enciclopédico*.

España, como país afianzado en la historia de la Bienal de Venecia desde la primera edición en el año 1895, y que tiene el privilegio de contar con su propio Pabellón Nacional, mantiene vigente su objetivo primordial, un objetivo perfectamente claro y definido: promocionar y dar a conocer la excelencia de nuestros artistas y manifestaciones culturales. Somos conscientes de las altas cotas de calidad que estos alcanzan y estamos convencidos de la importancia y potencial de este certamen como escaparate imprescindible para la proyección internacional de nuestro arte y nuestros creadores. Por todo ello, y como no podía ser de otra manera, España continúa la línea seguida en ediciones anteriores, donde ha presentado en el Pabellón Nacional de los *Giardini di Castello* proyectos de variada índole, tanto de artistas jóvenes como consolidados, de carácter individual o colectivo, arte emergente, proyectos que nos han hecho reflexionar o que han levantado polémica, pero siempre bajo la misma premisa: proyectos de la más alta calidad artística y creativa.

Para la 55ª Bienal de Arte, la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación se complace en presentar a la artista zaragozana Lara Almarcegui, con el comisariado de Octavio Zaya, escritor, curador y editor de arte. Paraphrasing Octavio Zaya, "Almarcegui trabaja en la frontera entre la regeneración y la decadencia urbanas, investigando los espacios de transición donde el orden urbano se encuentra con el orden natural, descubriéndonos las conexiones entre nuestro pasado y nuestro futuro, y *deconstruyendo* edificios y arquitecturas, mostrando los materiales desnudos e inexpressivos de los que están hechos los edificios. Se trata de trabajos que conectan los exteriores con los interiores, y el interior con la conciencia de uno mismo".

La participación española en la Bienal de Venecia de 2013 responde una vez más a la línea de colaboración que el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación tiende a aquellos organismos involucrados y comprometidos con el objetivo común y compartido de promocionar y proyectar la cultura y el arte de España internacionalmente, por lo que desde aquí agradezco la inestimable colaboración de la sociedad estatal AC/E y de la Embajada de España en Roma por su dedicación y compromiso. Además, en esta edición contamos con el apoyo y patrocinio del Grupo Cementos Portland Valderribas, que ha realizado un encomiable trabajo en la adecuación del Pabellón Nacional de España. Por último, no puedo más que agradecer a todas las personas que desde la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas han hecho posible, con su esfuerzo y profesionalidad, la consecución de este gran proyecto. A todos ellos, gracias.

D. José Manuel García-Margallo y Marfil
Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación



17
LARA ALMARCEGUI
DIGGING MY WAY OUT TO POSSIBILITY
Octavio Zaya

32
MATERIAL MEDITATION
Cauhtémoc Medina

49
BEYOND THE *TERRAIN VAGUE*:
FOLLOWING LARA ALMARCEGUI
Philip Ursprung

59
THE EMANCIPATION
OF NOWHERE
Ole Bouman

WORKS BY LARA ALMARCEGUI

61<
DEMOLITIONS

71
EXCAVATIONS

91
CONSTRUCTION MATERIALS

107
RUINS

123
DESCAMPADOS

163
SPANISH PAVILION

199
GUIDE TO LA SACCA SAN MATTIA

220
CV LARA ALMARCEGUI

222
Credits

224
Acknowledgements

13
LARA ALMARCEGUI
EXCAVÁNDOME EL CAMINO A LO POSIBLE
Octavio Zaya

25
MEDITACIÓN MATERIAL
Cauhtémoc Medina

43
MÁS ALLÁ DEL *TERRAIN VAGUE*:
SIGUIENDO A LARA ALMARCEGUI
Philip Ursprung

57
LA EMANCIPACIÓN DE
NINGÚN LUGAR
Ole Bouman

OBRAS DE LARA ALMARCEGUI

61
DEMOLICIONES

71
EXCAVACIONES

91
MATERIALES DE CONSTRUCCION

107
RUINAS

123
DESCAMPADOS

163
PABELLÓN ESPAÑOL

199
GUÍA DE LA SACCA SAN MATTIA

221
CV LARA ALMARCEGUI

222
Créditos

224
Agradecimientos



LARA ALMARCEGUI *EXCAVÁNDOME EL CAMINO A LO POSIBLE*

OCTAVIO ZAYA

Comisario del Pabellón Español

Bajé a las profundidades, horadé sus cimientos, comencé a investigar y a socavar una antigua confianza sobre la cual, desde hace un par de milenios, nosotros los filósofos acostumbrábamos a construir como si fuera el fundamento más seguro.

Friedrich Nietzsche, *Aurora*¹

Los trabajos que Lara Almarcegui ha venido desarrollando a lo largo de casi veinte años se sitúan en la frontera entre la regeneración y la decadencia urbanas y hacen visible lo que suele escapar a la atención general. Por un lado, Almarcegui concentra su atención sobre espacios abandonados y estructuras en proceso de transformación y, por otro, investiga las diferentes conexiones que podemos establecer entre la arquitectura y el orden urbano. Si en el primer caso nos plantea cuestiones sobre el estado actual de la construcción, el desarrollo, el uso y la decadencia de los espacios aparentemente periféricos de la ciudad, en el segundo consigue provocar un diálogo sobre los diferentes elementos que componen la realidad física del paisaje urbano en transformación constante a través de demoliciones, excavaciones, materiales de construcción y ruinas contemporáneas.

Como una arqueóloga o médico forense del presente, la artista investiga y excava en la identidad de los

lugares —ya sean ciudades, edificios o descampados— para descubrir las relaciones entre el lugar y su pasado, entre su fisicalidad material y su memoria, en el presente y, tal vez, en sus futuros posibles. A la vez, nos acerca a lugares sin identidad ni conexión con sus entornos. En algunos de estos trabajos, los rigurosos análisis e intervenciones de la artista se mueven en una dirección contraria o diferente a la tendencia que entiende la planificación urbana a partir de la regeneración y frente a las corrientes que valoran la arquitectura como monumento. El impulso de Almarcegui, en todo caso, se origina en una perspectiva y una concepción que enfatiza, por el contrario, lo temporario y lo transitorio.

Deudora de una tradición que se remonta a Robert Smithson y a Gordon Matta-Clark, los proyectos y actividades de Lara Almarcegui componen, desde mediados de los noventa, una práctica orientada por la investigación desarrollada indistintamente a través

de instalaciones, publicaciones, proyecciones de diapositivas, mapas, fotografías, videos documentales, eventos y acciones. Interesada por los rasgos y características “invisibles” del espacio urbano, Almarcegui se conduce a la manera de un *anarquitecto*, como diría Matta-Clark, posibilitando u ofreciendo la oportunidad para que el lugar y su uso se manifiesten. Desde el minucioso cálculo de los componentes de un edificio hasta el levantamiento del suelo de una institución de arte; desde laboriosas excavaciones que desentrañan la constitución del terreno de una ciudad o de un lugar hasta guías que nos descubren lugares recónditos, olvidados, abandonados o inhóspitos, la artista deconstruye para revelar la historia y su impermanencia. Unas veces nos muestra los materiales desnudos e inexpressivos de los que están hechos los edificios y nos descubre los productos de reciclaje que utilizan estos y en los que a su vez se terminan convirtiendo. Otras veces nos ofrece esos lugares “donde casi todo es posible porque no hay nada en ellos”.²

Para el Pabellón Español de la 55ª Exposición Internacional de Arte de La Biennale di Venezia, Lara Almarcegui nos presenta un proyecto que tiene antecedentes o referencias en otros desarrollados en el FRAC de Dijón, en la TENT de Róterdam y la Sección de Viena. En este caso, la artista, por un lado investiga y hace inventario de los materiales utilizados para construir el propio Pabellón, amontonando dichos materiales —reciclados de otros edificios y construcciones locales— para descubrirnos el parentesco identitario de la estructura física del edificio y apuntar una visión de su futuro posible y, por otro, compone o refleja esa otra estructura histórica y presente —la social— que lo impregna y lo significa. Para Almarcegui, “la lista de materiales recuerda al edificio antes de construirse, cuando se cargaron en el camión para la entrega, y es similar a la pila de material en la que se convierte cuando se desmantela. La lista es similar a un libro de cocina que muestra un plato con la lista de sus ingredientes; aquí puedes ver el edificio con sus varios componentes.”³ La gran montaña de más de 500 m³ de escombros del espacio central se compone de 255 m³ de ladrillo y mortero, 152 m³ de cemento y hormigón, 150 m³ de grava y 1 m³ de teja. Alrededor de esta, las montañas menores reúnen, respectivamente, 49 m³ de madera, 15 m³ de arena, 2 m³ de cristal y menos de 1 m³ de acero.

A diferencia de los materiales de construcción que Almarcegui presentó por primera vez junto a un depósito de agua en la localidad francesa de Phalsbourg —materiales que se destacaban por su carácter

ordenado y nuevo, dispuestos para ser utilizados por primera vez para la construcción, y dobles potenciales del edificio frente al que se presentaban—los materiales que Almarcegui utiliza para su obra en el Pabellón Español en Venecia componen, simplemente hablando, montañas de escombros. En este caso, Almarcegui no subraya ni privilegia ese momento anterior a la construcción del edificio que inequívocamente señalaba su obra en Phalsbourg y luego repetiría en su instalación de materiales en el CAC de Málaga. Aquí, por el contrario, Almarcegui subraya, y quiere destacar, el residuo, lo que queda; no solamente el pasado anterior sino también su ineludible futuro como residuo. Ya no estamos solo frente a lo que fue, sino también frente a lo que será, en una simultaneidad heterotópica⁴ que, de una parte, nos ofrece un “espacio de ilusión” que *expone* el espacio real del Pabellón Español, y un “espacio de compensación” que crea un espacio otro, que siendo doble en su materialidad, en sus medidas y pesos, no es necesariamente el mismo, sino como es nuestra imagen en el espejo. Así, si puede decirse que Almarcegui nos muestra un espacio utópico (el espejo de la construcción), es necesario insistir que, en este caso, la obra es un testigo real (como Cuauhtémoc Medina explica con su brillantez habitual en otro momento de esta misma publicación) que da forma a la manera en la que el Pabellón Español se relaciona con su propia imagen (al menos hasta que concluya la presentación de Almarcegui en noviembre de 2013).

Simultáneamente, Almarcegui ha desarrollado un proyecto paralelo, fuera del recinto de la Bienal propiamente dicho, involucrando a la ciudad y específicamente a un lugar fuera de los itinerarios conocidos y habituales de Venecia. Como anteriormente hiciera en Al Khan, un pueblo vacío en la ciudad de Sharjah (2007); en los terrenos abandonados del Lea Valley de Londres, antes de la realización de Parque Olímpico (2009); en los terrenos abandonados de Flushing River, en Queens, Nueva York (2010), y en 12 espacios desiertos junto al río Tíber, que esperan su desarrollo para las Olimpiadas de 2020 en Roma (2012), Almarcegui ha elaborado una Guía que nos descubre el espacio de la Sacca San Mattia de Murano. Almarcegui investiga la historia y las circunstancias que crearon esta isla a partir de los desechos y vertidos de la industria del cristal de Murano en una colección de datos e informaciones históricas, geográficas, ecológicas, sociológicas y políticas, de documentos y opiniones de expertos. Esta Guía alternativa de lo transitorio, indeterminado y anti-monumental, de una ciudad aparentemente “fijada” para siempre, no solo

concentra su atención sobre lugares remotos, olvidados o inaccesibles para el visitante y el propio habitante de la ciudad, sino que también nos ofrece un documento histórico que preserva ya el pasado de esta isla que, sin duda, conocerá otra suerte en el transcurso del tiempo.

Entre el proyecto interior del supuestamente permanente Pabellón Español, marcado y significado como lugar específico y determinado, y la Guía del descampado exterior de la Sacca San Mattia, en fluidez y cambio al acecho, Lara Almarcegui registra las relaciones de diferencias y repeticiones entre la ciudad y su subconsciente, lo privado y lo público, el control y el caos, lo cultural y lo salvaje, la seguridad y la libertad, lo conocido y lo desconocido, la construcción y la ruina.

La propuesta de Almarcegui es compleja y ambiciosa, pero lo suficientemente clara, precisa y contundente, para ayudarnos a reflexionar sobre asunciones previamente incuestionables y para reevaluar los valores que anteriormente consideramos como sostenibles. En esto, la obra de Almarcegui equivale a la de un posicionamiento crítico asumido. Y no me refiero exclusiva o principalmente a la conciencia que supone su deconstrucción de los temas urbanos, la relación de aquella con el pensamiento ecológico, las formulaciones críticas en torno a la especulación del suelo y los intereses financieros desvinculados de la racionalización y distribución equitativa de los bienes comunes o el proceso invisible de la construcción y desarrollo de las ciudades. Como Nietzsche, creo que el pensamiento moral sigue a la conducta y no al revés. De modo que mantengo que la obra de Almarcegui, su práctica artística, y no la posición moral o ideológica de la artista, ha marcado y continúa marcando el sentido y la dirección de su trayectoria creadora y de su visión.

Quería referirme particularmente al hecho de que hasta la reciente coyuntura histórica que abren los llamados neoliberalismo y neoconservadurismo enmarcados entre la caída del muro de Berlín y la catástrofe del 11 de septiembre, el problema de la autoconfianza de la modernidad, su propio aseguramiento, se rearticulaba constantemente a partir de lo que Habermas entendía como “una conciencia de la significancia del momento presente en el que la conciencia histórica y el pensamiento utópico estaban fusionados entre sí” (1989).⁵ Pero parece evidente que ahora hemos llegado ya a un punto de esa historia de la modernidad —independientemente de cómo

queramos caracterizarla y desde qué posicionamientos e intereses— donde la conciencia histórica y el pensamiento utópico se han dividido por primera vez, y la significancia del momento presente se nos aparece oscuro y turbio porque ya no podemos conectarlo con un pasado del que derive su diferencia o con un futuro del que extraiga su orientación.

Desde una perspectiva positiva, este cambio sin rumbo parecería potencialmente liberador, en la medida que nos fuerza a abandonar la ilusión, metodológica o de cualquier otro tipo, que surge de imaginar la utopía como una totalidad completamente determinada, a la vez que reconocemos que los sueños utópicos de la modernidad se transformaron fácilmente, en tantas ocasiones, en pesadillas distópicas. Por otra parte, no es difícil considerar cómo la autoduda radical podría llegar a ser irresistible cuando ya no se dan o prevalecen las condiciones necesarias para el pensamiento utópico, y por lo tanto las condiciones necesarias para la autoconfianza cultural.

El proyecto que Almarcegui ha concebido para Venecia se enfrenta y nos enfrenta con el problema que se establece frente al mismo orden del discurso “en deriva” de nuestro presente socio-político y cultural: el problema de cómo volver a tener confianza, y no simplemente el problema de los predicamentos en torno a las normas, ideales o prácticas en las que confiar. La obra de Almarcegui, por el contrario —a diferencia del *flâneur* tan concurrido y frente a la deriva situacionista (como explica Philip Ursprung en otro lugar de la publicación)—, es una obra absolutamente deliberada, enfocada y sistemática que apunta a desplegar los términos de las preguntas que tratamos de evadir con distracciones. “La arquitectura —afirma Almarcegui— reivindica mucho el espacio. Yo prefiero dejar las posibilidades abiertas, hacer notar que hay alternativas distintas para el urbanismo, por eso protejo descampados y no hago nada dentro. Es una manera de llamar a la reflexión. ¿Qué queremos hacer con eso? ¿Cómo queremos vivir?”. En efecto, el problema de la restitución de la confianza se vincula directamente con “¿qué queremos hacer con eso?” y con “¿cómo queremos vivir?” o, en otras palabras, con la reapertura del futuro, sin el cual no se puede restablecer ni la confianza ni la seguridad cultural propia. Esto quiere decir que cualquier futuro posible que podamos imaginar debe estar acompañado de un contenido substantivo, como condición necesaria para la clase de práctica crítica que establece toda la obra de Almarcegui. Y para empezar hay que mirar hacia donde esta obra apunta.

El proceso de desindustrialización ha producido nuevas categorías de lo prescindible como parte de la retracción del apoyo del Estado a los proyectos infraestructurales, añadiendo incertidumbre a la vida cívica en medioambientes social y materialmente ya castigados por el neoliberalismo. Ese sueño de la modernidad que abogaba por la inversión infraestructural que conducía a una cultura de base urbana, informada tecnológicamente y progresista es solo una ilusión incluso en nuestra Europa de los recortes y la corrupción generalizados. El propio Rem Koolhaas señalaba, aunque en términos peculiarmente positivos, que esta clase de condiciones no solo son emblemáticas de las megalópolis africanas, como Lagos, o las de China, sino que representan la condición terminal de todas las grandes ciudades, incluso Londres y Los Ángeles, en la era del abandono cívico y social de los pobres y los desamparados.⁶

Esta práctica crítica que desarrolla Almarcegui es, pues, necesaria porque, a diferencia de las ciencias o de la razón teórica —y aunque su producción artística esté estrechamente vinculada con ambas— su obra no se origina ni se mueve a partir de un régimen de verdad ni es una búsqueda de la verdad. En realidad, la verdad nunca ha sido ni el propósito ni el fin de la conciencia crítica ni del arte. En el caso de Almarcegui, su crítica no apunta a la verdad sino a *la revelación reflexiva de la posibilidad*. El arte-crítica de Almarcegui es, pues, inevitablemente “utópico”, pero

no en el sentido de que depende de la disponibilidad de una utopía determinada, sino, como explica Nikolas Kompridis,⁷ en el sentido de que depende de la apertura y la receptividad del futuro al pensamiento utópico; es decir, de la posibilidad de que las cosas puedan ser algo diferente de lo que son.

Sin la fusión entre la conciencia histórica y el pensamiento utópico que propone la obra de Almarcegui, la revelación de las posibilidades alternativas que la significan y le dan su contenido no sería más que una aventura inútil.

1 Eric Blondel, *Nietzsche: the Body and Culture. Philosophy as a Philological Genealogy*, Palo Alto, Stanford University Press, 1991, p. 213.

2 Moosje Goosen, “Lara Almarcegui”, *Frieze*, n. 141, septiembre 2011.

3 La mayor parte de los textos entrecuadrados en esta Introducción son comentarios y textos que la artista utilizó en la correspondencia con el autor.

4 Consultar *Heterotopias* en la obra de Michel Foucault.

5 Jürgen Habermas, *The New Conservatism*, Shierry Weber Nicholsen (trad.), Cambridge, Mass./Londres, MIT Press, 1989, p. 68.

6 Rem Koolhaas, “Fragments of a Lecture on Lagos,” in *Under Siege: Four African Cities, Free-town, Johannesburg, Kinshasa, Lagos, Okwui Enwezor y Octavio Zaya* (eds.), Ostfildern-Ruit, Germany, Hatje Cantz Verlag, 2002, pp. 172-83.

7 Nikolas Kompridis, *Critique and Disclosure*, Cambridge Mass./Londres, MIT Press, 2006, p. 252.

LARA ALMARCEGUI DIGGING MY WAY OUT TO POSSIBILITY

OCTAVIO ZAYA

Curator of the Spanish Pavilion

I descended into the depths, I tunnelled into the foundations, I commenced an investigation and digging out of an ancient faith, one upon which we philosophers have for a couple of millennia been accustomed to build as if on the firmest of foundations.

Friedrich Nietzsche, *Daybreak*¹

The works that Lara Almarcegui has been developing over the course of nearly twenty years are situated at the border between urban renewal and urban decay, and make visible what tends to escape general notice. On the one hand, Almarcegui focuses her attention on abandoned spaces and structures in the process of transformation; on the other she investigates the different connections that can be established between architecture and the urban order. If in the first instance she poses questions about the current state of the construction, development, use, and decay of spaces that are apparently peripheral to the city, in the second she manages to provoke a dialogue about the different elements that make up the physical reality of the urban landscape, in its constant transformation through demolitions, excavations, construction materials, and contemporary ruins.

Like a present-day archaeologist or forensics expert, Almarcegui excavates and investigates the identity of places – whether cities, buildings, or open spaces – in

order to uncover the relationships – in the present and, perhaps, in their possible futures – between places and their pasts, between their material physicality and their memory. At the same time, she conducts us to places that have neither an identity nor any connection to their surroundings. In some of these works, the artist’s rigorous analyses and interventions move in a direction that is different from or contrary to the tendency to understand urban planning from the standpoint of renewal, and against the currents that value architecture as a monument. Almarcegui’s impulse, in any case, originates in a perspective and a conception that emphasize, by contrast, the temporary and the transitory.

Indebted to a tradition that goes back to Robert Smithsonian and Gordon Matta-Clark, Lara Almarcegui’s projects and activities have, since the mid-1990s, consisted of an investigation-oriented practice developed indiscriminately by means of installations, publications, slide projections, maps, photographs, documentary

videos, events, and actions. Interested in the “invisible” traits and characteristics of urban space, Almarcegui conducts herself in the manner of what Matta-Clark would call an *anarchitect*, providing the possibility or opportunity for the place and its uses to become manifest. From the meticulous calculation of the components of a building to raising the floor of an art institution, from laborious excavations that unravel the constituent parts of the terrain of a city or a place to guidebooks that uncover out-of-the-way, forgotten, abandoned, or inhospitable places, the artist deconstructs in order to reveal history and its impermanence. Sometimes she shows us the naked, inexpressive materials from which buildings are made, and uncovers the recycled products that they employ and, in turn, will ultimately end up becoming. At other times she offers us places “where almost everything is possible because there’s nothing in them.”²

For the Spanish Pavilion of the 55th International Art Exhibition of the Venice Biennale, Lara Almarcegui presents us with a project whose antecedents and referents she has previously developed at the FRAC in Dijon, TENT Rotterdam, and the Vienna Secession building. For the present exhibition, the artist investigates and inventories the materials used to construct the Pavilion itself, creating piles of those materials – recycled from other local buildings and construction projects – in order to uncover for us their relationship of identity to the building’s physical structure and to point towards a vision of its possible future. She also assembles or reflects the other historical and present structure – the social one – that impregnates the building and gives it meaning. For Almarcegui:

“The list of materials recalls the building before it was constructed, when the materials were loaded on the truck for delivery, and it resembles the pile of material it will turn into after it has been disassembled. The list is like a cookbook that shows a dish alongside the list of its ingredients. Here you can see the building with its various components.”³

The large mound of more than 500 m³ of debris in the central space is made up of 255 m³ of brick and mortar, 152 m³ of cement and concrete, 150 m³ of gravel, and 1 m³ of tiles. Encircling it, the smaller mounds represent, respectively, 49 m³ of wood, 15 m³ of sand, 2 m³ of glass, and less than 1 m³ of steel.

In contrast to the construction materials that Almarcegui presented for the first time alongside a water tower in the French commune of Phalsbourg – materials that

were notable for being new, neatly ordered, ready to be used for the first time for building, and a potential double of the building in front of which they were presented – the materials that Almarcegui employs for her work in the Spanish Pavilion in Venice are, to put it simply, made up of mountains of debris. In this case, Almarcegui neither underscores nor privileges the moment prior to the building’s construction, as she unequivocally did in the case of Phalsbourg and in her installation of materials at the CAC in Málaga. On the contrary, what Almarcegui underscores and wants to emphasize here is residue, that which is left behind; not just the past that came before, but also its inescapable future as remains. We’re no longer faced solely with what was, but also with what is yet to be, in a heterotopic⁴ simultaneity that, on the one hand, offers us a “space of illusion” that puts the real space of the Spanish Pavilion *on display*, and on the other, a “space of compensation” that creates another space, one which, by being double in its materiality, in its weights and measures, is not necessarily the same but rather like the image we see in a mirror. Thus, if it can be said that Almarcegui shows us a utopian space (the mirror of construction), it must be stressed that, in this case (as Cuauhtémoc Medina explains with characteristic brilliance in his contribution to this volume), the work is a real witness that shapes the way in which the Spanish Pavilion relates to its own image (at least until Almarcegui’s presentation concludes in November 2013).

Simultaneously, Almarcegui has developed a parallel project outside of the exhibition grounds of the Biennale proper, involving the city and specifically a location well off the beaten path of the usual Venice itineraries. As she has done previously in Al Khan, an uninhabited town outside the city of Sharjah (2007); in abandoned plots of the Lea Valley in London, prior to the completion of the Olympic Park (2009); in abandoned plots along the Flushing River in Queens, New York (2010); and in twelve uninhabited spaces alongside the Tiber River waiting to be developed for the 2020 Olympics in Rome (2012), she has created a guide that uncovers the space of the Sacca San Mattia of Murano. Through a collection of historical, geographical, ecological, sociological, and political data as well as information culled from documents and expert opinions, Almarcegui has researched the history of this island and the circumstances under which it was created out of the debris and discharges produced by the Murano glass industry. Her alternative guide to the transitory, indeterminate, and anti-monumental aspect of a city apparently “fixed” forever

doesn’t simply focus its attention on places that are remote, forgotten, or inaccessible to visitors or even residents of the city; it also offers us a historical document that preserves the past of an island that will no doubt come to have another fate with the passage of time.

Between the project inside the supposedly permanent Spanish Pavilion, marked and signified as a specific, determined place, and the guide to the outdoor open space of the Sacca San Mattia, fluid and ever open to change, Lara Almarcegui documents the relationships of difference and repetition between the city and its subconscious, the private and the public, control and chaos, culture and wilderness, security and freedom, the known and the unknown, construction and ruin.

Almarcegui’s project is complex and ambitious, but it’s also clear, precise, and convincing enough to help us reflect on previously unquestionable assumptions and to re-appraise values that we previously regarded as sustainable. In this respect, Almarcegui’s work is equivalent to assuming a critical position. In saying this, I’m not referring exclusively or even primarily to the consciousness whose existence is implied by her deconstruction of urban themes, by the relationship between those themes and ecological thought, by critical formulations regarding land speculation and the financial interests that are unlinked from the rationalization and equitable distribution of the commons or the invisible process of the construction and development of cities. Like Nietzsche, I believe that moral thought follows conduct, and not vice versa. I thus maintain that it is Almarcegui’s work and her artistic practice, rather than her moral or ideological positions, that have signalled and continue to signal the meaning and direction of her creative trajectory and her vision.

In particular, I refer to the fact that, prior to the recent historical conjunction of circumstances created by so-called neoliberalism and neoconservatism and demarcated by the fall of the Berlin Wall and the catastrophe of 9/11, the problem of modernity’s self-confidence, of its self-assurance, was constantly rearticulated in terms of what Habermas understood as “a consciousness of the significance of the present moment in which historical consciousness and utopian thought are fused with one another.”⁵ It seems clear that we have now reached a point in the history of modernity – however we may want to characterize it, whatever our positions and interests may be – where historical consciousness and utopian thought have,

for the first time, become separated, and where the significance of the present moment appears dark and murky to us because we can no longer connect it to a past from which it derives its difference, nor to a future from which it might extract its orientation.

From an optimistic perspective, this directionless change would seem to be potentially liberating, insofar as it forces us to abandon the illusion – methodological or otherwise – that arises from imagining utopia as a fully determined totality, at the same time that we recognize that the utopian dreams of modernity were easily transformed, on so many occasions, into dystopian nightmares. Furthermore, it’s not hard to imagine how radical self-doubt could come to be irresistible when the conditions necessary for utopian thought – and therefore the conditions necessary for cultural self-confidence – no longer prevail.

The project Almarcegui has conceived for Venice confronts the problem – and confronts *us* with the problem – that arises in the face of the very order of discourse *a la dérive* – adrift – within our socio-political and cultural present: that is, the problem of how to regain confidence, a problem that goes beyond predicaments concerning the norms, ideals, or practices in which to place that confidence. Almarcegui’s work – in contrast to the well-trammelled *flâneur* and in the face of the Situationist *dérive* (as Philip Ursprung explains in his contribution to this volume) – is absolutely deliberate, focused, and systematic, and is oriented towards unpacking the terms of the questions that we try to evade with distractions:

“Architecture vindicates space a lot. I prefer to leave possibilities open, to make people take note of the fact that there are different alternatives for urban planning, which is why I protect open spaces and don’t do anything in them. It’s a way of calling for reflection. What do we want to do with this? How do we want to live?” In effect, the problem of restoring confidence is directly linked to these questions, in other words, with the reopening of the future, without which neither cultural confidence nor security itself can be re-established. This means that whatever possible future we might imagine must be accompanied by a substantial content, as a necessary condition for the kind of critical practice established by Almarcegui’s entire body of work. And to begin, we must look at where this body of work is oriented.

The process of deindustrialization has produced new categories of disposability as part of the withdrawal of state support from infrastructure projects,

adding uncertainty to civic life in environments that neoliberalism has already punished both socially and materially. The dream of modernity that advocated for infrastructure investment leading to a culture with an urban, technologically informed, and progressive basis is nothing but an illusion, and in our era of generalized cutbacks and corruption such is the case even in Europe. As Rem Koolhaas himself has indicated, albeit in peculiarly positive terms, such conditions are not just emblematic of African megalopolises like Lagos, or of those in China, but represent the terminal condition of all great cities, even London and Los Angeles, in the age of the social and civic abandonment of the poor and defenceless.⁶

The critical practice that Almarcegui develops is thus necessary because, in contrast to the sciences or to theoretical reasoning – although her artistic production is closely linked to both – her work neither originates in nor moves on the basis of a regime of truth. Neither is it a search for truth. In reality, truth has never been the purpose or the aim of critical consciousness, or of art. In Almarcegui's case, her critique points not towards truth, but rather towards *the reflexive revelation of possibility*. Almarcegui's art-critique is thus inevitably "utopian," not in the sense of depending on the availability of a determined utopia, but rather, as Nikolas Kompridis explains,⁷ in the sense that it depends on the opening and receptivity of the future to utopian thought; that is, to the possibility that things can be otherwise than as they are. Without the fusion of historical consciousness and utopian thought proposed by Almarcegui's work, the revelation of alternative possibilities that give it its meaning and its content would be nothing more than a useless venture.

1 In Eric Blondel, *Nietzsche, the Body and Culture: Philosophy as a Philological Genealogy* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1991), p. 213.

2 Moosje Goosen, "Lara Almarcegui," *Frieze* 141, September 2011.

3 Most of the quoted passages in this Introduction are from comments and texts that the artist used in correspondence with the author.

4 See Michel Foucault, "Other Spaces," in James D.

Faubion, ed., *Essential Works of Foucault, 1954-1984*, vol. 2: *Aesthetics, Method, and Epistemology* (New York: The New Press), pp. 175-185.

5 Jürgen Habermas, *The New Conservatism: Cultural Criticism and the Historians' Debate*, trans. Shierry Weber Nicholson (Cambridge, MA: MIT Press, 1989), p. 68.

6 Rem Koolhaas, "Fragments of a Lecture on Lagos," in Okwui Enwezor and Octavio Zaya, eds., *Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg,*

Kinshasa, Lagos (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002), pp. 172-183.

7 Nikolas Kompridis, *Critique and Disclosure* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006), p. 252.



MEDITACIÓN MATERIAL

CUAUHTÉMOC MEDINA

Yo te mostraré el miedo en un puñado de polvo

T. S. Eliot, *La tierra baldía* (1922)

1.

La noción de “especificidad de sitio” aparece subvertida cuando uno se aproxima a los proyectos de Almarcegui. No solo hay un cierto impulso taxonómico en varias de sus estrategias. También sucede que su trabajo es la variación detallada y cuidadosa de un puñado de operaciones conectadas, implicadas y sujetas a reciprocidades, por demás evidentes, que Almarcegui aplica con rigor algebraico a una variedad de casos. Las líneas de investigación, series o subdisciplinas del trabajo de la artista tienden, así, a subvertir también la lógica de novedad nomádica del grueso de los artistas que operan sobre la base de la emisión de “proyectos”.¹ Claro está que el resultado final de ese vocabulario autoregulado es producir una diversidad reforzada por una variación controlada dentro de un repertorio. Lara Almarcegui dispone una estructura que demarca o produce el espacio donde ocurre el acontecimiento.

2.

Almarcegui procede de la tradición de autoconstrucción del arte moderno. Aunque sus obras están individualizadas de acuerdo a lugar, objeto de reflexión o circunstancia, son producto de un número finito de variantes dentro de un grupo de categorías y métodos básicos. La suya es, ante todo, la poética del desarrollo

en múltiples espacios y destinos de un repertorio básico que opera tanto en la especificidad de sus apariciones como en la construcción de una tabla de categorías presentadas como series:

DEMOLICIONES

Consisten tanto en gestos de restauración de edificaciones en proceso de ser demolidas, como en la exhibición en el tejido urbano de predios y escombros producto de la desaparición de una u otra obra arquitectónica. Mediante una serie de acciones y actos ostensivos muestran los sitios de la destrucción arquitectónica como ruinas modernas dispuestas al disfrute público. A esa categoría pertenecen las intervenciones públicas donde el producto de la demolición de casas o edificios están dispuestos a servir como una reserva, un parque o un monumento, tal como sucedió con la apertura de los jardines interiores de una demolición en Róterdam (1998) o con la presentación de montículos de cascajo en ciudades como Sint-Truiden (2005) o Murcia (2008).

EXCAVACIONES

Como si estuviera dispuesta a probar la superficialidad de lo construido y controlado del paisaje, Almarcegui ha recurrido a la remoción de superficies y a la tarea de cavar para hacer patente un otro territorio.

Algunas de esas excavaciones son gestos personales y meditativos, el trazo de huecos hechos con pala y a mano en un solar en Ámsterdam (1998), en un parque en Estocolmo (2003), o en los prados del parque Ibirapuera de São Paulo (2006). También ha sido mediante excavaciones que Almarcegui ha violentado la limpieza de las salas de exhibición, como en la Sala Montcada en Funcación La Caixa de Barcelona (2003) o rompiendo el piso del Rijksmuseum en Ámsterdam (2005). Simulacros de exploración que, recientemente, han tenido una culminación provisional en la propuesta de visitas guiadas en excavaciones en el centro de Madrid (2010) y en el mapeo arqueológico e ingenieril de los túneles, tuberías, pasadizos, corrientes de agua, vías de metro y ferrocarril, sótanos, cimentaciones y restos arqueológicos que yacen debajo de esta ciudad.²

EDIFICIOS ABANDONADOS

Mediante acciones de restauración, mapeo y catalogación de ruinas modernas, Almarcegui ha querido constituir una geografía provisional de edificaciones cuya degradación testimonia su libertad frente al uso. Estas ruinas, que aparecían originalmente como objetos aislados y en buena medida únicos (*Hotel Fuentes de Ebro*, cerca de Zaragoza [1997] o *Reparación y ocupación de un bote abandonado*, Estocolmo [2003]), dieron pronto paso a la exploración de las ruinas de conjuntos definidos por la arquitectura temporal de festivales (*Los pabellones perdidos en la hierba del International Garden Festival en Liverpool* [2004]) y también casi de inmediato a producir guías turísticas de conjuntos de ruinas en ciudades modernas como la villa de Al Khan en Sharjah (2007) o en el territorio de Holanda (2008) o Borgoña (2009).

DESCAMPADOS

Sin duda el capítulo más extenso, y en gran medida definitorio, de la obra de Almarcegui está en la variedad de acciones de estudio, exploración y preservación de terrenos descampados y baldíos. Lara Almarcegui aborda los terrenos fuera de uso con una perspectiva múltiple que anuda las tácticas que la artista despliega en el conjunto de su obra: la publicación de guías de terrenos sin uso (Ámsterdam [1999]; São Paulo [2006]; río Shenzhen, China [2009]; Lea Valley, Londres [2009]; Róterdam [2009]; o Queens, Nueva York [2010], por mencionar unos cuantos); la organización de caminatas que dan acceso a terrenos baldíos normalmente vedados al público por ser propiedad privada (Bruselas [2000]; Trento [2006]; La Haya [2007]; Burdeos [2009]; Córdoba [2010]), y en los casos más ambiciosos, la intervención tanto artística como política y jurídica para conseguir que determinados des-

campados sean preservados sin paisajismo o destino productivo o constructivo alguno por una variedad de agencias de gobierno y administrativas (puerto de Róterdam [2003–2018]; Genk, Bélgica [2004–2016]; Matadero de Arganzuela, Madrid [2005–2006]; Fábrica de papel Peterson, Moss, Noruega [2006–2007]; río Tamsui, Taipéi [2008–perpetuity], y río Ebro, Zaragoza [2009–perpetuity]). La poética de esos actos de reconocimiento y defensa de lo no planificado, que pone de relieve la violenta erradicación de lo silvestre en un mundo enteramente fabricado por los humanos, moviliza con extremada sutileza toda una gama de temáticas de resistencia al dogma civilizatorio del desarrollo y el control.³

En ese conjunto hay un álgebra implícita donde las distintas operaciones de Almarcegui trazan contrastes, oposiciones y complementariedades. Las demoliciones hacen aparecer, como en el envés, las capas interiores de las excavaciones y, a su vez, las transacciones de Almarcegui con edificios abandonados parecen iluminadas y definidas con el horizonte posible del significado y valor poético del descampado. Descampados y demoliciones parecen contradictorios al plantear etapas completamente antagónicas de la historicidad de una edificación, en tanto que la exploración de edificios abandonados en superficie o bajo tierra aparecen ligados por su complementariedad. Registran diversos puntos de posibilidad y riqueza de experiencia, situados en la amplia gama de espacios y estructuras que carecen de, o han perdido, su relación con los productos de la arquitectura como instrumento de demarcación, organización y dominio. Son, en efecto, representantes de un espíritu antiarquitectónico. En ese conjunto hay un punto ciego consistente en las intervenciones que Almarcegui lleva a cabo con materiales de construcción limpios y frescos, listos para ser usados. Estas obras postulan una quinta categoría en el sistema de Almarcegui, designada con el concepto general de “materiales constructivos”, que son a la vez el nudo y el punto ciego del sistema de una obra designada por su necesidad de desmarcarse de la artificialidad.

3.

¿Cuál es la diferencia entre materiales y escombros, si en términos estrictos son dos presentaciones de la misma sustancia, si pueden ambos equivaler a un mismo edificio, si pueden ser física y químicamente equivalentes? Por un lado, está la diferencia entre energía potencial y su pérdida o empleo. Los que llamamos ingenuamente “materiales en bruto” son en realidad el producto de un trabajo exhaustivo de separación, extracción y purificación simbolizado por el

calor que tiene que ser empleado al calcinar⁴ piedras para producir cal y cemento. En ese sentido, la línea de demarcación entre la materia prima y el cascajo involucra la decadencia de lo puro a lo impuro, una pérdida de energía que se plantea como la tendencia de la materia a encontrar su estado de equilibrio en términos de desorden termodinámico. De ahí que a la hora de “demostrar la irreversibilidad de la eternidad”, Robert Smithson se planteara imaginar un experimento de entropía consistente en una caja de arena dividida por mitades en arena negra y blanca, que es revuelta por un niño corriendo hasta el punto de quedar toda mezclada, pero que el mismo niño corriendo en dirección opuesta no volvería a dividir, sino para producir una mezcla aún más confusa.⁵

Desde ya, como podemos ver, la división entre el material y la ruina involucra una representación del tiempo. Los materiales están tendidos hacia el futuro; el escombros (des)dibuja su pasado. Hasta lingüísticamente el término ‘cascajo’ alude a una rotura o un quebranto.⁶ Material y fragmento sugieren un antes y después de la arquitectura. He ahí, por aludir a una figura sensible, los “tres estados” por los que transcurre la materia de lo edilicio.

Es en relación a ese ciclo que el sistema de Almarcegui demanda la introducción de los materiales constructivos en sí mismos para completar las intervenciones, guías y exploraciones que reflexionan sobre los momentos de abandono y antelación de lo construido. Lógicamente, esos materiales no aparecen precisamente como materiales, sino como testigos. Son colocados por Almarcegui de tal modo que analizan y a la vez compiten con estructuras construidas, apareciendo destinadas a un rechazo de su finalidad y actividad. Se convierten en elementos de estudio y espera. Por chocante que parezca al sentido común, se convierten en materiales en estado de contemplación.

Desde que en el año 2000 Almarcegui apiló junto a una torre de depósito de agua de Phalsburg, en Lorena, Francia, los elementos constructivos equivalentes a esa estructura, la serie de “materiales constructivos” de Almarcegui tiene como norma ofrecer una exhibición redundante de la arquitectura misma. Los materiales de una construcción se enfrentan a un edificio sin ser ensamblados y articulados. Erigen así una especie de análisis de la edificación existente que la somete a una comparación viva con un doble potencial, un gemelo no realizado, un equivalente antiformal, antiesculturístico y profundamente analítico, en un espacio adyacente. Es, en efecto, la figura de la autoridad material de lo construido reducido a sus ingredientes sin diseño, sin uso y sin alma.

Ciertamente, esos miembros diseccionados sugieren la ruina y la destrucción. Sin embargo, su manera de aludir a lo demolido es por la vía de lo no realizado. Su analogía con el descampado estriba, precisamente, en recordar el momento en que esos recursos eran solo un potencial.

La táctica de la exhibición de materiales de construcción encontró su expresión más eficaz en el propósito de evidenciar la arquitectura y el poder de apariencias de las salas de exhibición y arte. Ese será el espacio lógico donde Almarcegui localizará esa rama de su operación parasitaria.

En la última década, Almarcegui ha asaltado diversas salas de exhibición de arte para ocuparlas con arena, piedras, cemento, varilla, vidrio, cables, hierro, mosaicos, y toda clase de materiales, en una especie de deconstrucción física de la arquitectura de esos museos o galerías. En instituciones como el FRAC Bourgogne, en Dijón (2003); CAC, en Málaga (2007); la Secession de Viena, en Austria (2010); o el TENT, en la ciudad donde Almarcegui vive, Róterdam, en Holanda (2011), la artista ha venido produciendo la comparación del espacio conformado con la aparición de los ingredientes en crudo de la sala de exhibición misma, resaltando de manera paradójica la convención de su invisibilidad. En efecto, desde un punto de vista metodológico, la operación de esas intervenciones es ofrecer al público la contemplación de una redundancia que se presenta como oportunidad de comparar diversas sustancias y cantidades. El efecto más dramático de ese procedimiento analítico concierne, no obstante, a la temporalidad.

Esos montículos y pirámides de grava, las líneas ordenadas de paredes de yeso o los paneles de yeso para muros prefabricados, todos ellos producen una ambivalencia en la sucesión temporal. Proponen, precisamente en su choque con la edificación en pie y pleno funcionamiento, una especie de terreno baldío virtual e hipotético: convocan el imaginario del espacio vacío preparado para la construcción donde los materiales esperan a ser usados, sin constituir aún lo edificado. Establecen un fantasma del potencial que ha sido abolido por la edificación. Es un mecanismo lleno de sutilezas para generar un tiempo potencial.

4.

Un impedimento para apreciar lo que está aquí en juego es la retórica del arte de sitio específico, donde las implicaciones técnicas, históricas, mitológicas o comunitarias de la pregunta “¿dónde?” parecen opacar la endiablada sutileza del “¿cuándo?”. Es aquí donde es necesario subrayar el carácter sistemático de las intervenciones de Almarcegui; la razón de

fondo de que su obra sea un conjunto bien definido de series en un desarrollo interno geológico, detallado, antiespectacular, metódico e insistente. ¿Cómo es que, tras la intervención de un proyecto de ruina, o la ruina del proyecto, queda redefinido lo que hubo de ser “presente”?

Poner en debate y escena la historicidad es una de las implicaciones decisivas de la institución museo. Es más, el recurso de interferir el espacio de la galería de arte con la sugerencia de su erradicación arquitectónica es un viejo fantasma de los muchos que habitan al museo. En 1796, Hubert Robert (1733–1808), quien con Jacques Louis David había tenido un rol decisivo en la organización de las colecciones nacionalizadas por la revolución francesa en la narrativa de la historia del arte mundial del Musée du Louvre, decidió aplicar la estética de la antigüedad al espacio de exhibición. Proyectó el pintoresquismo del paisaje ruinoso de la antigüedad que había refinado en sus recorridos por Roma, Nápoles y Pompeya en la década de 1760 sobre la propia maquinaria artístico-histórica que él había contribuido a producir. En cuadros como *Vista imaginaria de la Gran Galería del Louvre en Ruinas* (1796), Hubert Robert representó el museo, cuyos tesoros eran alimentados por la destrucción del antiguo régimen y la acumulación de ruinas sociales y culturales del pasado, repleto de sus propios despojos, proyectando un futuro imaginario donde el presente adquiriría la melancolía de la antigüedad. Esa imagen de la galería repleta de cascajos es, desde entonces, un síntoma del propio carácter del museo como maquinaria historicista. Es la perturbación necesaria de un objeto cultural que tiene como propósito fundamental modelar la temporalidad. Didier Maleuvre lo expresa con una precisión asombrosa:

La ruina no es sólo una apariencia de la Historia. Es la Historia esculpiendo su propia apariencia en una forma concreta. [...] Al representar al museo como una ruina en un momento en que el museo es una invención recién estrenada, Robert pone la cesura de distancia histórica en la representación de una exhibición de arte. [...] El Louvre se convierte en una ruina tan pronto como se convierte en museo porque todos los museos están esencialmente ligados a la dialéctica de las ruinas.⁷

Esa ambivalencia es uno de las cualidades más notorias del arte de Almarcegui: la solidaridad y mezcla paradójica de la ruina y el proyecto futuro. Como recientemente ha apuntado Peter Osborne en un artículo por demás iluminador sobre el arte-proyecto⁸, esta imbricación aparece prefigurada con toda claridad

en Friedrich Schlegel. En efecto, para Schlegel solo la dirección de la temporalidad diferencia a las ruinas como “fragmentos del pasado” de los proyectos entendidos como “fragmentos del futuro”:

Tener sentido para los proyectos, que podrían calificarse de fragmentos del futuro, solo se distingue del sentido para los fragmentos del pasado en la dirección, progresiva en el primero y regresiva en el segundo.⁹

Cuando Almarcegui lleva a la galería los materiales de construcción sin utilizar, activa de modo paradójico esa maquinaria de ruinas implicadas. La perturbación es total: en lugar del futuro que transforma el presente en una antigüedad melancólica y respetable, altera al presente que queda atravesado de transitoriedad. Tiempos que debían operar como una narrativa, quedan superpuestos entre la realidad y su mero potencial. En lugar de proyectar un pasado prestigioso en la forma de la ruina, retrotraen el espacio a un momento anterior a su realización. Plantean, en efecto, la hipótesis de que el espacio artístico jamás debió ser erigido, o que el espacio libre jamás debió ser arruinado. Contraponen la incertidumbre de lo que fue con la imprecisión de lo planeado.

5. No es casual que George Bataille escogiera el vocablo de ‘arquitectura’ para abrir en mayo de 1929 el llamado “Diccionario crítico” que, en una simulación de erudición y respetabilidad académica, salpicaba la revista *Documents* (1929–1930). La compleja maquinaria de crítica civilizatoria que este artículo resume y encabeza, la planteaba a la vez como símbolo y agente, fisionomía y materialización de la autoridad y de la dominación terrenal, e incluso de “un gusto por la *autoridad* humana o divina”.¹⁰ Como plantea Denis Hollier, en el artículo de Bataille la arquitectura pasa de ser “la imagen de un orden social, para ahora garantizar e imponer ese mismo orden”¹¹. Una de las principales operaciones de ese ya no *significar* sino *efectuar*, está en ejercer la tarea general de contener “los elementos confusos”:

En efecto, solo el ser ideal de la sociedad, aquel que ordena y prohíbe con autoridad, se expresa en las composiciones arquitectónicas propiamente dichas. Así, los grandes monumentos se alzan como diques que oponen la lógica de la majestad y la autoridad a todos los elementos confusos: bajo la forma de las catedrales y de los palacios, la Iglesia o el Estado se dirigen e imponen silencio a las multitudes.¹²

Una forma de comprender la obra de Almarcegui es categorizarla en el intento minucioso de estudiar, demarcar y establecer una reflexión sobre la territorialidad de los “elementos confusos” a los que Bataille aludía como antagonistas de la arquitectura. Sus demoliciones, excavaciones, edificios abandonados y descampados expresan esa “confusión” como actividad, residuo y diversidad a la que lo arquitectónico y su autoritarismo quisieran poner a coto. Las obras hechas de “materiales constructivos” plantean una aproximación a esa antiarquitectura de un orden diferente. Plantea la revisión del momento en que la batalla entre el orden y la entropía está ya desandada o todavía está por realizarse. La forma en que esas obras albergan un contenido confuso estriba, precisamente, en lo indeciso e indeterminado de su temporalidad. Esta es la que se convierte en un elemento confundido.

6. Nos equivocáramos, sin embargo, en pensar que esa forma de abordar el estatuto de lo no construido, al ofrecerlo como materia de contemplación, es una mera formulación formal y ontológica. En ella encontramos también un índice social que radica, precisamente, en la condición cíclica de los materiales constructivos.

En efecto, las ciudades y edificaciones están sujetas a una especie de constante reencarnación. Para entenderlo nos conviene escoger la mirilla de una historia concreta, y especialmente simbólica. Una parábola del material de construcción.

El 28 de septiembre de 2001, dos semanas después de los ataques del 11 de septiembre, el *New York Post* alimentaba la histeria del cuerpo político americano con la noticia de que un gran jurado de Manhattan había iniciado una investigación acerca del robo de metales de entre las ruinas del World Trade Center. Conforme a su costumbre, el tabloide dirigido por Rupert Murdoch no ahorra en sensacionalismo: “MAFIA VULTURES LOOT WTC SCRAP” [Los buitres de la mafia saquean la chatarra del WTC]. De acuerdo a las fuentes de Larry Celona, a un precio de 1,60 dólares por 100 libras de chatarra, los “descorazonados y antipatrióticos rufianes” involucrados en el robo se habían arriesgado por casi nada: unos 15.000 dólares por 255 toneladas.¹³

En unos cuantos meses, el rastro de la chatarra del WTC dejó de ser materia de la épica moral de los buenos y malos de los tabloides, para cambiar de escala y alojarse en los reportes financieros de las agencias de noticias internacionales. El 21 de enero de 2002, Reuters informaba que la compañía

neoyorkina Metals Management había comprado cerca de 70 mil toneladas de acero del llamado “Ground Zero” para despacharlas sin demora a India y China para ser recicladas. En la estimación de Alan Ratner, el presidente de Metals Management, las ruinas de las Torres Gemelas habrían de aportar entre 250 y 400 mil toneladas de residuo de acero de muy alta calidad.¹⁴ A principios de febrero circulaban ya reportes de activistas como CorpWatch inquietos por los “envíos misteriosos” que empezaban a arribar en puertos como Chennai, donde trabajadores sin protección alguna descargaban materiales que muy probablemente tenían niveles similares de contaminación de asbesto que aquellos que atemorizaban a residentes, rescatistas y obreros de la construcción en Manhattan.¹⁵ Mientras tanto, oficiales de Baosteel, la mayor compañía de reciclaje de metales de Shanghai, confirmaron a la prensa que habían comprado 50 mil toneladas de chatarra proveniente de las montañas de escombros del ataque terrorista a un precio más que razonable de 120 dólares por tonelada.¹⁶ Los voceros de la compañía, sin embargo, se vieron forzados a contrarrestar los rumores que afirmaban que Baosteel pretendía fabricar souvenirs con el metal de los edificios derrumbados.¹⁷

La paranoia de que China inundaría el mercado occidental de fetiches con reliquias de las Torres Gemelas ocultaba una realidad mucho más irónica, que capturó John Seabrook en un artículo para el *New Yorker*: “La mayoría de la chatarra que va a China se convierte en materiales para la industria china de construcción [...] en ese sentido, el poderío industrial Chino está literalmente siendo construido con nuestras propias ruinas”.¹⁸ Hablamos de un fluido material no del todo disimilar al oro que, durante varios siglos, ha venido transmigrando desde máscaras ceremoniales incaicas y custodias coloniales europeas a anillos de piercing repartidos en todo el mundo, o la cal obtenida lo mismo de estelas mayas que de estatuas de mármol romanas: recursos y materiales atrapados solo *provisionalmente* en edificios, presas, carreteras, nucleoelectricas y silos de proyectiles nucleares.

Percibir la significación de los desplazamientos de materiales, territorios, capitales, formas de vida, luz y viento, usos y desusos, como una especie de teología terrenal del desarrollo capitalista, requiere una cierta sensibilidad que abarca la compleja dialéctica entre espacio, economía y materiales. Supone comprender que toda la arquitectura es, no obstante su solidez, una contención provisional del desorden y bullicio de la vida y la muerte. Plantea integrar nuestra conciencia de la urbanización, la arquitectura, del desarrollo y la elaboración del mundo histórico

en el marco de una ecología compleja. Supone ver que, también en los edificios, ocurre que empleamos un espacio disponible para ser descampado y roturado, que ocupamos el mismo terreno que, bajo determinadas circunstancias, podría quedar abierto a la vida.

7.

A pesar de su enorme peso simbólico y físico, la masa fabulosa de metales que hemos rastreado en nuestra parábola del proceso de transmigración de la arquitectura, es tan solo una brizna de la demanda de la nueva fase de urbanización y acumulación capitalista. Como señala David Harvey, en lo que va del siglo se han levantado en China más de cien ciudades de un millón de habitantes, y villorrios como Shenzhen han hipertrofiado en metrópolis de 6 a 10 millones de habitantes. El resultado de esa acumulación es que "China ha usado cerca de la mitad de la producción mundial de cemento desde el año 2000".¹⁹ Los efectos de ese proceso son más que visibles al otro lado del globo, en la acelerada reactivación de las industrias extractivas en lugares como Chile o Bolivia, y sobre todo en la financiación que sostiene al dólar como moneda de intercambio mundial a pesar del fabuloso déficit de los Estados Unidos. Fenómenos como la relocalización acelerada de chatarra occidental en la urbanización asiática *simbolizan materialmente*, en una escritura de masas, sustancias y pesos, la nueva fase de acumulación global capitalista.

Más allá del valor mitológico de los materiales liberados por la caída de las Torres Gemelas, la escena de este reciclaje, desplazamiento y relocalización de materiales intercontinental marca el escenario de la constante necesidad del capital de romper los límites tanto sociales como geográficos y físicos de la acumulación. La interminable urbanización del planeta, con todos sus dispositivos y su lógica de exclusión, son el modo de efectuar el consumo y capitalización de los crecientes excedentes acumulados que caracterizan a una sociedad gobernada por la ganancia. Como argumenta David Harvey, hay una relación íntima entre el desarrollo del capitalismo y la urbanización: "El capitalismo produce perpetuamente el producto excedente que requiere la urbanización. La inversión de esta relación también es cierta. El capitalismo necesita la urbanización para absorber el excedente de producción que perpetuamente genera".²⁰ Cuando planteamos nuestra resistencia, aunque sea simbólica, a ese proceso, hemos localizado racional o sensiblemente uno de los principales modos de expresión de la sociedad gobernada por la economía en que habitamos.

Todos estos edificios, fábricas, carreteras, tanques de agua y gas, tuberías, infraestructura eléctrica, líneas de fibra óptica, jardines, estadios, museos, etc., producidos por la urbanización son la escultura social de la ganancia. Acumulación capitalista y el despliegue material de la urbanización son una y la misma historia. Las fuerzas históricas que las obras de Almarcegui cuestionan y atestiguan en el material son de manera preponderante los espacios producidos por el capital y su requerimiento de acumulación en la geografía.

8.

¿Antes o después? O más bien: antes y después. O en un antes-después simultáneo. Quizás el después-antes de un estado alterno del que no queda experiencia o registro posible, que sugiere el escape a la inercia de la realidad. Es en esta trama de una temporalidad reflexiva, perforada y alterna, puesta a un lado de la lógica dominante, que las acciones y obras de Lara Almarcegui tienen lugar. En realidad, esta es una obra preñada de una variedad de temporalidades sumergidas: le pertenece una temporalidad de la vida modesta que bulle en los descampados que Almarcegui estudia, preserva y registra; le corresponde también la suave transitoriedad de los edificios abandonados, las demoliciones y la excavación de los basamentos y subterráneos, terrenos todos donde la actividad se ha apartado. Es la duración que se prolonga en el desarrollo espontáneo de un terreno sin la interferencia del desarrollo. Es la temporalidad de una *meditación material*, que aparece una vez que nos hacemos a un lado de la lógica de un mundo dominado por el girar incesante del capital y la extensión imparable de lo urbano.

La idea de que los materiales mismos llevan a cabo una reflexión, un estudio y una espera, que liberados de su servidumbre y apartados de su "trabajo" (entendiéndolo como la fatiga y el esfuerzo de "trabajar tectónicamente") puedan tener una función contemplativa, contradice por supuesto el sentido común. Esto es, no obstante, el propósito que frecuentemente otorgamos a los objetos, intervenciones y espacios que denominamos escultóricos: los volvemos aliados y similares nuestros en la tarea de efectuar una cierta reflexión. En ese sentido adquieren el rol del ver, atestiguar, hacerse a un lado y ser puestos a un lado. Es el sentido originario de la palabra *teoría*:

El verbo griego *theoreo* [*theorein*] significa 'mirar', 'observar' (lo que hacía el espectador en los juegos y festivales públicos). Este espectador no intervenía en tales juegos y festivales, su actividad era

"teórica". Los griegos llamaban *theorós* al "observador", o embajador que una ciudad-estado enviaba a los juegos, o al oráculo. La "teoría" es la acción de mirar, ver, observar.²¹

El rasgo decisivo de la obra de Almarcegui estriba en dotar a los materiales de una disposición eminentemente teórica. Hace aparecer una pila de cemento y una montaña de grava como dispositivos de una cierta sensibilidad y pensamiento. Dispone cosas y espacios que, de otro modo, estarían disponibles para su explotación, como un reservorio del interés y la práctica. Preserva deliberadamente tierras ociosas. Agenciar esa paciencia reflexiva sobre lo que, en otras condiciones, debiera ser destinado a extender o naturalizar el espacio de usos, circulación y habitación, es el pensamiento que conviene a la obra por demás parca y metódica de Almarcegui. Es lo que la vuelve una pregunta no solo sobre la condición de la obra de arte, sino sobre el patrón de nuestra relación con el espacio y el material.

1 Al respecto de la crisis de la noción de lugar como ancla identitaria en las obras de sitio específico en el pasado reciente, véase, Miwon Kwon, *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass./London, England, The MIT Press, 2002, pp. 165 y ss.

2 Véase Lara Almarcegui, *Madrid subterráneo*, Madrid, Centro de Arte 2 de Mayo, 2012.

3 Un panorama de las implicaciones de la obra de Almarcegui centrada sobre sus intervenciones en descampados está en Cuauhtémoc Medina, "Lara Almarcegui and the freedom of the unplanned" en *Latitudes* (ed.) *Lara Almarcegui: Projects 1995-2010*, Berlín, Archive Books, 2011, pp. 9-29.

4 'Calcinar' tiene, de hecho, su uso originario y su etimología en designar la acción de producir cal viva a partir de minerales calcáreos por medio del fuego. (*Diccionario de la Real Academia Española*, 22.ª ed., Madrid, Real Academia Española, 2001, vol. 2, p. 269).

5 Robert Smithson, "Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey", en *Selección de escritos*, México, Alias, 2009, p. 94.

6 Los diccionarios de etimologías hacen derivar 'cascar' y 'cascajo' del italiano *quassicare*, que a su vez proviene del latín *quassare*: 'sacudir', 'blandir', 'golpear', 'quebrantar'. Joan Coromona, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, 3.ª ed, Madrid, Editorial Gredos, 1990, p. 137.

7 Didier Maleuvre, *Museum Memories: History, Technology, Art Cultural Memory in the Present*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 85.

8 Peter Osborne, "Fragments of the Future": Notes on Project Space" en *Latitudes* (ed.), *Amikejo*, MUSAC-Mousse Publishing, 2011, pp. 19-28.

9 Friedrich Schlegel, *Fragmentos. Sobre la incomprendibilidad*, Pere Pajeros (trad.), Barcelona, Marbote Ediciones, 2009. Fragmentos del "Athenaeum" (1798), n.º 22, p. 63.

10 George Bataille, "Arquitectura" en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Silvio Mattoni (ed., trad. y prólogo), Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003, p. 19.

11 Denis Hollier ofrece una serie de brillantes perspectivas al sentido de esta operación crítica en *Against Architecture. The Writings of George Bataille*, Betsy Wing (trad.), Cambridge, Mass, The MIT Press, 1989, pp. 46-56.

12 Bataille, *ibid.*, p. 19.

13 Larry Celona, "Mafia vultures loot WTC scrap", *New York Post*, 28 de septiembre de 2001, p. 2.

14 Reuters, "World Trade Center scrap sails for India, China", 21 de enero de 2002. Véase <http://www.rediff.com/money/2002/jan/21wtc.htm>.

15 Nityanad Jayaraman y Kenny Bruno, "Trading in Disaster. World Trade Center

Scrap Lands in India", *CorpWatch*, 6 de febrero de 2002. Véase <http://www.corpwatch.org/article.php?id=1608>.

16 "Baosteel will recycle World Trade Center Debris", *Eastday*, 24 de enero de 2002. Véase <http://www.china.org.cn/english/2002/Jan/25776.htm>.

17 "Mangled WTC steel bought in China", *Chicago Tribune*, 27 de enero de 2002. Véase http://articles.chicagotribune.com/2002-01-27/news/0201270268_1_metal-management-world-trade-center-shanghai-baosteel.

18 John Seabrook, "American Scrap. An old-school industry globalizes" en *New Yorker*, 14 de enero de 2008, p. 55.

19 David Harvey, "El derecho a la ciudad" en *Lo que nos queda/What is left... What remains. Sitac VI. Sexto Simposio internacional de Teoría sobre arte contemporáneo*, Ute Meta Bauer (dir.), México, Patronato de Arte Contemporáneo, 2009, p. 146. Este texto, leído en México en 2007, fue posteriormente publicado como "The Right to the City" en la *New Left Review*, 53, sept.-oct. de 2008, p. 29.

20 David Harvey, *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*, Londres, Verso, 2012, p. 5. De una manera un poco diferente, Harvey había adelantado estas conclusiones en "El derecho a la ciudad", p. 24.

21 José Ferrater-Mora, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Ariel, 1990, 4 vols., tomo IV, pp. 3474-3475.

MATERIAL MEDITATION

CUAUHTÉMOC MEDINA

I will show you fear in a handful of dust

T. S. Eliot, *The Waste Land* (1922)

1. The idea of “site specificity” would seem to be subverted when one approaches the projects of Lara Almarcegui. It’s not just that some of her strategies share a certain taxonomic impulse; her work, as it turns out, is the meticulous, detailed variation of a handful of connected operations, implicated in and subjected to abundantly evident reciprocities, which Almarcegui applies with algebraic rigor to a variety of situations. The lines of investigation, series, or sub-disciplines of the artist’s work thus also tend to subvert the logic of nomadic novelty that characterizes the work of most artists who operate on the basis of the generation of “projects.”¹ It’s clear that the end result of this self-regulated vocabulary is to produce a diversity reinforced by controlled variation within a repertoire. Almarcegui establishes a framework that demarcates or produces the spaces in which the events take place.

2. Almarcegui emerges out of modern art’s tradition of self-constraint. Although her works are individualized according to place, object of reflection, or circumstance, they are the products of a finite set of variations within a group of basic categories and methods. Her poetics consists, first and foremost, in developing basic repertoires across multiple spaces and destinations, producing works that operate both in the

specifics of their appearances and in the creation of a table of categories presented in the form of series:

DEMOLITIONS

This series of gestures consists of restoring buildings that are in the process of being demolished, and of the exhibition, within the urban fabric, of vacant lots and rubble produced by the disappearance of one architectural work or another. Through a series of demonstrative acts and actions, Almarcegui offers these sites of architectural destruction as modern ruins available for public enjoyment. This category includes public interventions in which she arranges for the results of the demolition of houses or buildings to serve as a preserve, a park, or a monument, as for example in the opening of the interior gardens of a demolition in Rotterdam (1998) and the presentation of mounds of debris in cities like Sint-Truiden (2005) and Murcia (2008).

EXCAVATIONS

As if she were determined to test the superficiality of the built and controlled aspects of the landscape, Almarcegui has turned to peeling away surfaces and to the process of excavation as methods for making another territory evident. Some of these excavations are personal, meditative gestures, as in the traces left by holes dug by shovel and by hand in a meadow in Amsterdam (1998), in a field in Stockholm (2003), and

in the fields of Ibirapuera Park in São Paulo (2006). Through excavations, Almarcegui has also violated the cleanliness of exhibition halls in the Sala Moncada at Fundación La Caixa in Barcelona (2003) and broken through the floor of the Rijksmuseum in Amsterdam (2005). These simulations of exploration have recently and provisionally culminated in guided tours of excavations in the centre of Madrid (2010) and in the completion of archaeological and engineering surveys showing the tunnels, pipes, passageways, sewers, subway and railway lines, basements, foundations, and archaeological remains that lie beneath that city.²

ABANDONED BUILDINGS

Through restorations, surveys, and the cataloguing of modern ruins, Almarcegui has sought to construct a provisional geography of buildings whose decrepit state attests to their liberation from utility. These ruins, which originally appeared as isolated and largely unique objects, such as *Hotel Fuentes de Ebro* (near Zaragoza, 1997), or *Reparación y ocupación de un bote abandonado* (Repair and occupation of an abandoned boat) (Stockholm, 2003), quickly gave way to the exploration of groups of ruins defined by the temporary architecture of festivals (the pavilions lost in the grass of the *International Garden Festival* in Liverpool, 2004), and almost immediately thereafter to the creation of guidebooks for groups of ruins in modern cities like the suburb of Al Khan, Sharjah (2007), as well as in the Netherlands (2008) and Burgundy (2009).

WASTELANDS

Without a doubt, the most extensive and most defining chapter of Lara Almarcegui’s work is made up of various actions of studying, exploring, and preserving open spaces and vacant lots. Almarcegui approaches these disused plots with a multiple perspective that brings together tactics that the artist deploys throughout her work: publishing guides to disused plots of land (Amsterdam, 1999; São Paulo, 2006; Shenzhen River, China, 2009; Lea Valley, London, 2009; Rotterdam, 2009; Queens, New York, 2010, to mention a few); organizing walks that provide access to vacant lots on private property that is normally closed to the public (Brussels, 2000; Trent, 2006; The Hague, 2007; Bordeaux, 2009; Córdoba, 2010); and, in the most ambitious cases – which are as much political and legislative in scope as they are artistic – intervening so that specific open spaces that lack any landscape of note or any productive or constructive destiny are preserved by a variety of government and administrative agencies (the Port of Rotterdam, 2003-2018;

Genk, Belgium, 2004-2016; Matadero de Arganzuela, Madrid, 2005-2006; the Peterson paper mill, Moss, 2006-2007; Tamsui River, Taipei, 2008-perpetuity; and Río Ebro, Zaragoza, 2009-perpetuity). The poetics of these acts of recognition and in defence of the unplanned, by throwing into relief the violent eradication of woodlands in a world entirely fabricated by humans, mobilizes with great subtlety a whole range of thematics of resistance to the civilizing dogma of development and control.³

There’s an implicit algebra to the scheme laid out above, in which Almarcegui’s different operations trace contrasts, oppositions, and complementarities. Her demolitions expose the internal layers of the excavations, as if displaying their undersides, and in turn Almarcegui’s transactions with abandoned buildings are illuminated and defined in relation to the possible horizon of the meaning and poetic value of wastelands. Wastelands and demolitions reveal a relationship of contradiction – they are completely antagonistic stages in the historicity of a building – while the exploration of abandoned constructions above or below the surface of the earth appears linked to them in a complementary manner. They register various points of possibility and a wealth of experience situated within the broad range of spaces and structures that lack or have lost a relationship to the products of architecture, that instrument of demarcation, organization, and control. Indeed, they are representatives of an anti-architectural spirit. There is, however, a blind spot within this scheme, which consists of the interventions that Almarcegui has made with fresh, clean, ready-to-use construction materials. Such works postulate a fifth category in Almarcegui’s system, projects designated under the general heading of *Construction Materials*, which are simultaneously the crux and the blind spot in the system of a body of work that is characterized by its need to distance itself from artificiality.

3. What is the difference between materials and debris, if, strictly speaking, they are two presentations of the same substance, if both can be equivalent to the same building, if they can be physically and chemically equivalent? On the one hand, the difference is between potential energy and its loss or use. What we ingenuously call “raw materials” are, in reality, the product of an exhaustive labour of separation, extraction, and purification, symbolized by the heat that has to be used in calcining⁴ stones to produce lime and cement. In that sense, the line demarcating raw materials from debris involves a fall from the pure

to the impure, a loss of energy that expresses itself in the tendency of matter to reach a state of equilibrium in terms of thermodynamic disorder. Thus, in order to “prove the irreversibility of eternity,” Robert Smithson imagined an experiment in entropy that consisted in a sandbox divided half into black sand and half into white, upset by a child running through it until it was evenly mixed; when the same child ran in the opposite direction, he or she would not separate the sand into its original components, but rather produce an even more disordered mixture.⁵

The distinction between material and debris, therefore, involves a representation of time. Materials are inclined toward the future; debris both blurs and outlines its past. Even linguistically, the term “debris” alludes to a break or to damage.⁶ Materials and fragments thus suggest the “before and after” of architecture. These, to use a concrete metaphor, are the “three states” through which construction materials pass.

It is in relation to such a cycle that Almarcegui’s system requires the introduction of construction materials themselves to complete the interventions, guides, and explorations that reflect on the moments of disuse and anticipation of built space. Logically, these materials appear not precisely as materials, but rather as witnesses. Almarcegui positions them in such a way that they analyze and simultaneously compete with built structures, so that they appear destined to reject their purpose and activity. They become elements of study and expectation. As shocking to common sense as it might seem, they become materials in a state of contemplation.

Since 2000, when Almarcegui set a pile of construction materials beside a water tower in Phalsbourg, in Lorraine, France, a pile that was equivalent to the material making up the structure itself, Almarcegui’s *Construction Materials* series has been normalized as the offering of a redundant display of architecture itself. Building materials confront an edifice without being assembled or articulated. They thus establish a kind of analysis of the existing building, submitting it to a living comparison with a potential double, an unrealized twin, an anti-formal, anti-sculptural, and profoundly analytic equivalent, adjacent to it in space. It is, in effect, the figure of the material authority of the built structure reduced to its ingredients, lacking a design, a use, or a soul.

Certainly, these *dissecta membra* suggest ruins and destruction, but the path by which they allude to the demolished goes by way of the unrealized. Their analogy with wastelands is founded precisely upon recalling the moment at which those resources were only a potential.

Almarcegui’s strategy of exhibiting construction materials found its most effective expression in making apparent both architecture and the power of appearances in art exhibition halls. This would become the logical space in which Almarcegui would locate that branch of her parasitic operation.

In the last decade, Almarcegui has taken a variety of art exhibition halls by storm, occupying them with sand, stones, cement, metal rods, glass, cables, iron, mosaic, and all sorts of materials, in a sort of physical de-construction of the architecture of museums and galleries. At institutions like the Burgundy Regional Art Collection (FRAC Bourgogne), in Dijon, 2003; the Centro de Arte Contemporáneo in Málaga, 2007; the Vienna Secession building in Austria, 2010; and TENT Rotterdam, 2011, in the Dutch city where Almarcegui lives and works, the artist has drawn comparisons between exhibition spaces and the raw ingredients of the exhibition halls themselves, paradoxically underlining the convention of their invisibility. From a methodological standpoint, these interventions operate by allowing the public to contemplate redundancies that are presented as opportunities to compare various substances and quantities. The most dramatic effect of this analytic procedure, however, is on the order of temporality.

Those mounds and pyramids of gravel, the ordered lines of plaster walls, and the panels of drywall used for prefabricated walls all produce an ambivalence within temporal succession. In their clash with the standing, fully functioning building, they propose a sort of virtual or hypothetical vacant lot. They evoke an imaginary empty space prepared for construction, where materials, not yet constituted as built space, await their use. They establish a phantom of the potential that has been abolished by the building process. It is a mechanism filled with subtleties for generating a potential time.

4.

One obstacle to appreciating what is at play here is to be found in the rhetoric of site-specific art, where the technical, historical, mythological, or communitarian implications of the question “Where?” seem to obscure the devilish subtlety of the “When?” Here it is necessary to emphasize the systematic character of Almarcegui’s interventions, the underlying reason that her work forms a well-defined set of series developed in an internal, geological, detailed, anti-spectacular, methodical, and insistent manner. How is it that, in the wake of an intervention that consists of a project of a ruin, or the ruin of a project, what had to be “present” becomes redefined?

One of the decisive implications of the institution of the museum is to make historicity available to debate and observation. The strategy of interfering in the space of the art gallery by suggesting its architectural demise is, moreover, one of the many old phantoms that haunt the museum. In 1796, Hubert Robert, who, together with Jacques-Louis David had played a decisive role in organizing the collections nationalized by the French revolution into the Louvre’s narrative of the history of world art, decided to apply classical Greco-Roman aesthetics to the exhibition space. He projected the picturesque of Antiquity’s ruined landscape, which he had refined in his journeys through Rome, Naples, and Pompeii in the 1760s, onto the very artistic-historical machinery that he had helped to produce. In paintings like *Imaginary View of the Grande Galerie in the Louvre in Ruins* (1796), Robert represented the museum – whose stock of treasures had been fed by the destruction of the *ancien régime* and by the accumulation of social and cultural ruins of the past, replete with its own spoils – by projecting it onto an imaginary future in which the present would acquire the melancholy of Antiquity. Since then, this image of the debris-strewn gallery has been a symptom of the museum’s character as historicizing machinery. It is the necessary disturbance of a cultural object whose fundamental purpose is to model temporality. Didier Maleuvre expresses this with amazing precision:

The ruin is not solely an appearance of history. It is history sculpting its own appearance in concrete form. [...] By representing the museum as a ruin at the time when the museum is a brand-new invention, Robert puts the caesura of historical distance into the picture of art’s exhibition. [...] The Louvre becomes a ruin as soon as it becomes a museum because all museums are essentially tied to the dialectic of ruins.⁷

That ambivalence is one of Almarcegui’s most notorious qualities: a solidarity between, and paradoxical mix of, the ruin and the future project. As Peter Osborne has recently noted in a highly illuminating article about project-art⁸, this imbrication was clearly prefigured by Friedrich Schlegel. Indeed, for Schlegel, what differentiated between ruins as “fragments of the past” and projects understood as “fragments of the future” was only the direction of temporality:

The feeling for projects – which one might call fragments of the future – is distinguishable from the feeling for fragments of the past only by its direction: progressive in the former, regressive in the latter.⁹

When Almarcegui brings unused construction materials into the gallery, she activates that machinery of implied ruins in a highly paradoxical way. The disturbance is total: in lieu of a future that transforms the present into a melancholic and respectable Antiquity, she alters the present so that it is suffused with ephemerality. Moments in time that should function as a narrative end up being interposed between reality and its mere potential. Rather than project a prestigious past in the form of the ruin, they return the space to a moment prior to its realization, in effect proposing the hypothesis that the artistic space should never have been erected, or that the open space should never have been ruined. They counterpoise the uncertainty of what was to the imprecision of what has been planned.

5.

It’s not by accident that Georges Bataille, in May of 1929, chose the word “architecture” to open his so-called “critical dictionary,” which, in a simulation of erudition and academic respectability, peppers the journal *Documents* (1929-1930). The complex critique of the machinery of civilization that Bataille proposes understands architecture as the symbol and agent, physiognomy and materialization, of authority and earthly domination, and even of “the predominant taste for authority, whether human or divine.”¹⁰ In Bataille’s article, Denis Hollier argues, architecture, once “the image of social order, now guarantees and even imposes this order.”¹¹ One of architecture’s principal operations, as something that no longer *signifies* but rather *brings about*, is to exercise the general task of containing “the disorderly elements”:

In practice, only the ideal being of society, that which orders and prohibits with authority, expresses itself in what are architectural compositions in the strict sense of the term. Thus, the great monuments are raised up like dams, pitting the logic of majesty and authority against all the disorderly elements [*les éléments troubles*]: it is in the form of cathedrals and palaces that Church and State speak and impose silence on the multitudes.¹²

One way of understanding Almarcegui’s work is to categorize it as a meticulous attempt to study, demarcate, and reflect upon the territoriality of the “disorderly elements” that Bataille designates as the antagonists of architecture. Her demolitions, excavations, abandoned buildings, and wastelands express that “disorderliness” as the activity, residue, and diversity that architecture and its authoritarianism would seek

to abolish. Almarcegui's works composed of construction materials propose a different order of approach to that anti-architecture. They propose to revisit the moment when the struggle between order and entropy has been rewound and is not yet realized. The form in which those works retain their disorderly content derives precisely from the indecisiveness and indeterminacy of their temporality. This is what is converted into a disorderly element.

6.

We would be mistaken, however, if we were to imagine that this way of addressing the status of the un-built, by offering it as material for contemplation, is merely a formal, ontological formulation, for it also bears a social index that resides, precisely, in the cyclical condition of construction materials.

Indeed, cities and buildings are subject to a sort of constant reincarnation. To make sense of this process, let us examine it through the peephole of a concrete and especially symbolic history: a parable of construction materials.

On September 28, 2001, some two weeks after the 9/11 attacks, Rupert Murdoch's *New York Post* fanned the hysteria of the American body politic with the news that a grand jury in Manhattan had begun an investigation into the theft of metals from the ruins of the World Trade Center. As is its custom, the tabloid spared no sensationalism: "Mafia Vultures Loot WTC Scrap," read the headline. According to Larry Celona's sources, at a price of \$1.60 per 100 pounds of scrap metal, the "heartless and unpatriotic thieves" involved in the looting had put themselves at risk for next to nothing: some \$15,000 USD for 255 tons.¹³

A few months later, having ceased to serve as fodder for tabloid morality tales of good and evil, the WTC scrap changed scale and migrated to the financial reports of international news agencies. On January 21, 2002, Reuters reported that a New York company called Metals Management had bought nearly 70,000 tons of steel from the so-called Ground Zero and dispatched them forthwith to India and China for recycling. In an estimate by Alan Ratner, the president of the company, the ruins of the Twin Towers had produced between 250,000 and 400,000 tons of high-quality steel scrap.¹⁴ By early February, activist groups like CorpWatch were already reporting on "mysterious shipments" that had begun to arrive in ports like Chennai, where workers with no protection whatsoever unloaded materials that in all likelihood presented levels of asbestos contamination quite similar to those that had instilled fear in the residents, rescuers, and construction workers of Manhattan.¹⁵

Meanwhile, officials from Baosteel, the largest metal recycling company in Shanghai, confirmed reports that they had bought 50,000 tons of scrap obtained from the mountains of rubble from the terrorist attack at a very reasonable price of \$120 per ton.¹⁶ The company's spokespersons, however, were forced to deny rumours to the effect that Baosteel intended to use the metal to make souvenirs of the fallen buildings.¹⁷

The paranoid fantasy that China would flood the Western fetish market with relics of the Twin Towers obscured a much more ironic reality, which John Seabrook captured in an article for the *New Yorker*: "Most of the scrap metal that goes to China is transformed into materials for the Chinese construction industry [...]. (In this sense, China's industrial might is literally being constructed out of the ruins of our own)."¹⁸ Here we are considering a fluid material not entirely dissimilar to gold, which, over the centuries, has transmigrated from Inca ceremonial masks to European colonial custody and on to earrings spread around the world, or to the lime obtained from both Maya stelæ and Roman marble sculptures: resources and materials that are only provisionally trapped in buildings, prisons, highways, nuclear energy plants, and nuclear missile silos.

To grasp the meaning of the displacements of materials, territories, capitals, forms of life, light and wind, uses and disuses as a sort of earthly theology of capitalist development requires a certain sensitivity to the complex dialectic between space, economy, and materials. It assumes that we understand that all architecture, its solidity notwithstanding, is but a provisional containment of the frenzy and disorderliness of life and death. It proposes that we integrate our consciousness of urbanization and architecture, of the development and elaboration of the historical world, within the framework of a complex ecology. It also assumes that we realize that buildings are making use of spaces that are vulnerable to being opened and broken up – that they occupy land that could, under other circumstances, be available to life.

7.

Despite its enormous symbolic and physical weight, the fabulous mass of metals that we have been tracking in our parable of architecture's process of transmigration offers the merest hint of the demand of the new phase of urbanization and capitalist accumulation. As David Harvey has indicated, so far in this century more than one hundred cities with populations of over a million people have cropped up in China, and former one-horse towns like Shenzhen have hypertrophied into metropolises of 6 to 10 million residents.

The result of this accumulation is that "China has taken in nearly half the world's cement supplies since 2000."¹⁹ The effects of this process are readily visible on the other side of the world in the accelerated reactivation of extractive industries in places like Chile or Bolivia, and above all in the financing that sustains the prodigious U.S. deficit. Phenomena like the accelerated redirection of Western scrap metal toward Asian urbanization *symbolize materially* the new phase of global capitalist accumulation with a script comprising masses, substances, and weights.

Beyond the mythological value of the materials liberated by the fall of the Twin Towers, this intercontinental recycling, displacement, and relocation of materials forms the backdrop for capital's constant need to break the social, geographical, and physical limits of accumulation. The interminable urbanization of the planet, with its entire apparatus and logic of exclusion, is a way of bringing about the consumption and capitalization of the increased accumulations of surplus that characterize a society governed by profit. As David Harvey argues, there is an intimate relationship between the development of capitalism and urbanization: "capitalism is perpetually producing the surplus product that urbanization requires. The reverse relation also holds. Capitalism needs urbanization to absorb the surplus products it perpetually produces."²⁰ When we resist this process, in however symbolic a form, we have rationally or sensibly located one of the principal modes of expression of the economy-governed society in which we live.

All these buildings, factories, highways, water towers, gas tanks, pipes, electrical infrastructures, fibre optic lines, gardens, stadiums, museums, etc. produced by urbanization are the social sculpture of profit. Capitalist accumulation and the material sprawl of urbanization are one and the same story. The historical forces that Almarcegui's works interrogate and bear witness to in material form are overwhelmingly the spaces produced by capital and its need for accumulation in geographic form.

8.

Before or after? Or rather: before *and* after. Or in a simultaneous before-after. Perhaps the "after-before" of an alternate state of which there remains no possible experience nor record, suggested in the escape from the inertia of reality. It is in this fabric of a reflexive, perforated, and alternate temporality, set off from the dominant logic, that Lara Almarcegui's works and actions take place. In reality, her work is loaded with a variety of submerged temporalities: it is fraught

with the temporality of the modest life teeming in the wastelands she studies, preserves, and records; it also carries the smooth ephemerality of abandoned buildings, demolitions, and excavations of foundations and underground rooms, all lands where activity has been set apart. It is the duration that is prolonged in a plot of land's spontaneous development, freed from the external interference of developers. It is the temporality of a *material meditation* that appears once we have stepped away from the logic of a world dominated by the incessant churning of capital and the unstoppable expansion of urban space.

The idea that the materials themselves engage in reflection, study, and waiting, or that, liberated from their servitude, separated from their "labour" (even the fatigue and the effort of "labouring tectonically"), they might have a contemplative function, runs, of course, counter to common sense. This is, nevertheless, the purpose we frequently bestow on the objects, interventions, and spaces we designate as sculptural: we turn them into our allies and into similes of ourselves in the task of effecting a certain reflection. In that sense they acquire the role of seeing, witnessing, stepping aside, and being set aside. This is the original sense of the word *theory*:

The Greek word *theoreo* [*theorein*] means "to watch," "to observe" (what spectators did in public games and festivities). These spectators did not intervene in said games and festivities; their activity was "theoretical." The Greeks used the name *Theorós* for the "observer," or the ambassador sent by a city-state to the games, or to the oracle. Theory is the act of looking, seeing, observing.²¹

One decisive trait of Almarcegui's work is based on giving the materials an eminently theoretical (dis) position. She makes a pile of cement and a mountain of gravel look like mechanisms of a certain thought and sensibility. She arranges things and spaces that would otherwise be susceptible to exploitation into a reservoir of interest and practice. She deliberately preserves idle lands. Almarcegui's most restrained and methodical work is drawn toward bringing about a reflexive patience about what would, under other circumstances, be destined to extend or to naturalize the spaces of utility, circulation, and housing. This is what makes her work pose questions not only about the condition of the work of art, but also about the patterns of our relationships to space and materials.

- 1 On the crisis of the idea of place as an anchor for identity in recent *in situ* works, see Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass. and London, MIT Press, 2002, p. 165ff.
- 2 See Lara Almarcegui, *Madrid subterráneo*, Madrid, Centro de Arte 2 de Mayo, 2012, 180 pp.
- 3 A panorama of the implications of Almarcegui's work, centered on her interventions in wastelands, can be found in Cuauhtémoc Medina, "Lara Almarcegui and the Freedom of the Unplanned," in *Latitudes*, ed., *Lara Almarcegui: Projects, 1995-2010*, Berlin, Archive Books, 2011, pp. 9-29.
- 4 In its original usage and its etymology, the verb "calcine" designates the action of producing quicklime from calcareous minerals by roasting or burning. (See *Oxford English Dictionary*, online edition.)
- 5 Robert Smithson, "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey (1967)," in *Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack Flam, ed., Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 74.
- 6 "Debris" derives from the Old French *debrisier*, "to break down in pieces, crush", (*de + brisier*, to break). See *Oxford English Dictionary*, online edition. [Translator's Note: The Spanish word for debris, *cascajo*, traces a parallel etymology through the Italian *quassicare* to the Latin *quassare*, "to shake," "to rattle," "to strike," "to break." See Joan Coromonas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3rd ed., Madrid, Editorial Gredos, 1990, p. 137.]
- 7 Didier Maleuvre, *Museum Memories: History, Technology, Art*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 1999, p. 85.
- 8 Peter Osborne, "'Fragments of the Future': Notes on Project Space," in *Latitudes*, ed., *Amikejo*, MUSAC-Mousse Publishing, 2011, pp. 19-28.
- 9 Friedrich von Schlegel, "Athenaeum Fragments," in *Philosophical Fragments*, Peter Firchow, trans., Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1991, p. 21 [no. 22].
- 10 Georges Bataille, "Architecture," in *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Neil Leach, ed., Paul Hegarty, trans., London and New York, Routledge, 1997, p. 21. [Translator's Note: English translation modified.]
- 11 Denis Hollier offers a series of brilliant perspectives on the meaning of this critical operation in *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, Betsy Wing, trans., Cambridge, Mass., MIT Press, 1989, pp. 46-56. The quoted passage appears on p. 47.
- 12 Bataille, *op. cit.*
- 13 Larry Celona, "Mafia Vultures Loot WTC Scrap," *New York Post*, September 28, 2001, p. 2.
- 14 Reuters, "World Trade Center Scrap Sails for India, China," January 21, 2002. Online at: <http://www.rediff.com/mon-ey/2002/jan/21wtc.htm>
- 15 Nityanad Jayaraman and Kenny Bruno, "Trading in Disaster: World Trade Center Scrap Lands in India," *CorpWatch*, February 6, 2002. Online at <http://www.corpwatch.org/article.php?id=1608>
- 16 "Baosteel Will Recycle World Trade Center Debris," *Eastday*, January 24, 2002. Online at <http://www.china.org.cn/english/2002/Jan/25776.htm>
- 17 "Mangled WTC Steel Bought in China," *Chicago Tribune*, January 27, 2002. Online at http://articles.chicagotribune.com/2002-01-27/news/0201270268_1_metal-management-world-trade-center-shanghai-baosteel
- 18 John Seabrook, "American Scrap: An Old-School Industry Globalizes," *New Yorker*, January 14, 2008, p. 55.
- 19 David Harvey, "The Right to the City," *New Left Review* 53, Sept-Oct 2008, p. 29.
- 20 David Harvey, *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*, London, Verso, 2012, p. 5. Harvey had anticipated these conclusions in slightly different form in "The Right to the City," p. 27.
- 21 José Ferrater-Mora, *Diccionario de la Filosofía*, Barcelona, Ariel, 1990, vol. IV, pp. 3474-3475.



MÁS ALLÁ DEL *TERRAIN VAGUE*: SIGUIENDO A LARA ALMARCEGUI

PHILIP URSPRUNG

No necesito decir nada. Basta con mostrarlo

Walter Benjamin¹

En marzo de 2013 emprendí un viaje de campo a Grecia en compañía de algunos de mis alumnos. Durante el paseo que nuestros anfitriones nos dieron por el centro de Atenas, más que los síntomas evidentes de la crisis económica —los escaparates condenados y las oficinas vacías o la ausencia de automóviles nuevos—, lo que me llamó la atención fue la depresión de la gente que veía por la calle. En contraste con mi anterior viaje al país, los gestos de los viandantes parecían más lentos, pesados; hasta sus voces sonaban amortiguadas. Nuestros acompañantes nos informaron de que las nuevas tasas que gravaban pisos y edificios estaban socavando la confianza de sus compatriotas en el futuro. No se trataba solo de que infinidad de jóvenes hubieran perdido sus empleos o que los mayores vieran cómo se esfumaban sus pensiones: los nuevos impuestos habían quebrado la propia espina dorsal de la estabilidad social. Lo que desde la década de los cincuenta había representado una

garantía para la clase media —la propiedad familiar de la vivienda— se había convertido en una carga insoportable. Muchas personas no podían permitirse pagar las tasas, y al no haber compradores, tampoco podían vender sus pisos. Con el hundimiento del valor de la vivienda, el suelo que pisaban los griegos desaparecía, casi literalmente, bajo sus pies.

Ya fuera de la ciudad, visitamos el viejo aeropuerto de Hellinikon, cerrado en 2001. En el enorme espacio, inaccesible al público, vimos hangares herrumbrosos, decréditos aparcamientos, pistas de aterrizaje y algunos estadios, restos de los Juegos Olímpicos de 2004, camino ya de la ruina. El Gobierno griego ha traspasado el conjunto de la propiedad al Fondo de Desarrollo de Activos de la República Helénica, el organismo estatal encargado de la privatización, que intenta atraer inversores. Pero, aunque su situación emplazamiento a orillas del Mediterráneo no

puede ser mejor, ¿quién va a querer adquirir todo ese suelo en este momento? Y de aparecer un inversor, ¿cómo podría evitarse que el lugar se privatizara, taponando uno de los pocos puntos de acceso de los atenienses a la playa y cerrando lo que para ellos es un parque enormemente necesario? Lo que para el ciudadano representa el piso es lo que esta enorme extensión de terreno representa para la sociedad: una amenaza, un obstáculo en el camino hacia un futuro. Tanto la vivienda privada como el espacio hasta ahora público se han vuelto contra el usuario. En lugar de refugio le persiguen en el sentido al que Sigmund Freud se refería al hablar de lo inquietante o del “no hogar” (*unheimlich*)²; unos espacios convertidos en *aporía*, un *impasse* de imposible salida. El único alivio detectado en medio de aquella desolación era una pequeña extensión de tierra ocupada en la que un grupo de atenienses cultivaba verduras y flores. En aquel terrible entorno, el pequeño terreno, fuente de esperanza y de orgullo, parecía conectarse con el pasado agrícola —mitológico y real— de Grecia, como si quienes lo cuidaban aspiraran a reparar simbólicamente el daño psicológico sufrido por el país tras su incorporación a la Unión Europea, un proceso que condujo a la tala de huertos de olivos centenarios y a la destrucción de pequeños barcos de pesca. Sin embargo, enseguida supimos que los okupas habían recibido un aviso de expulsión y que los *bulldozers* estaban ya preparados.

En ese viaje a Atenas pensé a menudo en las obras de Lara Almarcegui, quien se cuenta entre los artistas que a lo largo de la última década han ayudado a que abramos los ojos a la complejidad de la transformación urbana y nos han mostrado cómo se manifiestan sobre el terreno las conexiones entre la economía, la historia y las biografías individuales. Recordé sus *Guía de Al Khan*, *Guía de descampados del valle del río Lea* y *Guía de descampados del río Tíber*, unos opúsculos que van llevando al lector por lugares olvidados comparables a aquellos con los que me iba topando en Atenas.³ Al contrario que las guías de viaje tradicionales, las guías de Almarcegui se centran en la periferia, poniendo bajo el foco unos lugares en tránsito que muestran restos de un pasado industrial y están expuestos a nuevos usos en el futuro. Cada guía incluye un plano que permite al lector ir siguiendo la exploración a través de unos textos breves y unas sencillas imágenes en blanco y negro. Las guías de la artista por las periferias de Londres y Roma se ocupan de unas zonas reservadas a futuras construcciones olímpicas. Tuve la impresión de que aquel suelo que veía en Atenas era un espejo de aquellos

otros paisajes, pues en Atenas los juegos ya habían concluido y los emplazamientos habían recorrido ya un buen trecho del camino que acabaría devolviéndolos a la condición de solar. Pensé también en Robert Smithson, el pionero del *land art* que a finales de los sesenta emprendió una serie de excursiones por el *hinterland* de la ciudad de Nueva York y por las zonas olvidadas de Nueva Jersey. Smithson tomó instantáneas de aparcamientos, de solares en obras y de canteras abandonadas, contemplándolos como si fueran unas pintorescas ruinas antiguas descubiertas por un aristócrata del siglo XVIII en pleno *grand tour*. En su ensayo “The Monuments of Passaic”, Smithson hace hincapié en la temporalidad concreta de esas zonas, observando que el solar en construcción que tenía ante sí parecía contener “unas ruinas a la inversa: toda la construcción nueva que acabaría construyéndose. Es decir, lo contrario de la ruina romántica, pues los edificios no *caen* en la ruina *después* de haberse construido, sino que *alcanzan* el estado de ruina antes de construirse”.⁴

Muchas son las denominaciones posibles de esas antiguas zonas industriales o zonas residenciales derribadas: descampado, terreno baldío, no lugar, tierra de nadie, paisaje entrópico y así sucesivamente. El término más habitual, *terrain vague*, tiene su origen en la película homónima dirigida por Marcel Carné en los años sesenta, que se situaba en un lugar indefinido del extrarradio parisiense colindante con los nuevos proyectos de vivienda social. El arquitecto y teórico catalán Ignasi de Solà-Morales Rubió adoptó el término en un ensayo que escribió en 1995, también titulado “Terrain vague”, en el que señalaba que, para representar la metrópolis, fotógrafos como John Davies, Thomas Struth, Manolo Laguillo o Jannes Linders se centraban en los “espacios vacíos, abandonados, en los que ya han sucedido una serie de acontecimientos”.⁵ Al aplicar el término a dichos espacios vacíos, hacía notar que el vocablo francés *vague* combina conceptos como ‘vacío’, ‘vaguedad’ y ‘ola’, mientras *terrain* connota una cualidad más urbana que la del inglés *land*. El término quedaba, por tanto, abierto, pudiendo servir de base a connotaciones positivas o negativas al evocar, en sus propias palabras, “vacío, por tanto, como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectación”.⁶

Han pasado varios años desde que Solà-Morales escribiera esas palabras y el concepto de *terrain vague* no ha perdido su atractivo. A pesar de su vaguedad —o precisamente por ella— mantiene su popularidad como metáfora en los dominios del arte,

la arquitectura y el urbanismo, coincidiendo con la experiencia de la desindustrialización y decrecimiento de urbes como Detroit, pero también del crecimiento acelerado de zonas urbanas como Dubái. Podría aplicarse también a los desolados paisajes industriales reproducidos en filmes como *El desierto rojo* (1964), de Michelangelo Antonioni, o *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovsky. Pero al abordar el estudio de las consecuencias de la actual crisis sobre la Europa meridional, ¿podemos continuar empleando el término tal como lo adoptara Solà-Morales? ¿Es legítimo aplicar ese concepto al debatir la propuesta de venta del aeropuerto Hellinikon en Atenas?

Mi opinión es que debemos revisar nuestra idea del *terrain vague*, y son precisamente las guías de Lara Almarcegui las que nos ofrecen la oportunidad de cuestionar algunas de las asunciones asociadas al término. Después de todo, para Solà-Morales, el *terrain vague* es más que nada un fenómeno estético. Según él, captura emocionalmente al espectador y, por tanto, se adapta mejor a la representación de la ciudad que otros motivos tan familiares como las construcciones. Y sin embargo, cuando se trata de explicar las razones de su fascinación, su interpretación resulta vagamente psicológica; afirma que el *terrain vague* se corresponde con el “individuo enfrentado a sí mismo”.⁷ En sus propias palabras: “El entusiasmo por estos espacios vacíos, expectantes, imprecisos, fluctuantes es, en clave urbana, la respuesta a nuestra extrañeza ante el mundo, ante nuestra ciudad, ante nosotros mismos”.⁸ Al mismo tiempo, para él, el *terrain vague* encarna una promesa. Pero Solà-Morales deja dos interrogantes sin despejar: para quién es promesa y quién exactamente “se enfrenta a sí mismo”.

Personalmente pienso que Solà-Morales pasó por alto tanto el aspecto económico de la cuestión, así como su contexto histórico. Echando la vista atrás podemos entender por qué razón percibía, como arquitecto, el *terrain vague* como una promesa, y por qué veía a sus coetáneos enfrentados a sí mismos. Durante los años del *boom* —la década de los ochenta y los primeros años noventa— toda Europa era un solar en construcción. Ciudades como París, Londres, Berlín o Barcelona se recuperaban de la anterior fase de desindustrialización y recesión. La transformación de enormes extensiones vacías, como el Parc de la Villette de París, los Docklands de Londres, la Potsdamer Platz de Berlín o el Parc Diagonal de Barcelona, marcó el debate arquitectónico. Eran una suerte de El Dorado para los arquitectos. El solar vacío

era una mina de oro repleta de promesas estéticas y económicas. Los concursos convocados hacían pensar a los arquitectos que aquella podía ser la última oportunidad de influir en la estructura de la metrópolis y de evitar que cayera en manos de promotores inmobiliarios (la debacle urbanística de la Postdamer Platz pronto reveló cuán ilegítima resultó ser la pretensión de autonomía arquitectónica).

Solà-Morales era plenamente consciente del papel ambivalente de la arquitectura, una práctica cuyo destino “ha sido siempre el de la colonización, el poner límites, orden, forma”⁹ y que tiende a destruir precisamente el ansiado vacío colmatándolo de estructuras construidas. Pero lo que no fue capaz de ver fue el papel de la fotografía en el proceso. Representar la ciudad bajo el disfraz del *terrain vague* no entraña un análisis o una crítica de las fuerzas salvajes del capitalismo que impulsan el proceso de urbanización. Más bien, la fotografía “naturalizaba” esas fuerzas, convirtiéndolas en fenómeno estético, en una imagen susceptible de ser contemplada desde una distancia segura. Con ello, sin pretenderlo, la fotografía allanaba el terreno a la explotación del “vacío”. Del mismo modo en que pintores paisajistas del siglo XIX como William Turner “estetizaron” el potencial mortífero del océano precisamente cuando los mares estaban siendo domesticados por la industria y el comercio; fotógrafos del siglo XX como Bernd y Hilla Becher lo hicieron con la crudeza de la industria pesada en paralelo a su domesticación por la industria de la información. Voluntaria o involuntariamente, estos artistas se posicionaron del lado de quienes rentabilizaban el proceso de transformación, ya fueran estos los empresarios decimonónicos que explotaron los recursos naturales, ya fueran los emprendedores posfordistas de finales del siglo XX que triunfaron sobre el sector primario. La sublimación estética de la zona industrial en ruinas ocultaba las relaciones de poder que estaban en juego. Al igual que las pinturas de tormentosos paisajes marinos generaron el *sublime natural*, la fotografía del *terrain vague* daba lugar al *sublime industrial*. Pero la cuestión de si esos fenómenos proporcionan o no placer estético depende totalmente del punto de vista del espectador. Para un agricultor de principios del siglo XIX que hubiera perdido su trabajo por la decisión del dueño de la tierra de criar ovejas para proveer a la nueva industria textil, la naturaleza era cualquier cosa menos sublime, igual que para un joven arquitecto griego obligado a emigrar en busca de empleo, el *terrain vague* de un ruinoso Parque Olímpico de nuestros días es cualquier cosa menos sublime.

En consecuencia, yo diría que en su posición ambivalente entre vacío y promesa, el *terrain vague* hunde sus raíces en la tradición estética de lo *sublime*; sublima estéticamente aquello que, en el fondo, no es sino un conflicto económico. De hecho, el papel fundamental de la propiedad de la tierra en la historia del capitalismo ha estado siempre difuminado. En un precoz artículo escrito en 1844, Karl Marx reflexiona sobre la noción romantizada de la identificación del sujeto con el terreno. Para él, se trata de una idea enraizada en la tradición feudal, en la que “la propiedad feudal de la tierra da nombre a su señor” e “individualiza la hacienda para él y la convierte, literalmente, en su casa, personificándola”.¹⁰ Esa personificación de la propiedad —sostiene Marx— afecta a la relación de quien trabaja en ella, que “parece volverse uno con la tierra a la que pertenece”. Si se quiere entender ese vínculo con toda claridad es necesario abolir esa “romantización”:

Es fundamental que aquello que constituye la raíz de la propiedad territorial —el sucio egoísmo— emerja también en su cínica forma. Fundamental que el monopolio inamovible se torne móvil e inquieto, que compita, y que el disfrute pasivo de los frutos de la sangre y sudor ajenos se cambie por el ajetreado comercio del mismo producto. Y fundamental, por último, que en esa competición, la propiedad de la tierra en forma de capital muestre su dominio tanto sobre la clase obrera como sobre los propietarios mismos, a quienes las leyes que rigen el movimiento del capital bien arruinan, bien elevan. Con ello, al dicho medieval *nulle terre sans seigneur* lo sustituirá otro, *l'argent n'a pas de maître*, con el que se expresa el dominio absoluto de la materia muerta sobre el hombre.¹¹

Lo que Marx reivindicaba, es decir, la “desromantización” de la identificación del sujeto y el propietario con “su” tierra, se corresponde con el método de desublimación del *terrain vague* que sigue Lara Almarcegui. En sus guías no solo encontramos embarcaderos ya desaparecidos y cabañas en ruinas, también aprendemos sobre el destino de las personas que ahí vivieron y que se vieron obligadas a partir. Las imágenes del declive proporcionan placer visual: son pintorescas pero a la vez ofrecen una visión real. En la aldea abandonada de Al Khan, donde la mayoría de las casas en ruinas aún conservan su nombre, nos enteramos de la existencia de un “tendero pakistani” y de un lugar en donde “por las mañanas se ofrecía té a los taxistas”.¹² En el valle del Lea se nos informa de un sitio en el que durante cuarenta y dos años un

“antiguo bombero y veterano de la Royal Navy” había vivido en una casa prácticamente invisible antes de convertirse en “la primera persona en ser expulsada, en 2007, a consecuencia de los planes para los Juegos Olímpicos”.¹³ Al ubicar con precisión situaciones individuales, la artista perfora la superficie difusa de lo sublime y consigue acabar con la distancia estética. Convierte el *terrain vague* en un espacio concreto en el que enfrentarnos a nuestra propia imagen especular y entrar en armonía con nuestros contemporáneos. Almarcegui introduce la escala humana en la majestuosidad de la representación del paisaje. No se limita a aprovechar, a confiscar sin más datos e imágenes; de forma simbólica, también devuelve algo a aquellos que desaparecieron —por ejemplo, escribiendo los relatos que recoge entre la gente, unas historias que de otro modo se habrían perdido.

Las guías de Almarcegui proponen una alternativa a esa perspectiva colonialista que representa un aspecto inevitable de todo viaje y del turismo. Cuando la artista conduce al lector por un pueblo fantasma próximo a una pujante ciudad de la región del Golfo, o por los descampados del extrarradio romano, esas expediciones se acercan más a las excursiones de Robert Smithson que, por ejemplo, al fenómeno decimonónico de la *flânerie* burguesa o a la *dérive* practicada por los situacionistas en el siglo XX. Las dos prácticas consistían, más o menos, en un vagabundear sin rumbo por las calles bien pavimentadas de una metrópolis de funcionamiento perfecto, pero además, ambas tenían que ver también con el consumo, algo que Walter Benjamin deja bien claro al afirmar que “el *flâneur* viene a ser el inspector del mercado. Su saber se aproxima a la ciencia oculta de las fluctuaciones industriales. Es el espía de los capitalistas en una misión por el reino de los consumidores”¹⁴. Aunque las guías de Almarcegui nos conducen por unas zonas disfuncionales, están enormemente enfocadas: tienen mucho que contarnos sobre la producción y el trabajo y sobre el modo de hacer las cosas en otro tiempo. Estas guías —con una mirada casi de forense, científica— remiten lúdicamente a disciplinas como la geografía, la historia y la arqueología. No intentan ocultar la estructura discontinua de los lugares ni su historia, sino articular esa misma discontinuidad. No reducen la complejidad de los hechos a una narrativa o a una imagen; en lugar de ello, intermedian, nos confrontan con problemáticas que, de otro modo, sería difícil ver. Son didácticas en tanto en cuanto comparten descubrimientos y ponen las cartas sobre la mesa. Si las miramos como hay que hacerlo, veremos que no se trata de explicaciones, sino de manuales o herramientas. Una incitación a actuar.

1 Walter Benjamin, “On the Theory of Knowledge, Theory of Progress” en *The Arcades Project*, Howard Eiland y Kevin McLaughlin (trad.), Cambridge, Mass./Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 460.

2 Sigmund Freud, “Das Unheimliche” en *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V*, 1919, pp. 297–324.

3 Lara Almarcegui, *Guide to Al Khan: An Empty Village in the City of Sharjah*, Sharjah Biennial 8: Still Life, Art, Ecology and the Politics of Change, 2007; Lara Almarcegui, *Guide to the Wastelands of the Lea Valley: 12 Empty Spaces Await the 2012 Olympics*, Londres, Barbican Art Gallery, 2009; Lara Almarcegui, *Guide to the Wastelands of the River Tevere, 12 Empty Spaces Await the 2020 Rome Olympics*, Roma, Fondazione Pastificio Cerere, 2011.

4 Robert Smithson, “The Monuments of Passaic. Has Passaic Replaced Rome as the Eternal City?” en *Artforum*, vol. VI, n.º 4, dic. 1967, reimpresso como “A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey” en Robert Smithson, *Collected Writings*, Jack Flam (ed.), Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 68–74, cita p. 72.

5 Ignasi de Solà-Morales Rubió, “Terrain vague” en *Anyplace*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1995, pp. 118–123, cita p. 119. Recogido también en *Territorios*, Gustavo Gili, 2002, pp. 181–193.

6 *Ibid.*, p. 120.

7 *Ibid.*, p. 122.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 Karl Marx, “Rent of Land” en *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, XVIII, 2, Martin Mulligan (trad.), Moscú, Progress Publishers, 1959 (www.marxist.org).

11 *Ibid.*

12 Lara Almarcegui, “17: Khalifa bin Dafous Al-Suwaldi House, Rashid bin Homaid Al-Suwaldi House” en *Guide to Al Khan*, 2007, s.p.

13 Lara Almarcegui, “1: Old Ford Locks, Towing Path, Greenway Path, Stratford” en *Guide to the Wastelands of Lea Valley*, 2009, s.p.

14 Walter Benjamin, “The Flâneur” en *The Arcades Project*, Howard Eiland y Kevin McLaughlin (trad.), Cambridge, Mass./Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 427.

BEYOND THE *TERRAIN VAGUE*: FOLLOWING LARA ALMARCEGUI

PHILIP URSPRUNG

I needn't say anything. Merely show.

Walter Benjamin¹

In March 2013, I took a field trip to Greece with some of my students. As our hosts escorted us around the center of Athens, what struck me, even more than the obvious symptoms of the economic crisis – the shuttered shop-windows and empty offices, the absence of new cars – was the depression of the people I saw in the streets. Compared to my previous visit to the country, their gestures seemed slower, heavier; even their voices sounded muffled. Our hosts told us that the newly enacted property taxes on apartments and houses were sapping their compatriots' confidence in the future. It wasn't just that countless young people had lost their jobs, that old people had seen their pensions vanish into thin air; it was that the very backbone of social stability has been broken by these new taxes. What had been, since the 1950s, a guarantee for the middle class, namely the family-owned apartment, had turned into an insupportable burden. Many people couldn't afford

to pay the taxes, and since there were no buyers, neither could they sell their flats. With the collapse of the value of real estate the Greeks were, quite literally, losing the ground beneath their feet.

Outside the city, we visited the old Hellinikon Airport, which was shut down in 2001. In this enormous area, which is not accessible to the public, we saw rusting hangars, parking lots, runways, as well as some stadiums, already decaying, left behind by the 2004 Olympic Games. The Greek government had handed over the entire property to the Hellenic Republic Asset Development Fund, the country's privatization agency, which tries to attract investors. The site is ideally situated on the shore of the Mediterranean. But who would want to purchase so much land at this moment? And if an investor were found, how could one prevent the site from being privatized, closing off what could be, for the people of Athens, one of the rare public access

points to the beach and a much needed park? What the apartment was to the citizen, this huge tract of land was to society – a threat, an obstacle standing in the way of a future. The private homes and the formerly public space had turned against their users. They weren't protecting them but were instead haunting them in the sense of what Sigmund Freud called the uncanny or "un-homely" (*unheimlich*).² These spaces had become an *aporia*, an impasse with no way out. The only relief that we discovered in the midst of all that desolation was a small patch of squatted land where a group of Athenians had planted vegetables and flowers. In that desperate environment, that little patch of ground, a source of hope and pride, seemed to draw connections to both the mythical and the real agricultural pasts of Greece, as if the people who tended it wished to symbolically repair the psychological damage that affected their nation after it became part of the European Union, a process that led to the uprooting of centuries-old olive orchards and the destruction of small fishing boats. But subsequently we learned that the squatters had received an eviction notice and that bulldozers were already waiting.

During my trip to Athens, I often thought of the art works of Lara Almarcegui. She is among those artists who, during the last decade, have helped open our eyes to the complexity of urban transformation and who have shown us how connections between economy, history, and individual biographies are made manifest in the terrain. I recalled her *Guide to Al Khan*, the *Guide to the Wastelands of the Lea Valley*, and the *Guide to the Wastelands of the River Tevere*, small booklets that conduct readers through forgotten areas comparable to those I had encountered in Athens.³ Unlike traditional travel guides, these works focus on the periphery, shedding light on sites in transition that bear the traces of an industrial past and are subject to new uses in the future. Each features a plan that allows the reader to follow the path of exploration through brief texts and simple black-and-white images. Her guides to the peripheries of London and Rome deal with areas that had been set aside for future Olympic constructions. It struck me that the terrain I encountered in Athens was a mirror image of these landscapes, because in Athens the games were already over and the sites were already well on their way back to becoming a wasteland once again. I also thought of Robert Smithson, the pioneer of Land Art, who in the late 1960s undertook excursions to the hinterland of New York City, to forgotten areas of New Jersey. Smithson took snapshots of parking lots, construction sites, and old quarries and interpreted

them as if they had been picturesque Antique ruins discovered by an 18th-century aristocratic taking the Grand Tour. In his essay "The Monuments of Passaic," he highlighted the specific temporality of such areas, observing that the construction site he was contemplating seemed to contain "ruins in reverse – all the new constructions 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."⁴

There are many names for such former industrial zones or demolished residential areas: wasteland, fallow land, non-place, no man's land, entropic landscape, and so on. The most common term, *terrain vague*, dates back to Marcel Carnés's 1960 film of that name, which was set in an undefined zone at the edge of the city of Paris adjacent to the new social housing projects. The Catalan architect and theoretician Ignasi Solà-Morales Rubió adopted the term in his 1995 essay, also entitled "Terrain vague," in which he observed that photographers such as John Davies, Thomas Struth, Manolo Laguillo, and Jannes Linders were focusing on "empty, abandoned space, in which a series of occurrences have taken place"⁵ in order to represent the metropolis. In applying the term to these empty spaces, he noted that the French word *vague* combined the notions of "void," "uncertain," and "wave," and that the word *terrain* connotes a more urban quality than does the English "land." The meaning of the term, then, wasn't fixed and could support both positive and negative connotations. In his words, it evoked "void, absence, yet also promise, the space of the possible, the expectation."⁶

In the years since Solà-Morales wrote those words, the concept of *terrain vague* has not lost its attraction. Despite its vagueness – or because of it – it remains a popular metaphor in the realms of art, architecture, and city planning. It coincides with the experience of deindustrialization, and of shrinking cities like Detroit, as well as with the rapid growth of urban areas like Dubai. It can be applied to the desolate industrial landscapes featuring in films such as Michelangelo Antonioni's *Red Desert* (1964) or Andrei Tarkovsky's *Stalker* (1979). But can we still use the term, in the way it was adopted by Solà-Morales, when we turn to an examination of the results of the current crisis in Southern Europe? Is it legitimate to apply the notion when discussing the proposed sale of the Hellenikon airport?

I would argue that we need to revise our understanding of the *terrain vague*. And it is Lara Almarcegui's

guides, precisely, which allow us to question some of the assumptions connected with the term. After all, the *terrain vague*, according to Solà-Morales, is mainly an aesthetic phenomenon. In his view, it captured the viewer emotionally and was thus better suited to the representation of the city than such familiar motifs as buildings. Nevertheless, when he comes around to explaining the reasons for this fascination, his interpretation is vaguely psychological; he states that the *terrain vague* corresponds to the "individual in conflict with himself."⁷ In his words: "The enthusiasm for these vacant spaces – expectant, imprecise, fluctuating – transposed to the urban key, reflects our strangeness in front of the world, in front of the city, before ourselves."⁸ At the same time, the *terrain vague*, in his view, embodies a promise. But he leaves open two questions: for whom is it a promise and who, exactly, is "in conflict with himself?"

What Solà-Morales left out, I would argue, was the economic side of the issue, as well as its historical context. In retrospect, we can understand why he, as an architect, perceived the *terrain vague* as a promise and why he saw his contemporaries as being in conflict with themselves. During the boom years of the 1980s and early 1990s, all of Europe was a construction site. Cities such as Paris, London, Berlin, and Barcelona were recovering from the phase of deindustrialization and recession. The transformation of huge vacant areas like the Parc de la Villette in Paris, the Docklands in London, Potsdamer Platz in Berlin, and the Parc Diagonal in Barcelona was the key issue of architectural debate. It was an eldorado for architects. The vacant lots were like gold mines, full of aesthetic and economic promise. As competitions were held, architects understood that this might be their last chance to influence the structure of the metropolis and keep it from falling into the hands of real estate developers. (The urbanist debacle of Postdamer Platz soon revealed just how legitimate was the plea for architectural autonomy.)

Solà-Morales was well aware of the ambivalent role of architecture, a practice whose "destiny has always been colonization, the imposing of limits, order and form"⁹ and which tends to destroy precisely that cherished void by filling it in with built structures. But what he wasn't able to see was the role of photography in this process. To represent the city in the guise of the *terrain vague* does not imply an analysis or a critique of the raw forces of capitalism which drive the process of urbanization. Rather, photography "naturalized" these forces and turned them into an aesthetic phenome-

non, an image, which could be contemplated from a secure distance. Photography thus, without intending to do so, was paving the way for the exploitation of the "void." Just as 19th-century landscape painters like William Turner aestheticized the deadly potential of the ocean at the same time that the seas were being domesticated by industry and commerce, so 20th-century photographers such as Bernd and Hilla Becher aestheticized the rawness of heavy industry in parallel to its domestication by the information industry. These artists were, willingly or not, on the side of those who profited from the process of transformation, whether it was the 19th-century industrialists who exploited natural resources or the postfordist entrepreneurs of the late 20th century who triumphed over the primary sector. The aesthetic sublimation of the ruined industrial zone veiled the power relations that were at play. Just as the paintings of stormy seascapes produced a Natural Sublime, the photography of the *terrain vague* produced an Industrial Sublime. But the question of whether these phenomena provide aesthetic pleasure depends entirely on the standpoint of the viewer. Nature was anything but sublime for an early 19th-century farmer who lost his job because the landlord had decided to raise sheep for the new textile industry, and the *terrain vague* of a decaying Olympic Park in our own present is anything but sublime for a young Greek architect who is forced to emigrate in search of a job.

I would argue, then, that the *terrain vague*, in its ambivalent position between void and promise, has roots in the aesthetic tradition of the Sublime. It sublimates aesthetically what is, at bottom, an economic conflict. In fact, the crucial role of land ownership in the history of capitalism has always been blurred. Karl Marx, in an early note written in 1844, reflects on the romanticized notion of the subject's identification with the terrain. In his view, this idea is rooted in the feudal tradition, where the "feudal landed property gives its name to its lord" and "individualizes the estate for him and makes it literally his house, personifies it."¹⁰ The personification of property, he argues, also affects the relation of those working on the estate, who "seem to be one with the land to which they belong." In order to see this relation clearly, it is necessary to abolish this romanticization:

"It is essential that that which is the root of landed property – filthy self-interest – make its appearance, too, in its cynical form. It is essential that the immovable monopoly turn into the mobile and restless monopoly, into competition; and that the idle enjoyment of the products of other people's

blood and sweat turn into a bustling commerce in the same commodity. Lastly, it is essential that in this competition landed property, in the form of capital, manifest its dominion over both the working class and the proprietors themselves who are either being ruined or raised by the laws governing the movement of capital. The medieval proverb *nulle terre sans seigneur* is thereby replaced by that other proverb, *l'argent n'a pas de maître*, wherein is expressed the complete domination of dead matter over man.¹¹

What Marx called for, namely the de-romantization of the identification of the subject and landlord with "his" land, corresponds to Lara Almarcegui's method of de-sublimating the *terrain vague*. In her guides, we don't simply encounter vanished wharves and decaying huts; we also learn the fates of the people who lived and worked there and were forced to leave. The images of decay offer visual pleasure, they are picturesque, but they also offer real insight. In the abandoned village of Al Khan, where most of the ruined houses still bear names, we hear about a "Pakistani grocer's" and a place where "tea was handed out to the taxi drivers in the morning."¹² In the Lea Valley, we learn about a place where, for 42 years, an "ex-fireman and Royal Navy veteran" had lived in an almost invisible house, before becoming "the first person to be evicted as a result of the 2012 Olympic plans, in 2007."¹³ By precisely locating individual situations, the artist cuts through the blurry surface of the sublime and collapses the aesthetic distance. She turns the *terrain vague* into a concrete site where we can confront our own mirror image and come into sympathy with our contemporaries. She introduces a human scale into the grandeur of landscape depiction. She doesn't simply exploit, doesn't merely confiscate data and images, but also symbolically gives something back to those who have disappeared – for instance by writing down the stories she collects from people, stories which otherwise would have been forgotten.

Almarcegui's guides propose an alternative to the colonialist perspective which is an inevitable feature of all travel and tourism. When Almarcegui conducts her readers through a ghost village near a boomtown of the Gulf area, or through the wasteland of the suburbs of Rome, those expeditions are closer to Robert Smithson's excursions than they are to, say, the 19th-century phenomenon of the bourgeois *flânerie* or the 20th-century *dérive* practiced by the Situationists. Both those practices were more or less aimless drifts along the well-paved streets of a smoothly functioning metropolis. Both, moreover, were about consump-

tion. Walter Benjamin makes this very clear when he states: "The flâneur is the observer of the marketplace. His knowledge is akin to the occult science of industrial fluctuations. He is a spy for the capitalists, on assignment in the realm of the consumers."¹⁴ Almarcegui's guides lead us through dysfunctional zones, but they are highly focused; they have much to tell us about production and labor and the way things were once made. Their quasi-forensic, quasi-scientific look refers playfully to disciplines such as geography, history, and archeology. They don't try to conceal the discontinuous structure of the sites and their history, but rather articulate that very discontinuity. They don't reduce the complexity of the facts into a narrative or an image; instead they mediate, they confront us with issues that would otherwise be difficult to see. They're didactic in the sense of sharing discoveries and laying their cards on the table. Viewed correctly, they aren't explanations; they're manuals or tools. And they are an encouragement to act.

1 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, ("On the Theory of Knowledge, Theory of Progress"), translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge, Mass., London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 460.

2 Sigmund Freud, "Das Unheimliche," in *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V* (1919), pp. 297–324.

3 Lara Almarcegui, *Guide to Al Khan: An Empty Village in the City of Sharjah*, Sharjah Biennial 8: Still Life, Art, Ecology and the Politics of Change, 2007; Lara Almarcegui, *Guide to the Wastelands of the Lea Valley: 12 Empty Spaces Await the 2012 Olympics*, London, Barbican Art Gallery, 2009; Lara Almarcegui, *Guide to the Wastelands of the River Tevere, 12 Empty Spaces Await the 2020 Rome Olympics*, Rome, Fondazione Pastificio Cerere, 2011.

4 Robert Smithson, "The Monuments of Passaic. Has Passaic Replaced Rome as the Eternal City?," in *Artforum*, Vol. VI, No. 4, Dec. 1967. Reprinted as "A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey," in Robert Smithson, *Collected Writings*, ed. by Jack Flam, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 68–74, quote p. 72.

5 Ignasi de Solà-Morales Rubió, "Terrain Vague," in *Anyplace*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1995, pp. 118–123, quote p. 119.

6 *Ibid.*, p. 120.

7 *Ibid.*, p. 122.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 Karl Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, "Rent of Land," XVIII, 2,

translated from German by Martin Mulligan, Moscow, Progress Publishers, 1959 (source: www.marxist.org).

11 *Ibid.*

12 Lara Almarcegui, "17: Khalifa bin Dafous Al-Suwaldi House, Rashid bin Ho- maid Al-Suwaldi House," in *Guide to Al Khan*, 2007, n.p.

13 Lara Almarcegui, "1: Old Ford Locks, Towing Path, Greenway Path, Stratford," in *Guide to the Wastelands of Lea Valley*, 2009, n.p.

14 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, ("The Flâneur"), translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge, Mass., London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 427.



LA EMANCIPACIÓN DE NINGÚN LUGAR

OLE BOUMAN

Con independencia de los cambios que han dejado diez décadas de teoría posnietzsche, en lo más profundo de nuestro corazón seguimos anhelando un centro; anhelando una pista, una razón, un propósito. Nadie desea en serio acabar en la periferia de las cosas, nadie aspira a una existencia en los márgenes. Pero, ¿qué sería de nuestra visión del mundo si echáramos raíces en esas tierras de frontera? Imagine el lector, mientras hojea las páginas de este libro, qué pasaría si llegáramos, de hecho, a *amar* esos lugares.

Hemos aprendido a estar, en todo momento, *llenos* de algo, a creer en la sustancia, en la completitud, en la totalidad, en “vivir la vida en toda su plenitud”. Pero, ¿qué tal vivir la vida en toda su vaciedad? Suponga que exploráramos, no el centro, sino el vacío, la fragmentación, la erosión... ¿Nos perderíamos, o hallaríamos un camino? ¿Seremos capaces de concebir Ningún Lugar como destino?

Hemos aprendido a recordar todo lo posible, y nos hemos convencido de que olvidar es pecado. No aceptamos que la mayor parte de nuestra historia, la mayor parte de nuestro universo y la mayor parte de nuestro mundo interior caminan, inexorablemente, hacia la desaparición. Hemos inventado toda una tecnología que gira en torno a la memoria, al almacenamiento de lo efímero. Pero, ¿qué pasaría si, en lugar de ello, decidiéramos facilitar el olvido?

Hemos aprendido que la forma es la norma. Detestamos lo informe, el caos, la turbulencia y la descomposición. La forma es la venganza de la naturaleza contra la segunda ley de la termodinámica. Es más: desde hace mucho tiempo se alaba el arte por su poder para contrarrestar la entropía. Es el diseño el que puede restaurar el orden a partir del caos. Pero, supongamos que empezamos a aficionarnos al desorden...

Hemos aprendido que el abandono es malo. Pilas y pilas de libros —todo un discurso— se dedican a explicar las dañinas, y hasta traumáticas, consecuencias del abandono. Se espera de los progenitores que “se mantengan atentos”. De los artistas, los medios de comunicación, los científicos, los políticos, los historiadores,

los inspectores de armamento, los inmigrantes... de todos se espera que estén alerta, que no pierdan nada de vista, que se mantengan vigilantes. Pero, ¿es que no hay sobre la faz de la tierra cosas que estarían mucho mejor negadas, descartadas, abandonadas sin más? ¿Cuántas cosas florecen precisamente porque nadie se ocupa de ellas?

Hemos aprendido que existe un vínculo intrínseco entre lo común y lo mediocre. Nadie quiere ser “uno más del montón”. En el mejor de los casos, lo cotidiano es un mal necesario; en el peor, una amenaza a cualquier tipo de calidad o distinción. No soportamos la pereza, el atraso o los clichés que acompañan a lo común. Pero, ¿qué pasaría si singularizáramos lo común como obra de arte?

Hemos aprendido que apenas quedan en el planeta lugares a salvo de la incautación humana. En este preciso instante asistimos incluso a la apertura de una nueva frontera transplanetaria fruto de la exploración de la superficie de Marte. Hemos aprendido también que, más que un fenómeno real, la naturaleza es un constructo social que va subjetivando capa a capa la realidad. Pero si desviáramos la atención de aquello que nos limitamos a rozar y la dirigiéramos hacia lo que en verdad comprendemos, pronto descubriríamos la existencia de una *terra incognita* prácticamente en cualquier parte. Puede que lo hayamos “rozado” todo, pero es ahora cuando empezamos a “comprender” algo de nuestro entorno.

Hemos aprendido, en fin, que perder la inocencia es ley de vida. Valoramos, quizás, lo inocente como una quimera deseable, un paraíso que lamentamos haber dejado atrás, pero muy pocos se mostrarían dispuestos a pregonar sin miedo la regresión a la infancia. Preferimos aferrarnos a las distinciones conceptuales que acabo de esbozar. Los territorios del otro lado, las sombras de nuestras normas —el vacío, lo periférico, lo efímero, el caos, lo común, el abandono— se ven como culpables mucho más que como inocentes. Si te mantienes fiel a ellos, tu destino está sellado.

Lara Almarcegui rompe los sellos.

THE EMANCIPATION OF NOWHERE

OLE BOUMAN

Whatever changes ten decades of post-Nietzschean theory have brought about, the longing for a centre still remains, deep in our hearts. The longing for a clue, a reason, a purpose. Nobody really wants to go to the periphery of things; no one aims for an existence on the margins. But what would happen to our worldview if we did sink our roots into those borderlands? Imagine, as you look through the pages of this book, what would happen if we in fact came to *love* those places.

We have learned to always be *full of* something, to believe in substance, completeness, and integrity, in “living life to the fullest.” But what about living life to the emptiest? Suppose we explored not the centre, but the void, fragmentation, erosion? Would we get lost or would we find a way? Can we conceive of “nowhere” as a destination?

We’ve learned to remember as much as possible, and have convinced ourselves that forgetfulness is a sin. We can’t accept the fact that most of our history, most of the universe, and most of our inner world are in fact inexorably fading away. We’ve invented an entire technology centred around memory, around the storage of the ephemeral. But what if we decided, instead, to favour oblivion?

We’ve learned that form is the norm. We hate formlessness, chaos, turbulence, and decay. Form is nature’s revenge against the second law of thermodynamics. Moreover, it is art, in particular, that has long been celebrated for its power to counteract entropy. It is design that possesses the capacity to reclaim order out of chaos. But suppose we started to become fond of the disorder?

We’ve learned that neglect is bad. A whole library of books, an entire discourse, are devoted to the disruptive, even traumatic effects of being neglected. Parents are expected to “pay attention.” Artists, the mass media, scientists, politicians, historians, weapons

inspectors, immigrants, everyone is supposed to be alert, to keep an eye on things, to be aware. But how many things on the surface of the earth are actually far better off when they’re subjected to denial, refusal, and outright neglect? How many things flourish precisely because nobody cares about them?

We’ve learned that there’s an intrinsic bond between the ordinary and the mediocre. Nobody wants to be “middle of the road.” The quotidian is, at best, a necessary evil, and at worst a threat to any kind of quality or distinction. We can’t abide the laziness and backwardness and clichés that go hand-in-hand with the ordinary. But what happens if we single out the ordinary as a work of art?

We’ve learned that there are hardly any places left on this planet that haven’t been touched by human appropriation; at this very moment, a new frontier is even opening up beyond it in the exploration of the surface of Mars. We’ve also learned that nature is more of a social construct, subjectifying reality layer after layer, than it is an actual phenomenon. But if we shift our focus from what we merely touch to what we actually understand, we quickly find that *terra incognita* lies virtually everywhere. We may have “touched” everything, but we have only barely begun to “understand” our environment.

Finally, we’ve learned that losing innocence is an inescapable fact of life. Although we may appreciate the naive as a desirable dreamscape, a paradise that we regret having left behind, few people are ready to proudly declare their regression to childhood. We prefer to hold on to the conceptual distinctions I’ve outlined above. All those realms of the other side, those shadows of our norms — emptiness, the peripheral, the ephemeral, chaos, the ordinary, neglect — are considered to be guilty much more than they are innocent. If you cleave to them, your fate is sealed.

Lara Almarcegui breaks the seals.

DEMOLICIONES

Estas acciones se iniciaron con la restauración de un edificio en proceso de derribo, extendiéndose después a la exhibición de los solares y escombros que quedan cuando los edificios desaparecen de su entorno urbano. Almarcegui plantea esos ejemplos de destrucción arquitectónica –que no se corresponden con ninguna imagen de ciudad diseñada– como unas modernas ruinas puestas a disposición del público para su disfrute. La categoría incluye también intervenciones públicas en las que la artista invita al espectador a participar. Es el caso de la apertura de unos jardines interiores que siguió a una demolición en Róterdam (1999), o de la exhibición, en ciudades como Sint-Truiden (2005) o Murcia (2008), de montones de escombros de edificios demolidos que fueron expuestos exactamente en el lugar donde se ubicaban.

DEMOLITIONS

These actions began with the restoration of a building that was in the process of being demolished and were subsequently extended to the exhibition of vacant lots and rubble produced by the disappearance of buildings from the urban environment. Almarcegui offers these examples of architectural destruction, which don't correspond to any image of a designed city, as modern ruins available for public enjoyment. This category includes interventions in which she invites the public to be present, as for example in the opening of the interior gardens of a demolition in Rotterdam (1999) and the presentation of mounds of debris comprised of demolished buildings in the places where they once stood, in cities such as Sint-Truiden (2005) and Murcia (2008).



*Restaurando el mercado de Gros pocos días antes de su demolición /
Restoring Gros market a few days before its demolition / San Sebastián, 1995*



Apertura de unos jardines interiores / Opening of interior gardens / Róterdam, 1999



*Demolición frente al centro de arte contemporáneo Le Grand Café /
Demolition in front of Le Grand Café contemporary art centre / Saint-Nazaire, 2002*



*Demolición del edificio SFF / Demolition of
Building SFF / Strijp-S, Eindhoven, 2009*



Montaña de escombros / Rubble mountain / Sint-Truiden, 2005

EXCAVACIONES

Almarcegui se embarca en una eliminación de la capa exterior de las superficies y en un proceso de excavación como vía para hacer aflorar nuevos territorios. Algunas de esas acciones entrañan unos gestos personales, meditativos. Es lo que ocurre con las huellas que dejan los orificios realizados con pala y con la mano en un solar de Ámsterdam (1998), en un parque de Estocolmo (2003) o en el Parque Ibirapuera de São Paulo (2006). Unas excavaciones que tienen también lugar en espacios expositivos, como la Sala Montcada de La Caixa, en Barcelona (2003), o el Rijksmuseum de Ámsterdam (2005), donde la artista perforó el suelo del museo. Recientemente, esas acciones exploratorias se han ampliado para incorporar visitas guiadas a excavaciones del centro de Madrid (2010) y unos estudios arqueológicos y de ingeniería que dan cuenta de los túneles, tuberías, pasajes, alcantarillas, líneas de metro y ferrocarril, sótanos, cimientos y restos arqueológicos que se ocultan bajo el suelo de esa ciudad.

EXCAVATIONS

Almarcegui has turned to peeling away surfaces and to the process of excavation as ways of revealing new territories. Some of these actions are personal, meditative gestures, as in the traces left by holes dug by shovel and by hand in an empty lot in Amsterdam in 1998, in a park in Stockholm (2003), and in the Ibirapuera Park in São Paulo (2006). Such excavations have taken place in the context of exhibition spaces like the Fundación La Caixa's Sala Montcada in Barcelona (2003) or the Rijksmuseum in Amsterdam (2005), where she broke through the floor of the museum building. More recently, these exploratory actions have been augmented to include guided tours of excavations being undertaken in the centre of Madrid (2010) and of archaeological and engineering surveys showing the tunnels, pipes, passageways, sewers, subway and railway lines, basements, foundations, and archaeological remains that lie beneath that city.



Excavación / Digging / Ámsterdam, 1998



Excavación / Digging / Ámsterdam, 1998



Exploración del suelo / Exploring the floor /
Sala Montcada, Fundación La Caixa / Barcelona, 2003



*Quitando el asfalto del
recinto ferial / Removing
the asphalt at the trade
fair / Amsterdam, 2004*





Levantando el suelo de la habitación D4 / Stripping the floor of Room D4 /
Rijksmuseum, Ámsterdam, 2005



*Excavación en el parque de Ibirapuera /
Digging in Ibirapuera Park / São Paulo, 2006*





Quitando el suelo de parquet / Removal of the wooden floor /
Grafisches Kabinett, Secession, Viena, 2010





Visitando unas excavación en curso / Visiting ongoing excavations / Madrid, 2010



Visitando una excavación en curso / Visiting an ongoing excavation / Ivry-sur-Seine, 2013



MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN

Desde 2000, cuando Almarcegui colocó junto a un depósito de agua de Phalsbourg, en la región francesa de Lorena, una pila de materiales de construcción que replicaban los que conformaban la propia estructura, su serie *Materiales de construcción* se ha normalizado como una exhibición redundante de la propia arquitectura. Los materiales constructivos se confrontan –sin ensamblarse ni articularse– a un edificio.

La estrategia de la artista de mostrar materiales de obra encontró su expresión más feliz cuando puso al descubierto la arquitectura y el poder de la apariencia dentro del espacio de exposición artístico, convertido desde entonces en el lugar más lógico en donde ubicar esa vertiente de su ejercicio parasítico. A lo largo de la última década Almarcegui ha llenado diversos espacios expositivos de arena, piedra, cemento, varillas metálicas, vidrio, cables, hierro, azulejos y toda clase de materiales, en una suerte de deconstrucción física de la arquitectura del museo y la galería. A través de esa comparación entre el espacio expositivo y la materia prima de la propia sala, la artista subraya la posibilidad de que un edificio, obligado a soportar el peso de los materiales de los que está hecho, acabe desplomándose. Al replicar la escala de los edificios y la arquitectura, las intervenciones permiten al público ver las redundancias expuestas como oportunidades para confrontar sustancias y cantidades.

Almarcegui ha efectuado también inventarios del peso de ciudades enteras, como São Paulo, Brasil, o de los centros históricos de Lund (Suecia), Dijón (Francia) y Burgos (España).

CONSTRUCTION MATERIALS

Since 2000, when Almarcegui set a pile of construction materials beside a water tower in Phalsbourg, in Lorraine, France, a pile that was equivalent to the material making up the structure itself, Almarcegui's *Construction Materials* series has been normalized as the offering of a redundant display of architecture itself. Building materials confront an edifice without being assembled or articulated. Her strategy of exhibiting construction materials found its most effective expression in making apparent both architecture and the power of appearances in art exhibition halls. This would become the logical space in which Almarcegui has located that branch of her parasitic operation. In the last decade, she has occupied a variety of exhibition spaces with sand, stones, cement, metal rods, glass, cables, iron, mosaic, and all sorts of materials, in a sort of physical de-construction of the architecture of museums and galleries. Drawing comparisons between these spaces and the raw ingredients of the exhibition structures themselves, she has underlined how a building forced to bear the weight of its own materials might be subject to collapse. Sharing the same scale as the buildings and their architecture themselves, these interventions operate by allowing the public to contemplate redundancies that are presented as opportunities to compare various substances and quantities.

Almarcegui has also conducted inventories of the weight of entire cities, as in São Paulo, Brazil, or of historic city centres, as in Lund, Sweden; Dijon, France; and Burgos, Spain.



*Materiales de construcción, torre de agua /
Construction materials, water tower / Phalsbourg,
2000*



*Materiales de construcción de una sala de exposición /
Construction materials of an exhibition room / CAC Málaga, 2007*



*Materiales de construcción de una sala de
exposición / Construction materials of an
exhibition room / FRAC Bourgogne, Dijón, 2003*



*Materiales de construcción de la sala principal de la Secession /
Construction rubble of Secession's main hall / Viena, 2010 / Fotos: Wolfgang Thaler*







*Materiales de construcción de la sala central de TENT /
Construction rubble of TENT's central space / Róterdam, 2011*



KONSTRUKTIONSMATERIAL LUNDS CENTRUM

Tegelsten	352 457 ton
Murbruk	135 148 ton
Trä	116 242 ton
Betong	112 317 ton
Sten	85 985 ton
Asfalt	19 179 ton
Stål	16 471 ton
Tegelpannor	4 565 ton
Puts	3 909 ton
Koppar	576 ton
Mineralull	530 ton
Takskiffer	518 ton
Glas	175 ton
Bly	158 ton
Total vikt	848 230 ton

MATÉRIAUX DE CONSTRUCTION DIJON CENTRE HISTORIQUE

Pierre	946 814 tonnes
Ciment	154 839 tonnes
Bois	139 069 tonnes
Béton	108 565 tonnes
Brique	72 740 tonnes
Asphalte	65 170 tonnes
Tuile	12 782 tonnes
Plâtre	4 941 tonnes
Acier	4 917 tonnes
Ardoise	2 956 tonnes
Verre	891 tonnes
Laine de verre	561 tonnes
Total	1 514 245 tonnes

MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN BURGOS CENTRO HISTÓRICO

Piedra	281 090 toneladas
Ladrillo	269 981 toneladas
Mortero	151 934 toneladas
Hormigón	77 536 toneladas
Madera	61 921 toneladas
Acero	5 218 toneladas
Teja	4 751 toneladas
Lana mineral	4 583 toneladas
Asfalto	3 420 toneladas
Escayola	2 564 toneladas
Cristal	452 toneladas
Total	863 450 toneladas

*Materiales de construcción del centro histórico de Burgos /
Construction materials Burgos Historic City Centre / 2005*

MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO CIDADE DE SÃO PAULO

Concreto	446 818 460 toneladas
Argamassa	291 076 763 toneladas
Tijolo	208 277 018 toneladas
Pedra	146 341 396 toneladas
Madeira	36 228 180 toneladas
Brita	34 346 592 toneladas
Aço	32 387 457 toneladas
Asfalto	28 622 160 toneladas
Telha	120 250 toneladas
Vidrio	115 475 toneladas
Cobre	90 080 toneladas
Plástico	74 110 toneladas
Total	1 224 497 941 toneladas

*Materiales de construcción de la ciudad de São Paulo /
Construction materials, City of São Paulo / 2006*

RUINAS

Comenzando con un proyecto que consistió en convertir un edificio abandonado en un hotel gratuito y siguiendo con la renovación de un barco, estos proyectos sobre lugares abandonados comparten su completa inutilidad. Su principal motivación es hacer visibles edificios en diferentes estados de ruina. Así, en Taipéi, la demolición de una tapia permitió hacer visible desde la calle una pequeña casa en ruinas que estaba escondida del resto de la ciudad. Otros proyectos consisten en la edición de guías de ruinas que, siguiendo el modelo de las guías de arquitectura, presentan las ruinas modernas y contemporáneas de todo un país como son los Países Bajos incluyendo desde sanatorios a fábricas de chocolate, piscinas y viviendas. Aún más obvios en sus contenidos de crítica al urbanismo, proyectos como el del Festival Internacional de Jardines de Liverpool-2004 presentan parques en ruinas; grandes terrenos con jardines y pabellones que tras el festival nunca llegaron a convertirse en el planeado parque y quedaron en ruinas. La misma suerte se repite en el Parque Fluvial abandonado en León; un proyecto de parque entre dos ríos que tampoco llegó a realizarse.

RUINS

Beginning with a project that consisted of transforming an abandoned building into a temporary free hotel and refurbishing a boat, what these projects have in common is their utter lack of utility. Their underlying motivation is to provide visibility to buildings that are in various stages of decay. For instance, by demolishing a wall in Taipei, Almarcegui made a small house in ruins, which was otherwise hidden from the rest of the city, visible from the street. Other projects consist of publishing guides, modeled on architectural guidebooks, that cover modern and contemporary ruins throughout the Netherlands, including everything from spas and chocolate factories to swimming pools and residential units. Even more pointed in their critique of city planning are projects like the one undertaken in 2004 at the former site of the International Garden Festival in Liverpool. Here, pavilions and large expanses of gardens that were never converted to their planned use as a park were left in ruins. The same fate is documented in the *Parque fluvial abandonado* (Abandoned River Park) in León, where a planned park at the confluence of two rivers was left unrealized.



*Hotel de Fuentes de Ebro, estación de tren de Fuentes de Ebro /
Fuentes de Ebro Hotel, Fuentes de Ebro train station / cerca de Zaragoza, 1997 /
Proyecto en colaboración con Begoña Movellán*





Reparación y ocupación de un bote abandonado / Repairing and occupying an abandoned boat / Estocolmo, 2003



*Festival Internacional de Jardines /
International Garden Festival / Liverpool, 2004*



Casas reubicadas / Relocated houses / Britton's Yard, Wellington, 2009



Guía de Al Khan, un pueblo abandonado en la ciudad de Sharjah / Guide to Al Khan, an empty village in the city of Sharjah / 2007





Retirada del muro exterior de una casa en ruinas / Removing the outside wall of a ruined house / Taipéi, 2008



Parque fluvial abandonado / Abandoned river park / León, 2012

DESCAMPADOS

El capítulo más amplio y definitorio de la obra de Lara Almarcegui se compone de toda una serie de acciones de estudio, exploración y conservación de espacios abiertos y solares con el objetivo de defenderlos como lugares llenos de potencialidad y como alternativa al diseño arquitectónico. Almarcegui aborda esos espacios en desuso desde una perspectiva múltiple que se compone de tácticas presentes en todo su trabajo y que incluyen la publicación de guías de descampados (Ámsterdam, 1999; São Paulo, 2006; el valle del río Shenzhen, China, 2008; Róterdam, 2009) y la renovación urbana de zonas asociadas a los Juegos Olímpicos de Londres y Roma); la organización de paseos por solares generalmente vallados (Bruselas, 2000; Trento, 2006; La Haya, 2008); la eliminación total de los vallados (Burdeos y Córdoba, 2010); o intervenciones dirigidas a lograr que organismos gubernamentales y administrativos conserven espacios abiertos concretos carentes de rasgos paisajísticos reseñables o de fin productivo o constructivo, que pueden tener carácter temporal (puerto de Róterdam, 2003-2018; Genk, Bélgica, 2004-2016; Matadero de Arganzuela, Madrid, 2005-2006; fábrica de papel Peterson, Moss, 2006-2007), o estar concebidas para permanecer (río Tamsui, Taipéi, 2008-; y el río Ebro, Zaragoza, 2009-).

WASTELANDS

The most extensive and defining chapter of Lara Almarcegui's work is made up of various actions of studying, exploring, and preserving open spaces and vacant lots with the aim of defending them as places of possibilities and as an alternative to architectural design. Almarcegui approaches these disused plots from a multiple perspective that brings together tactics that the artist deploys throughout her work. Those tactics include publishing guides to wastelands (Amsterdam, 1999; São Paulo, 2006; Shenzhen River, China, 2008; Rotterdam, 2009; and the urban renewal zones associated with the Olympic games in London and Rome); providing public access to vacant lots that are normally fenced off (Brussels, 2000; Trento, 2006; The Hague, 2008); removing the entire fence (Bordeaux and Córdoba, 2010); and intervening so that specific open spaces that lack any landscape of note or any productive or constructive destiny will be preserved by a variety of government and administrative agencies. Some of those areas have been preserved for a set period of time (at the Port of Rotterdam, 2003-2018; Genk, Belgium, 2004-2016; Matadero de Arganzuela, Madrid, 2005-2006; the Peterson paper mill, Moss, 2006-2007), while others (Tamsui River, Taipei, 2008-; and Río Ebro, Zaragoza, 2009-) are intended to remain in perpetuity.



Mapa de descampados de Ámsterdam,
una guía de los lugares vacíos de la
ciudad / Wastelands map Amsterdam,
a guide to the empty sites of
Amsterdam / 1999



*Guia de descampados en
Ámsterdam / Guide to the
wastelands of Amsterdam /
1999*





*Guía de descampados de São Paulo /
Guide to the wastelands of São Paulo / 2006*



*Guía de descampados de la ría de Bilbao / Guide to the
wastelands along the Bilbao river estuary / 2008*





Guía de descampados del valle del río Lea, 12 terrenos vacíos esperan a los Juegos Olímpicos de Londres / Guide to the wastelands of the Lea Valley, 12 empty spaces await the London Olympics / 2009



Guía de descampados del río Tíber, 12 terrenos vacíos esperan a los Juegos Olímpicos de Roma 2020 / Guide to the Wastelands of the River Tevere, 12 Empty Spaces Await the 2020 Rome Olympics / 2011



Apertura de un solar / Opening an empty lot / Bruselas, 2000

*El descampado de la antigua fábrica Michelin se abre al público /
Ex-Michelin wasteland opens to the public /
Trento, 2006*





*Los descampados de Norfolkline se abren al público /
The wastelands of the Norfolkline open to the public / La Haya, 2007*



*Apertura de solar, retirada de valla /
Opening an empty lot, removing a fence / Burdeos, 2009*



*Apertura de solar,
retirada de valla /
Opening an empty lot,
removing a fence /
Córdoba, 2010*



Un descampado, puerto de Róterdam / A wasteland. Rotterdam harbour / 2003–2018



Un descampado / A wasteland / Genk, 2004–2016



*Un descampado, Matadero
de Arganzuela /
A wasteland, Arganzuela
slaughterhouse /
Madrid, 2005–2006*

*Un descampado, fábrica
de papel Peterson /
A wasteland, Peterson
paper factory /
Moss, 2006–2007*





Un descampado en el río Tamsui / An empty terrain in the Tamsui river / Taipéi (2008-perpetuity)



Un descampado en el río Tamsui / An empty terrain in the Tamsui river / Taipéi (2008-perpetuity)

*Un descampado a orillas
del río Ebro / A wasteland
on the banks of the
Ebro river / Zaragoza,
2009-perpetuity*



PABELLÓN ESPAÑOL SPANISH PAVILION

LA BIENNALE DI VENEZIA, 2013

Lara Almarcegui's main project in Venice is a large installation made of mounds of assorted building materials placed throughout the interior space of the Spanish Pavilion in the Giardini.

SPANISH PAVILION BUILDING MATERIALS. VENICE BIENNALE

The same materials and quantities are used as those that were needed to erect the pavilion itself, i.e. 254 m³ of brick; 101 m³ of concrete; 49 m³ of cement; 49 m³ of lumber; 2 m² of glass; 1 m³ of roof tiles, 2.6 tonnes of iron, and 17 tonnes of pre-cast cement blocks.

The materials come from the remains of demolitions which have been recycled into gravel in accordance with the standard Venetian practice of not separating the brick, concrete, tiles, or cement blocks, so that the central mound is made of nearly 500 m³ of rubble which extends into the adjoining rooms of the pavilion. The wood, iron, and glass are separated into a mound of 49 m³ of wood, a mound of 15 m³ of sand, a smaller mound of iron slag, and a pile of 2 m³ of glass.

DISTRIBUTION OF THE SPACE

The central space is entirely taken up by the huge mound of rubble which makes it all but impossible to enter directly. The surrounding spaces house the smaller mounds, while also working as corridors enabling the public to approach the enormous pile.

El proyecto principal de Lara Almarcegui en Venecia es una gran instalación formada por montañas de diferentes materiales de construcción, que se extiende por todo el espacio interior del Pabellón Español en los Giardini.

MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN DEL PABELLÓN ESPAÑOL. BIENAL DE VENECIA

Los materiales son los mismos y de igual cantidad que los materiales utilizados para construir el Pabellón. Esto es: 254 m³ de ladrillo; 101 m³ de hormigón; 49 m³ de cemento; 49 m³ de madera; 2 m² de cristal; 1 m³ de tejas, 2.6 toneladas de hierro y 17 toneladas de *laterocemento*.

Los materiales provienen de restos de demoliciones que, tras pasar el proceso de reciclaje, se han transformado en grava según el proceso de tratamiento de materiales de Venecia. En esta ciudad no se separa el hormigón del ladrillo, la teja o el *laterocemento*, de forma que todo junto configura una montaña enorme en el centro del pabellón de casi 500 m³ de escombros que se extiende hacia el resto de las habitaciones colaterales. La madera, la arena, el hierro y el cristal si que se han separado, de modo que hay una montaña de 49 m³ de madera, una montaña de 15 m³ de arena, una montaña menor de cristal de 2 m³ y una montaña menor de escoria de acero.

DISTRIBUCIÓN DEL ESPACIO

El espacio principal está enteramente dominado por la montaña enorme de escombros, que hace virtualmente imposible acceder directamente a este espacio central. El resto de las habitaciones que lo rodean funcionan como pasillos por el que el público circula para aproximarse a la enorme montaña. Además de servir de espacio para la circulación, estas habitaciones laterales acogen también al resto de los materiales que componen la muestra.

CONSTRUCTION MATERIALS SPANISH PAVILION. VENICE

Brick	170.00 m ³
Cement	152.00 m ³
Gravel	150.00 m ³
Mortar	84.00 m ³
Wood	49.00 m ³
Sand	15.00 m ³
Glass	2.00 m ³
Tile	1.00 m ³
Steel	0.40 m ³
Total	623.40 m ³

MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN PABELLÓN ESPAÑOL. VENEZIA

Ladrillo	170.00 m ³
Cemento	152.00 m ³
Grava	150.00 m ³
Mortero	84.00 m ³
Madera	49.00 m ³
Arena	15.00 m ³
Cristal	2.00 m ³
Teja	1.00 m ³
Acero	0.40 m ³
Total	623.40 m ³



























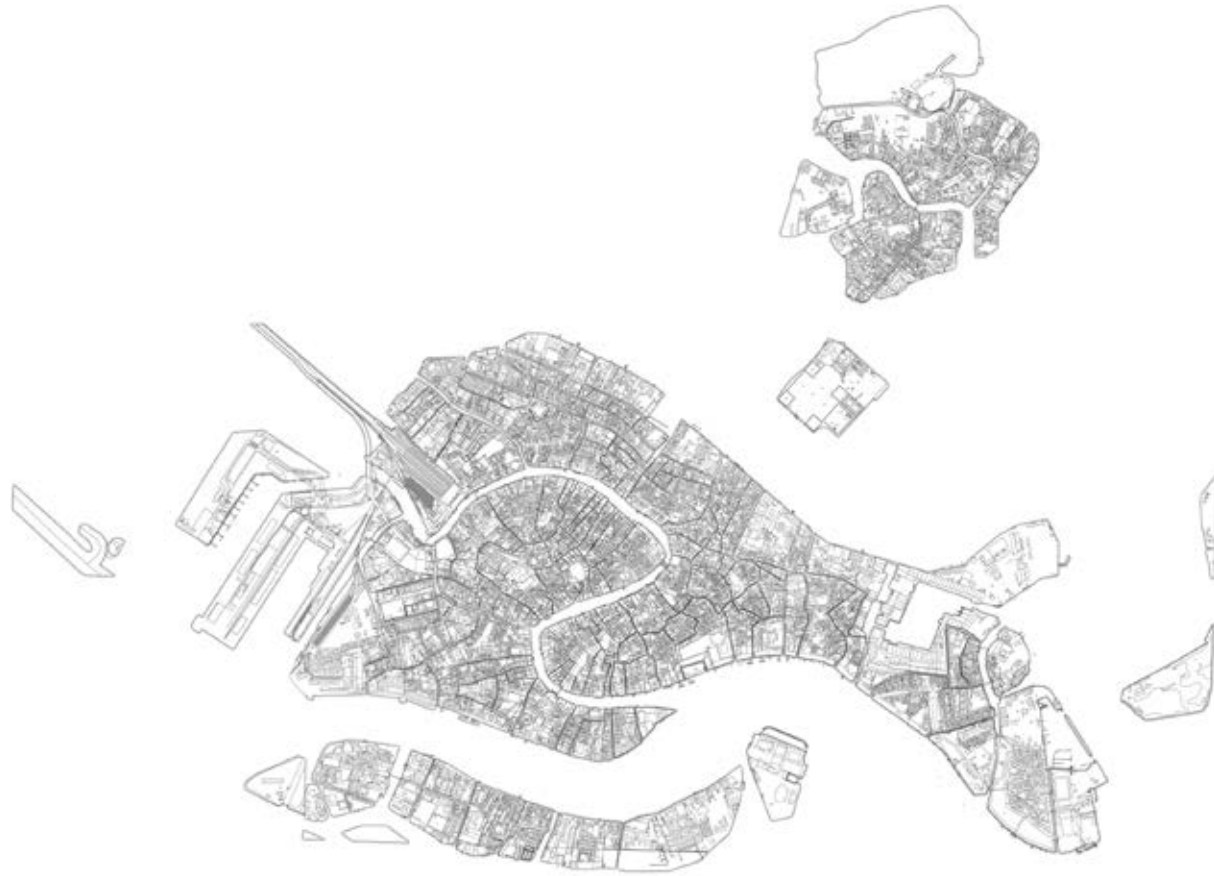




SACCA SAN MATTIA

MURANO, VENICE, 2013

GUÍA DE LA SACCA SAN MATTIA, LA ISLA ABANDONADA DE MURANO, VENEZIA



Ubicada en la laguna que se encuentra justo al norte de Venecia, la Sacca San Mattia es una de las siete islas que componen Murano. La isla, en otro tiempo empleada como depósito de restos por la industria del vidrio de Murano, constituye en la actualidad un vasto vertedero en el que dichos residuos industriales se mezclan con escombros de la construcción y con materiales procedentes del dragado de la laguna. Al ser el mayor espacio no urbanizado del área metropolitana de Venecia, la Sacca San Mattia ha dado origen a toda suerte de planes extraordinarios. La presente guía se propone invitar a conocer la isla antes de que sea urbanizada y repasar los posibles planes para su futura urbanización.

Los terrenos baldíos son importantes por ser los únicos espacios de la ciudad sin usos preestablecidos. Cuanto en ellos sucede es espontáneo y carece de regulación. Su abandono temporal permite a la naturaleza evolucionar bajo la sola influencia del viento, la lluvia y el sol. Esos espacios intermedios, en los que tiempo y lugar se han vuelto inciertos, viven al margen del ritmo de la ciudad y ofrecen —en el caso de la Sacca San Mattia quizás no por mucho tiempo— un refugio de calma tanto a la vida natural como a los visitantes.

LA FORMACIÓN DE SACCA SAN MATTIA

En el siglo XIX, la industrialización que acompañó a la llegada del ferrocarril a Venecia trajo consigo la construcción de nuevas “saccas” o islas artificiales concebidas para ofrecer espacio a la ciudad en expansión. Las islas, que en origen habían sido marismas salinas o bancos de arena, fueron valladas y rellenadas con elevadas pilas de lodos y escombros procedentes de la construcción, de demoliciones y de la excavación de canales practicada en otros puntos de Venecia.

La Sacca San Mattia nace tras sepultar parcialmente una marisma y un banco de arena situados al norte de Murano. Entre 1930 y 1970 el *Magistrato alle Acque di Venezia* —organismo encargado de los sistemas de agua de la zona de Venecia— fue creando la Sacca San Mattia a base de ir descargando en ella fangos procedentes del dragado de las vías de agua de la ciudad.

La incorporación de nuevas islas hizo que Murano creciera de los 380.000 metros cuadrados que tenía en el siglo XVI a los más de 1.000.000 de hoy. En 1930 la Sacca San Mattia se encontraba todavía en construcción y la tierra no había sido aún compactada. Las décadas siguientes presenciaron el relleno de

nuevas zonas al oeste y norte hasta la práctica finalización de la isla, más o menos en torno a 1970.

En 1975 la escasez de fondos y de plantilla empujó al *Magistrato alle Acque* a traspasar la gestión de la zona a la *Società Gestione Sacche* (SGS), una agrupación de constructores venecianos a la que se encomendó la eliminación, procesamiento, transformación y almacenaje de los escombros y materiales extraídos de la laguna.

Por aquel tiempo hubo un gran número de derribos y rehabilitaciones en el centro de Venecia y gran parte de los escombros se enviaron a la Sacca San Mattia, la isla más a mano para ese fin, que recibía a diario unas setenta descargas de escombros y tierra de excavaciones que se traducían en unos 600 metros cúbicos de nuevos materiales cada día. La actividad continuó hasta 1990, cuando la isla, tras alcanzar la altura prevista, se consideró "llena". La SGS solicitó una ampliación y el *Magistrato alle Acque* presentó planes para aumentar en 15.700 metros cuadrados la superficie de la isla. Se construyó una barrera de contención de roble que se hundía hasta dos metros bajo el suelo y se elevaba un metro sobre el agua. El proceso de ampliación concluyó en 2003.

Con sus 310.000 metros cuadrados actuales, la Sacca San Mattia es gestionada hoy por el *Demanio dello Stato*, el organismo estatal italiano a cargo de los terrenos públicos.

ESCOMBROS Y VERTEDERO

En la década de los ochenta se desataron diversos escándalos en relación con el vertedero de la Sacca San Mattia. El lunes 3 de febrero de 1986, *Il Gazzettino* reproducía un artículo criticando duramente las actividades que se llevaban a cabo en la isla:

En los casos de desechos clasificados como "especiales" se exige que el fondo del relleno cuente con un aislamiento que evite la posible dispersión de desechos por el subsuelo. Exige también [que el vertedero se encuentre a] una distancia segura de ríos y lagos. Nada que ver con la situación de San Mattia, donde pilas de materiales de desecho se precipitan hacia la laguna y en donde cada subida de la marea deja un rastro negro que, sin que nada lo impida, se dispersa y expande por la laguna llegando incluso hasta el Lido. Se trata de un hecho cotidiano, con toneladas de lodos de la laguna acumulándose junto a escombros de todo tipo. Esa es la cloaca abierta que conocemos por la Sacca San Mattia.

En 1987 un decreto del gobierno provincial de Venecia especificaba qué tipos de desechos se autorizaba descargar en la Sacca San Mattia, a saber: restos de construcciones en la laguna, el mar y las islas de Venecia, incluyendo escombros procedentes de derribos, construcción y excavaciones; rocas y material de piedra para la construcción y cerámica y vidrio. El gobierno provincial exigía un vallado de seguridad en la zona que impidiera que el viento o el mar dispersaran los desechos.

En febrero de 1997 la policía descubrió en la isla desechos ilegales, como muebles, material bituminoso, fibra de vidrio, lana de roca, espuma de poliuretano y poliestireno, nailon, moqueta, pinturas, esmaltes y otros productos químicos. El hallazgo hizo que se revocara la autorización de uso de la isla por parte de la SGS. Más tarde, en 2003, la Agencia Regional para la Protección del Medio Ambiente de Venecia (Arpav) encontró restos de cadmio, arsénico y asbestos —un residuo de la industria del vidrio— en muestras de suelo tomadas en la isla. Poco después las actividades de depósito de desechos en la Sacca San Mattia quedaron interrumpidas, no reanudándose hasta 2006, año en que la SGS —que contaba con una nueva dirección y ya no mantenía conexión alguna con la sociedad de constructores— volvió a hacerse cargo de la gestión de la isla. En aquel momento la SGS centró su tarea en una zona reducida de la isla en la que almacenaban desechos destinados al vertedero de Malcontenta en Marghera, en tierra firme. La licencia de SGS expiró finalmente en 2012 y no ha sido renovada.

COMPOSICIÓN DEL SUELO

La superficie de la Sacca San Mattia se levanta entre 3 y 5 metros sobre el nivel del mar, aunque desciende en sus perímetros. El punto más bajo —1,35 metros sobre el nivel del mar— se localiza en la esquina noroeste.

En 2004 se llevó a cabo una investigación de los materiales que componen la isla mediante excavaciones de hasta 35 metros bajo tierra. Los resultados revelaron que la capa superior de la isla —hasta unos 2,5 metros— se compone principalmente de arena y de pedazos y fragmentos de ladrillo, cristal, plástico, hierro y madera, así como de grava. Por debajo de esa capa se encuentra la gran acumulación de desechos de construcción. Al oeste, esa capa de relleno de restos artificiales tiene un espesor de entre 4 y 6 metros, que en la zona norte alcanza los 10. Debajo se encuentra el suelo natural, una mezcla de arcilla, suelo franco arcilloso y limo. Perforaciones practicadas

después de 2005 encontraron conchas marinas y sustancias vegetales, así como turba y zonas arenosas. Otras zonas de turba, arena y arcilla se encuentran compactadas en capas de uno o dos metros de espesor; se trata de unos sedimentos del Pleistoceno que en la zona se conocen como *caranto*.

VIDA VEGETAL

Además de a la extrema pobreza del suelo, la vida vegetal de la Sacca San Mattia debe enfrentarse a un entorno salino para sobrevivir. La vegetación baja se halla expuesta a la acción de la marea alta, y los árboles pueden morir si sus raíces alcanzan el agua salada.

A pesar de ello, hay plantas que prosperan en ese sustrato fino, arenoso y limoso. Musgos y líquenes nitrófilos se han extendido por toda la isla y crecen en exiguos depósitos de suelo. Allí donde hay agua estancada, brotan especies higrófilas —plantas de raíces muy cortas que absorben la humedad del aire, especialmente durante la noche.

En la zona han aparecido también plantas ruderales —las especies que primero colonizan los terrenos alterados—, sobre todo asteráceas (familia de las margaritas). A excepción de un seto de taray plantado a propósito, toda la vegetación es espontánea. Hay álamos, algunos de hasta sesenta años, por toda la isla, así como ailantos y saúcos, seguramente nacidos de semillas acarreadas por el viento o por las aves.

Densas malezas de arbustos espinosos o zarzamoras se han propagado con rapidez por amplias secciones de la isla, y en la orilla aparecen gruesos brotes de carrizo resistentes al agua salada.

PROPUESTAS, REGULACIONES Y AUTORIZACIONES

En 2001 la Región del Véneto prohibió expresamente construir en la Sacca San Mattia, argumentando que el vertedero presenta "un nivel de consolidación y asentamiento extremadamente bajo y hay probabilidades de hundimiento o desmoronamiento". La isla fue recalificada como parque público. Más tarde, en 2003, tras practicarse un estudio geotécnico de la isla, se planteó la posibilidad de que la zona occidental de la Sacca San Mattia fuera apropiada para la construcción, siempre que se efectuara un análisis continuado del suelo y el agua que protegiera de la eventualidad de contaminación cruzada y que los métodos constructivos —especialmente en la cimentación— tuvieran en cuenta el suelo y la deficiente consolidación de la isla.

Finalmente, en 2010 se aprobó el *Piano Regolatore Generale* de la ciudad [plan general o Plan General de Ordenación Urbana (PGOU)] que incorporaba modificaciones basadas en los estudios geotécnicos. Entre las nuevas propuestas pendientes de aprobación se encuentra un "Intercambio Murano" de unos 300 metros cuadrados al oeste de la isla, que incluiría construcciones concebidas para la industria ligera, servicios, exposiciones, comercio e investigación, así como una terminal de transporte por la laguna. También se construiría una zona destinada a la entrada y salida de productos, un embarcadero y un nuevo canal que recorrería el centro de la isla, conectando el *Canale degli Angeli* con el *Canale San Mattia*. La mayor parte de la isla se destinaría al Parque de la Sacca San Mattia, una zona verde de 150.000 metros cuadrados.

En 2012, a instancias del vicepresidente y jefe de urbanismo, el gobierno provincial aprobó el PGOU provisional de la Sacca San Mattia que establecía el dragado y descontaminación de los suelos de la isla, que ya no podría volver a utilizarse como vertedero.

EL PROYECTO *SUBLAGUNARE*

La propuesta más polémica para la Sacca San Mattia ha sido el proyecto *sublagunare*, que contempla la construcción de un túnel ferroviario bajo la laguna. El túnel, diseñado en 1992 por la firma de ingeniería Zollet con el apoyo del Ayuntamiento de Venecia, atravesaría los 8.300 metros que separan el aeropuerto de Tessera y el Arsenal (en el centro de Venecia) en tan solo 14 minutos. El trayecto también incluiría paradas en la Sacca San Mattia, Murano Serenella, Fondamente Nove y Ospedale.

La ACTV (la empresa de transporte público de Venecia) fue uno de los principales impulsores del proyecto *sublagunare*. El programa municipal para 2002–2004 recogía la propuesta, declarada de interés público por el Ayuntamiento, y el proyecto se incorporó al programa de infraestructuras estratégicas nacionales. En 2011, no obstante, el proyecto se detuvo. Desde entonces la propuesta para el *sublagunare* se ha dejado de lado, ha sido declarada no prioritaria y no se contempla ya entre los proyectos estratégicos de la administración.

CONCURSO *VENICE LAGOON PARK*

En 2007, la revista de arquitectura *2G* lanzó un concurso de ideas —el *Venice Lagoon Park*— que incluía el encargo de diseñar un parque público para la Sacca San Mattia. El concurso no comprendía las fases posteriores de planificación o ejecución, presentándose

simplemente como un intento de propiciar una reflexión y un debate sin cortapisas en el seno de la comunidad de la arquitectura.

El concurso estaba abierto a arquitectos y estudiantes de arquitectura de menos de cuarenta años y de cualquier parte del mundo. Muchos estudiantes de la facultad de arquitectura de la Università IUAV di Venezia participaron en el concurso, de cuyo jurado formaron parte prestigiosos arquitectos. El objetivo del concurso 2G era reivindicar la laguna y Murano como parte de la ciudad mediante la recolonización de la laguna y la descentralización de las actividades urbanas.

Históricamente y a lo largo de su crecimiento, Venecia ha formado parte de un archipiélago, conservando una relación estrecha con las diversas islas de la laguna, cada una de las cuales ha mantenido una función específica dependiendo de su posición y características físicas. A partir del siglo XVIII, con el declive comercial de la ciudad, Venecia perdió gradualmente la condición de sistema metropolitano compuesto por la laguna y sus islas. La laguna acabó siendo vista como un espacio vacío, un lugar que separaba la industria del cuerpo principal de la ciudad. El concurso 2G aspiraba a desencadenar una reflexión sobre cómo restablecer la relación de Venecia con su entorno acuático.

EL PROYECTO MURANO

En 2010 el Ayuntamiento lanzó el Proyecto Murano para el desarrollo y sostenimiento de la zona, iniciando un ciclo de mesas redondas con algunos de los accionistas más relevantes de Murano. Los encuentros se centraron en el empleo y las condiciones sociales de la población de Murano, así como en problemas concretos de la industria del vidrio, como las limitaciones infraestructurales, los elevados costes de producción y la competición con mercados extranjeros. El objetivo es que el Proyecto Murano propicie una transformación urbana y arquitectónica de la zona, oportunidades de crecimiento y una mejor calidad de vida para sus habitantes.

La Oficina de Planeamiento Estratégico inició un proceso de participación —*Anch'io Progetto Murano*— por el que se invitaba a la gente a hacer públicas sus preocupaciones y a debatir propuestas y observaciones para el desarrollo urbanístico de Murano. Un encuentro celebrado en marzo de 2012 reunió a más de 110 residentes, representantes de escuelas, concejales, productores de vidrio, representantes sindicales y

periodistas. Dado que el ayuntamiento contempla Sacca San Mattia como la zona más importante en el desarrollo de Murano, el futuro de la isla se debatió en profundidad.

El mayor tema de preocupación era la contaminación de la Sacca San Mattia. Muchos participantes formularon quejas relativas a emplazamientos de la isla con concentraciones de sustancias nocivas, en particular de asbestos, metales pesados y restos de vidrio. El encuentro concluyó que es necesario comprobar con regularidad los niveles de polución de Murano y retirar de manera segura las sustancias perjudiciales.

Una propuesta apeló a la creación de una feria de muestras en la Sacca San Mattia que, abierta a todos los productores de Murano, contribuiría a revitalizar la economía y a cohesionar la comunidad local. Se sugirió reservar la isla exclusivamente a los fabricantes de cristal, que llevan tiempo lamentándose de la falta un lugar en el que exponer y comercializar adecuadamente sus productos.

La feria de muestras formaría parte de un plan más amplio para sacar la producción de vidrio del centro de Murano y llevarla a nuevas construcciones en la Sacca San Mattia. La idea plantea el traslado de la fabricación desde zonas residenciales y densamente pobladas a un área industrial separada, posibilitando así la adaptación a un uso residencial de algunos edificios del patrimonio industrial del centro. Sin embargo, al estar firmemente establecidas en el centro histórico de Murano, las firmas fabricantes de cristal mostraron su preocupación ante un posible traslado forzoso de la producción a la Sacca San Mattia.

Para mejorar el suministro de energía a Murano, otra propuesta identifica la Sacca San Mattia como una zona adecuada para la conversión y uso de energía solar a escala civil e industrial.

Todas estas propuestas se encuentran en fase de discusión y en estos momentos hay en marcha una iniciativa dirigida a recaudar fondos.

PROYECTO DE PUENTE

Una de las propuestas más singulares del *Anch'io Progetto Murano* recupera una idea de hace cincuenta años, que contemplaba la construcción de un puente que conectara Sacca San Mattia con Tesserà, en tierra firme. El puente —dicen sus defensores— traería innumerables ventajas a los habitantes de Murano, destacando entre ellas una conexión más rápida con

el hospital de Mestre. En un sondeo realizado por *Anch'io Progetto Murano*, la idea recibía el apoyo de un 52% de los encuestados. El puente, que estaría hecho de vidrio, iría directamente al continente sin pasar por Venecia, algo que los habitantes de Murano valoran como una enorme ventaja.

El proyecto de puente exigiría un alto número de infraestructuras nuevas, como aparcamientos, gasolineras, muelles para transbordadores y *vaporettos*, así como un pequeño puente accesorio entre la Sacca y Murano.

Los costes de la construcción se recuperarían cobrando a los visitantes el uso del puente y los aparcamientos cercanos, que serían gratuitos para los residentes locales. Los defensores del proyecto afirman que, al incrementar el turismo de Murano, el puente crearía puestos de trabajo en la zona y que, por tanto, los habitantes de Murano ya no se verían obligados a marcharse.

A GUIDE TO SACCA SAN MATTIA, THE ABANDONED ISLAND OF MURANO, VENICE

One of the seven islands that make up Murano, Sacca San Mattia is situated in the lagoon just north of Venice. Once used by the Murano glass industry to stock leftovers, it is now a vast abandoned landfill composed of rubble from the glass industry, construction debris, and matter dredged out of the lagoon. The largest undeveloped space in greater Venice, the island has prompted all sorts of extraordinary plans. This guide is both an invitation to get to know Sacca San Mattia before it is developed and a look at some of the possible plans for its future development.

Wastelands are important – they are the only places in a city that have no designated use. Everything that happens in a wasteland is spontaneous and unregulated. Their temporary abandonment allows nature to evolve, influenced only by the wind, the rain, and the sun. These in-between places, in which time and place have become uncertain, exist apart from the rhythm of the city. They offer an undisturbed refuge – though in the case of Sacca San Mattia perhaps not for much longer – for wildlife and for visitors.

THE FORMATION OF SACCA SAN MATTIA

As industrialisation arrived in Venice in the 19th century along with the railway, new “saccas” or artificial islands were built to accommodate the expanding city. These islands, originally salt marshes or sandbanks, were fenced in and then piled high with sludge and

rubble from construction, demolition, and canal excavation elsewhere in Venice.

Sacca San Mattia is the result of the partial burial of a lagoon salt marsh and sandbank in the northern part of Murano. The Magistrato alle Acque di Venezia – the institution responsible for the water systems around Venice – formed Sacca San Mattia between 1930 and 1970 by dumping mud dredged out of the city’s waterways.

With the addition of new islands, Murano grew from 380,000 square metres in the 16th century to more than 1,000,000 square metres today. In 1930, Sacca San Mattia was still being completed and its soils were not compacted. During the following decades more areas were filled up towards the west and the north side, until by 1970 the island was almost finished.

In 1975, due to a lack of money and staff, the Magistrato alle Acque leased the management of the area to the Società Gestione Sacche (SGS), an association of Venetian builders. The SGS was responsible for the disposal, processing, transformation, and storage of the rubble and dredged lagoon materials.

During this time there was a great deal of demolition and renovation in the centre of Venice, and much of the construction rubble was sent to Sacca San Mattia,

which was the nearest available island. Every day around 70 boatloads of rubble and excavation earth arrived, together bringing some 600 cubic meters of new material a day, until 1990 when the island, having reached its predetermined elevation, was judged to be “full.” The SGS asked for another expansion and the Magistrato alle Acque presented plans for a 15,700-square metre extension of the island. A containment barrier was built in oak, reaching two metres into the earth and rising one metre above the water. This extension process was completed in 2003.

Sacca San Mattia, which is now 310,000 square metres, is currently managed by the Demanio dello Stato, the Italian state agency responsible for public land.

RUBBLE AND LANDFILL

In the 1980s, there were several scandals in connection with the landfill on Sacca San Mattia. On Monday 3 February 1986, *Il Gazzettino* ran an article sharply criticising activities on the island:

Waste designated “special” requires that the landfill must have the bottom isolated to avoid possible dispersion of the waste into the underground. It also requires [that the landfill be] a safe distance from rivers and lakes. This was far from the situation in San Mattia, where heaps of waste materials fall into the lagoon, and where every high tide leaves a long black trail which, undisturbed, scatters and expands around the lagoon stretching as far as the Lido. This is a daily occurrence, with tons of sludge from the lagoon channels amassing along with other rubble of all kinds. This is the open sewer that goes by the name Sacca San Mattia.

In 1987 a decree from the Province of Venice specified the types of waste that could be dumped on Sacca San Mattia, namely waste from construction in the lagoon, the sea, and the islands of Venice, including rubble from demolition, construction, and excavation; rocks and stone materials for construction; plus ceramics and glass. The Province required that the area be securely fenced to prevent waste materials from being dispersed by wind or by the sea.

After February 1997, when police found illegal waste on the island, including furniture, bitumen, fibreglass, rock wool, polyurethane and polystyrene foam, nylon, moquette, paints, enamels, and other chemical products, the SGS was no longer allowed to use the island. Then, in 2003, the Regional Agency for the Protection

of the Environment in Venice (Arpav) found traces of cadmium, arsenic, and asbestos – residue from the glass industry – in soil samples taken from the island. Waste activities at Sacca San Mattia were halted soon after this and not reinstated until 2006, when the SGS began to manage the island again. By this point the SGS was under new management and no longer had any connection with the society of builders; they now worked in a reduced area of the island where waste was stored on its way to the Malcontenta landfill site on the mainland in Marghera. The SGS license finally ran out in 2012 and has not been renewed.

SOIL COMPOSITION

The surface of Sacca San Mattia is between 3 metres and 5 metres above sea level but slopes down at the perimeters; the lowest point, 1.35 metres above sea level, is at the northwest corner.

In 2004 an investigation into the materials that make up the island drilled as deep as 35 metres into the ground. They found that the top layer of the island, up to about 2.5 metres, is largely composed of sand along with chunks and fragments of brick, glass, plastic, iron, and wood as well as gravel. Beneath this layer is the larger detritus of construction. This landfill layer of artificial rubble is between 4 metres and 6 metres thick in the west; in the northern and central area it is up to 10 metres thick. Beneath that is the natural soil – a mix of clay, clay loam, and silt. Further drilling in 2005 found seashells and vegetable substances, as well as peaty and sandy areas. Other areas of peat, sand, and clay are compacted into layers 1 or 2 metres thick – these are Pleistocene sediments, known locally as “caranto.”

PLANT LIFE

Not only is the soil on Sacca San Mattia extremely poor, but any plant life on the island must also struggle to survive in a salty environment. Low-lying vegetation is subject to exposure to the sea at high tide, and trees may die if their roots reach salt water.

In spite of this, some plants thrive on the thin, sandy, and slimy substrate. Mosses and nitrophilous lichens have spread across the island, growing on scanty deposits of soil. Wherever there is standing water, hygrophilous species – plants with very short roots which absorb moisture from the air, particularly at night – sprout up.

Ruderal plants – those species which are the first to colonise disturbed terrains – have moved into the area, mostly Asteraceae (the daisy family). Apart from

a tamarisk hedge which was deliberately planted, all of the vegetation is spontaneous. There are poplar trees, several of them around 60 years old, spread across the island, as well as some young ailanthus and elder trees which probably sprouted from seeds carried by the wind or by birds.

Dense tangles of bramble or blackberry bushes have quickly overgrown large parts of the island, and the areas around the shore have thick growths of reeds, which are able to tolerate salt water.

PROPOSALS, REGULATIONS, AND APPROVALS

In 2001, the Region of Veneto expressly decreed that there would be no construction on Sacca San Mattia, because as a landfill site it has "an extremely low degree of consolidation and settlement and is likely to be subject to subsidence and collapse." The island was reclassified as a public park. Then, in 2003, following a geotechnical investigation of the island, the west side of Sacca San Mattia was tentatively ruled suitable for construction, provided that there should be an ongoing analysis of the soil and water to guard against the possibility of cross-contamination and that construction methods – particularly of the foundations – should take the island's soil and poor consolidation into account.

Finally, in 2010, the City's Piano Regolatore Generale – the general plan or PRG – was approved, with modifications based on the geotechnical studies. The new proposals awaiting approval include a "Murano Interchange" covering some 300 square metres in the west of the island and including buildings intended for light industry, services, exhibitions, trade, training, and research as well as a terminal for lagoon transport. There would also be a goods interchange, docks, and a mooring area, and a new channel running through the middle of the island linking the Canale degli Angeli with the Canale San Mattia. The majority of the island would be dedicated to Sacca San Mattia Park, a green area of 150,000 square metres.

In 2012 the provincial government, prompted by the vice president and city planning commissioner, approved the provisional PRG plans for Sacca San Mattia, according to which the island is to be drained and cleaned of polluted soils and can no longer be used as a landfill.

THE *SUBLAGUNARE* PROJECT

The most controversial proposal for Sacca San Mattia has been the *sublagunare* project to build a railway

tunnel underneath the lagoon. This tunnel, designed in 1992 by Zollet, a firm of engineers, with the support of the City of Venice, would run 8,300 metres from the airport in Tessera to Arsenale in central Venice; the train journey from end to end would take just 14 minutes. Along the way there would be stops at Sacca San Mattia as well as at Murano Serenella, Fondamente Nove, and Ospedale.

The ACTV (Venice's public transport company) was one of the main promoters of the *sublagunare* project. The proposal was written into the program of the municipal administration for 2002-2004, the City of Venice declared it to be a work of public interest, and the project was then included in the programming for the national strategic infrastructure. In 2011, however, the process was halted. The *sublagunare* proposal has been set aside, defined as non-priority, and is no longer covered in the strategic projects of the administration.

THE VENICE LAGOON PARK COMPETITION

In 2007, the architectural magazine *2G* launched an ideas competition – Venice Lagoon Park – which included a remit to design a public park for Sacca San Mattia. The competition did not include subsequent phases of planning or execution, but was simply an attempt to prompt unrestricted reflection and debate within the architecture community.

The competition was open to architects and students of architecture under the age of 40 from anywhere in the world. Many students from the architecture faculty at the Università IUAV di Venezia took part in the competition, and renowned architects served on the jury. The aim of the *2G* competition was to reclaim the lagoon and Murano as a part of the city through a recolonisation of the lagoon and the decentralisation of city activities.

Historically and during the growth of the city, Venice formed part of an archipelago and maintained a close relationship with the various islands in the lagoon; each island had a specific use in relation to its position and physical characteristics. As the city declined commercially from the 18th century onwards, Venice gradually ceased to be a metropolitan system encompassing the lagoon and its islands. The lagoon came to be seen as an empty space, somewhere to separate industry from the main part of the city. The *2G* competition hoped to prompt serious reflection about how to re-establish Venice's relationship with its watery environs.

THE MURANO PROJECT

In 2010, the City Council launched the Murano Project, dedicated to developing and sustaining the area, and began a series of round table discussions with some of the most important stakeholders of Murano. The meetings have focused on the employment and social situation of Murano's population as well as on the specific problems of the art glass industry, including infrastructure limitations, high production costs, and competition from foreign markets. The idea is that the Murano Project will lead to urban and architectural transformation in the area, opportunities for growth, and an improved quality of life for Murano residents.

The Strategic Planning Office started a participatory process – Anch'io Progetto Murano – inviting people to air their concerns and discuss proposals and observations for the development of Murano. A meeting in March 2012 brought together more than 110 residents, school representatives, councilors, glass producers, representatives of trade unions, and journalists. The future of Sacca San Mattia was discussed in some detail because the City considers the island to be the single most important area for the development of Murano.

The greatest topic of concern was the pollution of Sacca San Mattia. Many participants complained about sites on the island that have concentrations of harmful substances, in particular of asbestos, heavy metals, and waste glass. The meeting concluded that levels of pollution in Murano must be regularly checked and that harmful substances must be safely removed.

One proposal called for the creation of a trade fair in Sacca San Mattia, which would be open to all producers in Murano. This would help revitalise the economy and bring together the local community. It was suggested that the island be reserved solely for glass manufacturers, who have long complained that there is nowhere to properly exhibit and market their goods.

The trade fair would be part of a larger plan to transfer glass production out of the centre of Murano and into new buildings in Sacca San Mattia. The idea is that production should be transferred from residential, densely populated areas to a separate industrial district, making some of the industrial heritage buildings in the centre available for conversion to residential use. Because they are currently well established in the historical centre of Murano, however, glassmak-

ing companies were concerned about the possibility of a compulsory transfer of production to Sacca San Mattia.

In order to improve the energy supply to Murano, another proposal identifies Sacca San Mattia as an area suitable for the conversion and use of solar energy on a civil and industrial scale.

All of these proposals remain under discussion and a fund-raising initiative is currently underway.

THE BRIDGE PROJECT

One of the strangest proposals of Anch'io Progetto Murano revived a 50-year-old idea of building a bridge connecting Sacca San Mattia to Tessera on the mainland. This bridge, proponents say, would bring many advantages to the inhabitants of Murano, including a faster connection to the hospital in Mestre. In a poll conducted by Anch'io Progetto Murano, the idea had the support of 52% of respondents. The bridge, which would be built of glass, would run directly to the mainland without passing through Venice – something regarded as a huge advantage by the residents of Murano.

The bridge project would demand a great deal of new infrastructure, including car parks, petrol stations, docks for ferries and vaporettos, and a small secondary bridge between Sacca and Murano.

The costs of construction would be recouped by charging visitors for using the bridge and nearby car parks, which would be free to local residents. Supporters say that by increasing tourism in Murano, the bridge would create jobs in the area and as a result Murano residents would no longer need to move away.











LARA ALMARCEGUI

Zaragoza, Spain, 1972. Lives and works in Rotterdam

Is represented by Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam; Parra y Romero, Madrid

SOLO EXHIBITIONS

2013

Spanish Pavilion, 55th edition of the Venice Biennale, Italy.

"Ivry souterrain", Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac, Ivry-sur-Seine, France.

"Parque fluvial abandonado", MUSAC, León, Spain.

2012

"Madrid subterráneo", CA2M, Móstoles, Madrid, Spain.

2011

Künstlerhaus, Bremen, Germany. Stedelijk Museum, Den Bosch, Netherlands.

Fondazione Pastificio Cerere, Rome, Italy.

TENT, Rotterdam, Netherlands. CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville, Spain.

2010

Secession, Vienna, Austria. Ludlow 38, Goethe Institute New York and European Kunsthalle, Cologne, Germany.

Statements, Art Basel, Basel, Switzerland (with Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam, Netherlands).

2008

"Ruins in Netherlands", Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam, Netherlands.

"Bilbao Wastelands", Sala Rekalde, Bilbao, Spain.

"Ruinas de Paises Bajos", Pepe Cobo gallery, Madrid, Spain. La Box ENSBA, Bourges, France.

2007

CGAC (Centro Gallego de Arte Contemporáneo), Santiago de Compostela, Spain.

2004

INDEX The Swedish Art Foundation, Stockholm, Sweden.

2003

"Rehearsal", Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Germany.

"Chantiers ouverts au public", Centre D'Art Le Grand Café, Saint Nazaire, France.

GROUP EXHIBITIONS

2012

"TRACK", S.M.A.K, Ghent, Belgium (curated by Mirjam Varadinis and Phillippe van Cauteren).

"Manifesta 9", Genk, Belgium (curated by Cuahutémoc Medina).

"Art and the City", Zurich, Switzerland.

"STATUS – 24 Documents", Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Switzerland.

"Materiality", Wyspa Institute of Art, Gdansk, Poland (curated by Arne

Hendriks, Ines Moreira, Aneta Szyrak and Leire Vergara).

"Parckdesign", Brussels, Belgium.

"Kirunatopia", Bildmuseet, Umea, Sweden.

"Beirut Experience", Villa Bernasconi, Geneva, Switzerland (curated by Attitudes).

"Contours of the Common", CCA Centre for Contemporary Art Derry, Londonderry, Northern Ireland.

"The stumbling present", California University Art Museum, Santa Barbara, USA.

2011

"Found in translation Chapter L", Casino Luxemburg, Luxemburg (curated by Emmanuel Lambion).

"Viaje a Yucatán", Museo Tamayo, Mexico City, Mexico (curated by Pablo León de la Barra).

"Over your city's grass will grow", Hidde van Seggele Gallery, London, UK (curated by Ardi Poels).

"Too late, too little, (and how) to fail gracefully", Fort Asperen, Acquoy, Netherlands (curated by Bik van der Pol).

"Beirut experience", Beirut Art Center, BAC, Beirut, Lebanon (curated by Attitudes).

"Living as art form", Creative Time, New York City, USA.

2010

"Gemeinschaft", Kunstverein Wolfsburg, Wolfsburg, Germany.

Taipei Biennial, Taiwan (curated by Tirdad Zolghadr and Hongjohn Lin).

"Portscapes", Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, Netherlands (curated by Latitudes).

"The Garden of forking paths", Akbank Sanat, Istanbul, Turkey (curated by Claire Leresstief).

"El ángel exterminador", Bozar (Palais des Beaux Arts), Brussels, Belgium (curated by Fernando Castro).

"Afuera", CCEC, Centro Cultural de España, Córdoba, Spain (curated by Gerardo Mosquera and Rodrigo Alonso).

2009

"Radical Nature", Barbican Art Centre, London, UK (curated by Francesco Manacorda).

"Splendid Isolation, Athens", 2nd Athens Biennial, Greece (curated by Can Sophie Rabinowitz).

"City Mobilization", Biennale of Urbanism\Architecture, Shenzhen, China.

"Evento", Bordeaux Biennial, France (curated by Didier Faustino).

"40 Lives of One Space", 3rd Moscow Biennial, Russia (curated by Nicolas Audureau y Elena Yaichnikova).

"Utopia and Monument", Steirische Herbst, Graz, Austria (curated by Sabine Breitwieser).

"The Boundary Layer", The Prairie Art Gallery, Grand Prairie, Alberta, Canada (curated by Catherine Dean).

"Liquid Times", Westfälischer Kunstverein, Münster, Germany.

2008

"Annual Report", 7th Gwangju Biennale, South Korea (curated by Okwui Enwezor).

Taipei Biennial, Taiwan (curated by Manray Hsu and Vasif Kortum).

"Matiere à Paysage", La Galerie, Noisy-le-Sec, France.

"Greenwashing. Environment: Perils, Promises and Perplexities", Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, Italy (curated by Ilaria Bonacossa and Latitudes).

"Estratos", PAC, Murcia, Spain (curated by Nicolas Bourriaud).

Lofoten International Arts Festival, Svolvaer, Norway.

"What will be told of today tomorrow", KölnShow2, Cologne, Germany (curated by Nicolaus Schafhausen and Florain Waldvogel).

2007

"Still life, Art, Ecology and Politics of Change", 8th Sharjah Biennial, Sharjah Art Museum, United Arab Emirates (curated by Jonathan Watkins and Eva Scharrer).

2006

"Momentum, Festival of Nordic Art", Moss, Norway (curated by Marc Sladen and Annete Kiefluk).

27th São Paulo Biennial, São Paulo, Brazil (curated by Rosa Martínez, Lisette Lagnado and Adriano Pedrosa).

"Frieze Projects", Frieze Art Fair, London, UK (curated by Polly Staple).

"Biacs", Seville Biennial, Spain (curated by Okwui Enwezor).

"Theater of Life", Galeria Civica d'arte Contemporanea, Trento, Italy (curated by Carlos Jiménez).

2005

"Public Act", Kunsthalle, Lund, Sweden (curated by Mats Stjernstedt).

2004

Liverpool Biennial, Tate Liverpool, UK (curated by Cuahutémoc Medina).

"Common propriety, VI Werkleitz Biennial, Halle, Germany.

"LAB", Kröller-Müller Museum, Otterloo, Netherlands (curated by Nathalie Zonneberg).

"Catastrofi Minime", Museo di Arti Provincia di Nuoro, Italy.

2003

"Idealism", De Appel, Amsterdam, Netherlands.

"1:1 x temps, quantités, proportions et fuites", FRAC Bourgogne, Dijon, France.

"Dispersion", Bas Museum of Art, Miami, USA.

2002

"Big Torino", Turin Biennial, Italy (curated by Michelangelo Pistoleto and Corinne Disirennnes).

2000

"Scripted Spaces", Witte de With, Rotterdam, Netherlands (curated by Bartomeu Mari).

"Espacio como Realidad, como Proyecto", Pontevedra Biennial, Spain (curated by María del Corral).

1999

Stedelijk Museum Bureau, Amsterdam, Netherlands.

BIBLIOGRAPHY

2011

Moosje Goosen, "Lara Almarcegui", *Frieze*, London, September 2011.

Hans den Hartog-Jager, "Conceptualist zoekt de Romantiek", *NRC*, Rotterdam, 19th of May 2011.

Catherine Somzé, "Lara Almarcegui: Construction Materials, Excavations, Wastelands", *Artpulse*, Summer 2011.

2010

Latitudes, "Lara Almarcegui: Under Construction", *Mousse*, Milan, April 2010.

2009

Pablo Llorca, "Lara Almarcegui", *Art Forum*, New York, February 2009.

2007

Tom Morton, "City Limits: Lara Almarcegui", *Frieze*, pp. 124-127, Summer 2007.

Francis Alÿs, "Artists Favourites", *Spike Art*, Vienna, issue 11.

Latitudes (ed.), "Ecology, Luxury and Degradation", *Uovo*, Turin, issue 14.

Shumon Basar y Markus Miessen, *With/Without, Cultures of Space in the Middle east*, New York, ed. Antonia Carver.

2005

Jean Marc Huitorel, "Entropic promise: Lara Almarcegui", *Art Press*, Paris, February 2005.

Binna Choi, *A Statute of the inhabitable Reader: Contributions to a topical artistic discourse*, De Appel, Amsterdam.

2004

Ole Bouman, "The emancipation of nowhere land", *Pasajes de Arquitectura y crítica*, Madrid, February 2004.

Bénédicte Ramade, "Lara Almarcegui, l'idealisme en déconstruction", *L'oeil*, Paris, Summer 2004.

LARA ALMARCEGUI

Zaragoza, España, 1972. Vive y trabaja en Róterdam

Está representada por las galerías Ellen de Bruijne Projects, Ámsterdam y Parra y Romero, Madrid

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2013

Pabellón Español en la 55^a edición de la Bienal de Venecia, Italia.

"Ivry souterrain", Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac, Ivry-sur-Seine, Francia.

"Parque fluvial abandonado", MUSAC, León, España.

2012

"Madrid subterráneo", CA2M, Móstoles, Madrid, España.

2011

Künstlerhaus, Bremen, Alemania. Stedelijk Museum, Den Bosch, Países Bajos.

Fondazione Pastificio Cerere, Roma, Italia.

TENT, Róterdam, Países Bajos. CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, España.

2010

Secession, Viena, Austria. Ludlow 38, Goethe Institute New York y European Kunsthalle, Colonia, Alemania.

Statements, Art Basel, Basilea, Suiza (con la galería Ellen de Bruijne Projects, Ámsterdam, Países Bajos).

2008

"Ruins in Netherlands", Ellen de Bruijne Projects, Ámsterdam, Países Bajos.

"Bilbao Wastelands", Sala Rekalde, Bilbao, España.

"Ruinas de Paises Bajos", Galeria Pepe Cobo, Madrid, España. La Box ENSBA, Bourges, Francia.

2007

CGAC (Centro Gallego de Arte Contemporáneo), Santiago de Compostela, España.

2004

INDEX The Swedish Art Foundation, Estocolmo, Suecia.

2003

"Rehearsal", Kunsthalle Fridericianum, Cassel, Alemania.

"Chantiers ouverts au public", Centre D'Art Le Grand Café, Saint Nazaire, Francia.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

2012

"TRACK", S.M.A.K, Gante, Bélgica (comisarios: Mirjam Varadinis y Phillippe van Cauteren).

"Manifesta 9", Genk, Bélgica (comisario: Cuahutémoc Medina).

"Art and the City", Zúrich, Suiza.

"STATUS – 24 Documents", Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Suiza.

"Materiality", Wyspa Institute of Art, Gdansk, Polonia (comisarias: Arne Hendriks, Ines Moreira,

Aneta Szyrak y Leire Vergara). "Parckdesign", Bruselas, Bélgica.

"Kirunatopia", Museo de Bellas Artes, Umea, Suecia.

"Beirut Experience", Villa Bernasconi, Ginebra (comisarios: Attitudes).

"Contours of the Common", CCA Centre for Contemporary Art Derry, Londonderry, Irlanda.

"The stumbling present", California University Art Museum, Santa Bárbara, EEUU.

2011

"Found in translation Chapter L", Casino Luxemburgo, Luxemburgo (comisario: Emmanuel Lambion).

"Viaje a Yucatán", Museo Tamayo, México D.F., México (comisario: Pablo León de la Barra).

"Over your city's grass will grow", Hidde van Seggele Gallery, Londres, Reino Unido (comisaria: Ardi Poels).

"Too late, too little, (and how) to fail gracefully", Fort Asperen, Acquoy, Países Bajos (comisarios: Bik van der Pol).

"Beirut experience", Beirut Art Center, BAC, Beirut, Líbano (comisarios: Attitudes).

"Living as art form", Creative Time, Nueva York, EE. UU.

2010

"Gemeinschaft", Kunstverein Wolfsburg, Wolfsburg, Alemania.

Bienal de Taipei, Taiwán (comisarios: Tirdad Zolghadr y Hongjohn Lin).

"Portscapes", Museum Boijmans van Beuningen, Róterdam, Países Bajos (comisarios: Latitudes).

"The Garden of forking paths", Akbank Sanat, Estambul, Turquía (comisaria: Claire Leresstief).

"El ángel exterminador", Bozar (Palais des Beaux Arts), Bruselas, Bélgica (comisario: Fernando Castro).

"Afuera", CCEC, Centro Cultural de España en Córdoba, España (comisarios: Gerardo Mosquera y Rodrigo Alonso).

2009

"Radical Nature", Barbican Art Centre, Londres, Reino Unido (comisario: Francesco Manacorda).

"Splendid Isolation, Athens", 2^a Bienal de Atenas, Grecia (comisaria: Can Sophie Rabinowitz).

"City Mobility", Bienal de Arquitectura y Urbanismo, Shenzhen, China.

"Evento", Bienal de Burdeos, Francia (comisario: Didier Faustino).

"40 Lives of One Space", 3^a Bienal de Moscú, Rusia (comisarios: Nicolas Audureau y Elena Yaichnikova).

"Utopia and Monument", Steirische Herbst, Graz, Austria (comisaria: Sabine Breitwieser).

"The Boundary Layer", The Prairie

Art Gallery, Grand Prairie, Alberta, Canadá (comisaria: Catherine Dean).

"Liquid Times", Westfälischer Kunstverein, Münster, Alemania.

2008

"Annual Report", 7^a Bienal de Gwangju, Corea del Sur (comisario: Okwui Enwezor).

Bienal de Taipei, Taiwán (comisarios: Manray Hsu y Vasif Kortum).

"Matiere à Paysage", La Galerie, Noisy-le-Sec, Francia.

"Greenwashing. Environment: Perils, Promises and Perplexities", Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, Italia (comisarios: Ilaria Bonacossa y Latitudes).

"Estratos", PAC, Murcia, España (comisario: Nicolas Bourriaud).

Lofoten International Arts Festival, Svolvaer, Noruega.

"What will be told of today tomorrow", KölnShow2, Colonia, Alemania (comisarios: Nicolaus Schafhausen y Florain Waldvogel).

2007

"Still life, Art, Ecology and Politics of Change", 8^a Bienal de Sharjah, Sharjah Art Museum, Emiratos Árabes Unidos (comisarios: Jonathan Watkins y Eva Scharrer).

2006

"Momentum, Festival of Nordic Art", Moss, Noruega (comisarios: Marc Sladen y Annete Kiefluk).

27^a Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil (comisarios: Rosa Martínez, Lisette Lagnado y Adriano Pedrosa).

"Frieze Projects", Frieze Art Fair, Londres, Reino Unido (comisaria: Polly Staple).

"Biacs", Bienal de Sevilla, España (comisario: Okwui Enwezor).

"Theater of Life", Galeria Civica d'arte Contemporanea, Trento, Italia (comisario: Carlos Jiménez).

2005

"Public Act", Kunsthalle, Lund, Suecia (comisario: Mats Stjernstedt).

2004

Bienal Internacional de Liverpool, Tate Liverpool, Reino Unido (comisario: Cuahutémoc Medina).

"Common propriety, VI Bienal de Werkleitz", Halle, Alemania.

"LAB", Kröller-Müller Museum, Otterloo, Países Bajos

"Catastrofi Minime", Museo di Arti Provincia di Nuoro, Italia.

2003

"Idealism", De Appel, Ámsterdam, Países Bajos.

"1:1 x temps, quantités, proportions et fuites", FRAC Bourgogne, Dijón, Francia.

"Dispersion", Bas Museum of Art, Miami, EE. UU.

2002

"Big Torino", Bienal de Torino, Italia (comisarios: Michelangelo Pistoleto y Corinne Disirennnes).

2000

"Scripted Spaces", Witte de With, Róterdam, Países Bajos (comisario: Bartomeu Mari).

"Espacio como Realidad, como Proyecto", Bienal de Pontevedra, España (comisaria: María del Corral).

1999

Stedelijk Museum Bureau, Ámsterdam, Países Bajos.

BIBLIOGRAFÍA

2011

Moosje Goosen, "Lara Almarcegui", *Frieze*, Londres, septiembre 2011.

Hans den Hartog-Jager, "Conceptualist zoekt de Romantiek", *NRC*, Róterdam, 19 de mayo de 2011.

Catherine Somzé, "Lara Almarcegui: Construction Materials, Excavations, Wastelands", *Artpulse*, verano de 2011.

2010

Latitudes, "Lara Almarcegui: Under Construction", *Mousse*, Milán, abril de 2010.

2009

Pablo Llorca, "Lara Almarcegui", *Art Forum*, Nueva York, febrero de 2009.

2007

Tom Morton, "City Limits: Lara Almarcegui", *Frieze*, pp. 124-127, verano 2007.

Francis Alÿs, "Artists Favourites", *Spike Art*, Viena, número 11.

Latitudes (ed.), "Ecology, Luxury and Degradation", *Uovo*, Turin, número 14.

Shumon Basar y Markus Miessen, *With/Without, Cultures of Space in the Middle East*, Nueva York, ed. Antonia Carver.

2005

Jean Marc Huitorel, "Entropic promise: Lara Almarcegui", *Art Press*, París, febrero de 2005.

Binna Choi, *A Statute of the inhabitable Reader: Contributions to a topical artistic discourse*, De Appel, Ámsterdam.

2004

Ole Bouman, "The emancipation of nowhere land", *Pasajes de Arquitectura y crítica*, Madrid, febrero de 2004.

Bénédicte Ramade, "Lara Almarcegui, l'idealisme en déconstruction", *L'oeil*, Paris, verano de 2004.

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN
MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS AND COOPERATION OF SPAIN

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Minister of Foreign Affairs and Cooperation
José Manuel García-Margallo

Secretario de Estado de Cooperación Internacional y para Iberoamérica
Secretary of State for International Cooperation and for Latin America
Jesús Manuel Gracia

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Director of Spanish Agency for International Development Cooperation
Juan López-Dóriga

Directora de Relaciones Culturales y Científicas
Director of Cultural and Scientific Relations
Itziar Taboada

Jefe de Departamento de Cooperación y Promoción Cultural
Head of Department of Cultural Cooperation and Promotion
Guillermo Escribano

Coordinación Técnica AECID
Technical Organization AECID
Alejandro Romero
Álvaro Callejo
Ramón Albero

ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA (AC/E)

Consejo de Administración
Board of Directors

Presidenta President
M^a Teresa Lizaranzu Perinat

Consejeros Members
María Claver Ruiz
Fernando Eguidazu Palacios
Victor García de la Concha
Manuel Ángel de Miguel Monterrubio
Valle Ordóñez Carbajal
María Belén Plaza Cruz
Jesús Prieto de Pedro
Miguel Ángel Recio Crespo
Susana de la Sierra Morón
Itziar Taboada Aquerreta
Alberto Valdivielso Cañas

Secretario del Consejo
Secretary of the Board
Ignacio Ruiz Bravo

Equipo directivo
Management team

Directora general
Director General
Elvira Marco Martínez

Director de Programación
Director of Programmes
Miguel Albero Suárez

Director Financiero
Chief Financial Officer
Carmelo García Ollauri

Directora de Producción
Director of Production
Pilar Gómez Gutiérrez

Coordinación Técnica AC/E
Technical Organization AC/E
Iber de Vicente

Organiza



Colabora

AC/E ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA

Patrocina



Con el apoyo de



CRÉDITOS
CREDITS

Exposición / Exhibition
LARA LARMARCEGUI

Comisario / Curator
Octavio Zaya

Coordinación del Pabellón Español / Spanish Pavilion Managers
Alejandro Romero
Álvaro Callejo
Ramón Albero

Coordinación del proyecto / Project Manager
María Pesavento

Instalación de Materiales de Construcción en el Pabellón Español / Construction Materials Installation at the Spanish Pavilion
Alvise Fantin Trasporti
Giovanni Grandesso & Catil Servizi
Boscolo Bielo Ivano
Cometfer
Gabriele María Gallo

Prensa y Comunicación / Press and Communication
En España / Spain:
Cano Estudio, Madrid
En Italia y Extranjero / Italy and Foreign:
Ilaria Gianoli, Marta Colombo

Catálogo / Catalogue

Edita / Publishers
Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. España
AECID, Agencia Española de Cooperación y Desarrollo
Turner

Con la Colaboración de / With the support of
AC/E Acción Cultural Española

Director de la edición / Editor
Octavio Zaya

Coordinación General / General Coordination
Turner

Textos / Texts
Ole Bouman
Cuahtémoc Medina
Philip Ursprung
Octavio Zaya

Diseñador / Designer
Rein Steger, proxi.me

Edición inglesa / English Editor
Chris Kearin

Traducciones / Translations
Lambe & Nieto
Christopher Fraga
Dwight Porter

Fotógrafos / Photographers
Audrey Marlens pp. 76-77
Edu Krippers pp. 78-79
Ilya Rabinovich pp. 80-81
Oliver Ottenschläger pp. 84-85
Alfonso Herráez pp. 86-87
David Gutiérrez p. 94
André Morin pp. 94-95
Wolfgang Thaler pp. 96-99
Aad Hoogendoorn pp. 100-101
Begoña Movellán pp. 108-109

Pabellón Español / Spanish Pavilion
Ugo Carmeni pp. 168-183
Claudio Franzini pp. 184-197

Producción / Production
EBS

ISBN
978-84-15832-64-5 (TURNER)
978-84-15272-44-1 (AC/E)
978-84-8347-157-9 (AECID)

NIPO AECID
502-13-011-7

Depósito Legal
M-12607-2013
M-15142-2013

A Guide to Sacca San Mattia, the Abandoned Island of Murano, Venice

Coordinación del Proyecto / Project Manager
María Pesavento

Investigación / Research
Gabriele María Gallo

Diseño gráfico y mapa / Graphic design and map
Floor Koomen

Edición / Editing
Anna Wood, Chris Kearin

Traducciones / Translation
Daniela Almansi

Correcciones / Proofreading
Daniela Almansi

Estudio de flora / Flora study
Lorenzo Martinelli

Impresión / Printed by
Drukkerij Robstolk, Amsterdam

Distribuido en España por / Distributed in Spain by
Machado Grupo de Distribución
machadolibros@machadolibros.com

Les Punxes Distribuidora
punxes@punxes.es
www.punxes.es

Distribuido en Latinoamérica por / Distributed in Latin America by
Océano
info@oceano.com
www.oceano.com

Distribuido en Estados Unidos por / Distributed in USA by
DAP
orders@dapinc.com
www.artbook.com

Distribuido en Europa por / Distributed in Europe by
IDEA BOOKS
webform@ideabooks.nl
www.ideabooks.nl

Distribuido en Reino Unido por / Distributed in United Kingdom by
ART DATA
orders@artdata.co.uk
www.artdata.co.uk

AGRADECIMIENTOS ACKNOWLEDGEMENTS

Lara Amarcegui y Octavio Zaya quieren agradecer a las siguientes personas por su inestimable ayuda en el proyecto.

Lara Almarcegui and Octavio Zaya would like to thank the following people for their invaluable assistance with this project:

Amittai Aviram, Alessandro Bataggia, Cecilia Bayo (Editorial Gustavo Gili, SL), Manuela Cicogna & Paola Alzetta (Biblioteca Murano), Katia Basili (Comune di Venezia- Piani e Programmi di Gestione e Tutela), Sergio Barizza, Sandro Bisa, Rosella Biscotti, Orsola Casagrande, Giovanni Caniglia, Paolo Ciuffi (Provincia di Venezia - Gestione dei rifiuti e bonifica dei siti contaminate), Giorgio de Vettor (Comune di Venezia - Progettazione urbanistica attuativa Centro Storico ed Isole), Mariette Dölle, Guillermo Escribano Mazano, Marco Favaro (Comune di Venezia – Osservatorio della laguna e del territorio), Jean-Paul Felley, Eva González-Sancho, Begoña Guerrica-Echevarría, Kristine Guzmán, Sylvain Hartenberg, Claire Le Restif, Joep van Lieshout, César Martínez, Roel Meelkop, Pedro Medina, Emiliano Gandolfi, Giulia Marabini, Domenico Patassini (Iuav), Eva Pfannes, Tere Recarens, Marta Rincón, Claudia Visser (Istituzione Parco della Laguna di Venezia).



la Biennale di Venezia

55. Esposizione
Internazionale
d'Arte

Partecipazioni nazionali



9 788415 832645