



ESTAS RUINAS
QUE **NO** VES
SON UNA PROMESA

JORGE CONDE

En la década de los años cincuenta, en especial en el continente europeo, surgió la necesidad de rescatar el exiguo legado industrial, en especial en las ciudades, dirigido por asociaciones de ciudadanos que defendían la arqueología industrial y la protección de su patrimonio arquitectónico. Se organizaron numerosos congresos y exhibiciones a la par que se acrecentó el estudio científico e historiográfico por parte de los especialistas científicos y académicos. En el núcleo de estas asociaciones y de la población en general había un deseo de revalorizar el mundo obrero, las fábricas que habían hecho posible su significación, los modelos urbanos más o menos exitosos que se habían ensayado durante más de un siglo; en definitiva, se fundamentaba una puesta en valor de aquello que se entendía como patrimonio perdido, una suerte de identidad colectiva.

La no inclusión del patrimonio industrial dentro de los conceptos clásicos de patrimonio histórico-artístico⁴ que regían hasta ese momento acrecentaba aún más su vulnerabilidad, su falta de protección y reconocimiento.

A principio de la década de los sesenta del siglo pasado un acontecimiento ocurrido en la ciudad de Londres desencadena una serie de acontecimientos que desembocan en el reconocimiento del patrimonio industrial como categoría y su valor determinante en el campo de la arqueología industrial. En 1962 se destruye el pórtico neodórico de entrada a la Euston Station de Londres como primera operación de la sustitución de esta estación por una nueva de estilo internacional. Insertada en el tejido urbano londinense, de importancia clave en la comunicación con las poblaciones del suroeste, noroeste y de enlace con Irlanda del Reino Unido, gozaba de gran popularidad y era considerada la principal estación londinense. Fue construida en 1837 y proyectada por el arquitecto Philip Hardwick. Fue ampliada durante el siglo XIX en sucesivas ocasiones hasta su demolición. En las fotografías que se conservan se observa un edificio de gran prestancia espacial, que conjuga estilos diversos. Los andenes y el *hall* de entrada eran de una gran belleza y monumentalidad. Su demolición generó una amplia protesta ciudadana encabezada por el poeta y escritor John Betjeman. Los escombros se reutilizaron para consolidar un banco del río Lea, en el canal de Prescott y del Channelsea en el extremo este de Londres. Las puertas ornamentales de hierro se conservan en el National Railway Museum de York.⁵

Su destrucción desencadenó una corriente a nivel nacional e internacional en apoyo del patrimonio industrial y su consideración como patrimonio cultural, reconociendo su valor social, funcional, artístico e histórico. Papel fundamental jugaron las asociaciones existentes en Gran Bretaña en relación con la conservación de la arquitectura industrial, maquinaria, técnica e innovación.

Con posterioridad, hasta nuestros días, se consolida el interés a nivel mundial del patrimonio material e inmaterial de los lugares industriales y todo aquello que contiene y les rodea.

Numerosos estudios recogen las diferentes facetas que rodea al patrimonio industrial y, en concreto, a la arquitectura asociada, en los que destacan:

- Su evolución estética, tipológica y tecnológica
- Métodos de construcción y relación entre los procesos de producción y la forma del edificio contenedor
- Relaciones funcionales de los espacios de trabajo y su aportación al proceso de proyecto arquitectónico
- Adaptación y reconversión a nuevos procesos industriales
- Restauración, conservación y gestión del patrimonio industrial⁶
- Impacto medioambiental y paisajístico en los espacios urbanos y suburbanos
- Sus relaciones con las redes y flujos de comunicación energética, del transporte y comunicaciones
- Sostenibilidad profunda de los modelos industriales, planes de viabilidad y rentabilidad social
- Adaptación y flexibilidad para albergar nuevos usos
- Reactivación social, turística y ecológica del entorno

⁴ «Durante siglo y medio, el concepto de patrimonio se limitó a identificar como bienes patrimoniales aquellos monumentos y objetos valorados por su carácter artístico o histórico, tal y como señalaba su clásica denominación que implica un juicio de valor amparado en criterios estéticos o históricos, que explicita la importancia que una obra u objeto reviste para el desarrollo del arte o la historia [...] Este concepto restringido si bien favoreció la tutela y conservación de los monumentos, provocó la pérdida de numerosos testimonios dotados de capacidad documental por no ser considerados relevantes para la historia de la cultura. Tras la Segunda Guerra Mundial, se incluyó bajo un nuevo concepto de patrimonio, ahora llamado cultural, a todo un conjunto de tipologías exponentes de "civilización" que por su carácter social, por su valor para la identidad cultural o por su destino público eran dignos de ser protegidos». Gilabert González, L. M. (2009-2010): «El patrimonio industrial y los museos: evolución histórica y propuestas museísticas en Europa». *Boletín de Arte*, n.º 30-31, p. 385.

⁵ <https://arqueologiaindustrial.wordpress.com/tag/arqueologia-industrial-2/> pág.3

⁶ «No hay que perder de vista que la restauración de estos edificios tiene grandes beneficios en la sociedad, pues, se evitan derribos impropios y significativos, se conserva la memoria histórica y urbana, se reutilizan edificios desafectados, se revitaliza la ciudad o parte de ella». Aguilar, A. (2001): «Restauración del Patrimonio Arquitectónico Industrial». *Preservación de la arquitectura industrial en Iberoamérica y España*, pp. 160-203.



Deichtorhallen in Hamburg Revisited, 2018. Fotografía / Fine Art Giclée Print. 67 x 100 cm.



Plateforme 10 and Musée Cantonal des Beaux-Arts (MCBA) in Lausanne Revisited, 2019. Fotografía / Fine Art Giclée Print. 67 x 100 cm.



Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli in Turin Revisited, 2018. Fotografía / Fine Art Giclée Print. 67 x 100 cm.

«Si la imagen logra escapar a las apetencias de la forma y mantenerse siempre en potencia, si no se concreta siempre en acto, figurándose, dejándose medir, pesar, desentrañar del todo; es decir si no aparece más que como posibilidad no envejecerá.

Si por el contrario se cierra en acto, ocurriendo formalmente en el tiempo y el espacio, estableciendo con ellos una dependencia total, no solo envejecerá, sino que dejará de funcionar como imagen viva, pasando a ser idea alcanzada».⁷

Jorge Tamargo

DESTINO REVERSIBLE

La arquitectura industrial nos proporciona, en general, un acercamiento muy significativo a la poética de la verdadera arquitectura,⁷ que se materializa y se construye renegando de delirios y ficciones. Construida desde una suerte de leve monumentalidad, coherente y auténtica, síntesis de geometría y materia, propia de la escala que imponen los edificios destinados a la elaboración de objetos industriales o manufacturados, donde la presencia humana es entendida desde un dimensionamiento propio de lo colectivo subordinado, evidentemente, a la producción.

La arquitectura industrial responde a procedimientos racionales claros y estables, de ahí su carácter universal y comunicable. Los edificios fabriles se proyectan como sistemas organizados donde el orden se entiende como imprescindible. Rudolf Arnheim nos ilustra en este sentido: «Las situaciones desordenadas se pueden distinguir de manera intuitiva por el malestar que provocan con su aspecto general. Podemos tratar de explicarlas analizando la discrepancia entre las partes, pero por definición no hay estructura para el conjunto».⁸ «El orden se encuentra en todos los niveles de complejidad. Cuanto más compleja es la estructura, mayor es la necesidad de orden y más admirable su realización».⁹ Por ello normalmente este carácter subordinado a un orden complejo, que en general afecta a la estructura, funcionamiento, programa y sistemas productivos del modelo industrial, ayuda a tolerar ciertos cambios internos sin que por ello el edificio pierda su identidad.

El propio edificio como objeto en sí mismo se suele caracterizar por su carácter relocizable. Por un lado introduce en su concepción y proyecto parámetros como la reproducción, repetición o extrapolación. Pero por otro lado la relación con su entorno y su emplazamiento es debida, por lo general, a los condicionantes de transporte, flujos energéticos e instalaciones

urbanas, circunstancias que por lo general benefician a la adaptación del edificio a otros usos o procesos productivos. Los complejos industriales ya existentes que se han adaptado a otros usos suelen estar absorbidos por el crecimiento urbano de las últimas décadas. Aquellos que no se han adaptado a un cambio de uso o han desaparecido o deslocalizado en las periferias de las grandes ciudades.

Es asombrosa la capacidad de adaptación al cambio de uso y, en especial, al relacionado con el concepto de museo o espacios de exhibición que tiene este tipo de arquitectura. Una suerte de reversibilidad que conforma el destino de muchas de ellas, que parecen estar preparadas para el continuo cambio. Zygmunt Bauman nos ilustra en sus cartas escritas desde un mundo líquido: «En una vida de continua emergencia, las relaciones virtuales superan fácilmente lo "real". Aunque es ante todo el mundo *offline* el que impulsa a los jóvenes a estar constantemente en movimiento, tales presiones serían inútiles sin la capacidad electrónica de multiplicar los encuentros interpersonales, los que les confiere un carácter fugaz, desechable y superficial [...] Para los jóvenes, el principal atractivo del mundo virtual proviene de la ausencia de contradicciones y los malentendidos que caracterizan la vida *offline*».¹⁰ Desde este punto de vista, el edificio de Tabacalera ejemplifica la contradicción y la atracción simultánea que ejerce en la ciudad de Madrid y, en especial, en el sector más joven de nuestra sociedad, que mira con resentimiento todo lo que le recuerda a un compromiso «a largo plazo»,¹¹ pero que siente la fascinación de la verdadera arquitectura, capaz de conmovir la inteligencia de aquel que la visita, construida desde el orden y la estabilidad, desde la emoción constructiva y espacial, consecuencia de un proceso de fabricación especializada, de la que emana una sonoridad interna propia donde uno todavía cree escuchar el sonido de las cigarreras de Lavapiés.

⁷ Tamargo, J. (2014): «Poesía y Arquitectura. La imagen entre la fuga y la estancia». *Revista Letral*, nº. 13, pp. 35 y 36.

⁸ La arquitectura poética para Antonio Miranda «es en rigor la única y verdadera arquitectura, porque renegando de toda fantasía es causa y efecto de imaginación utópica [...] Es sujeto y objeto, canto a la inteligencia y la libertad; pero excluye todo tipo de significados, alegorías, iconos, emblemas o símbolos, porque vive del significante, del hecho objetivo. [...] Como la poesía es emoción de la inteligencia colectiva. Es también hecho espacial y constructivo de presencia práctica, cuya imagen no debe de ser buscada o inventada ya que es mera consecuencia encontrada a partir de las necesidades prácticas de la humanidad». Miranda Regojo-Borges, A. (2008). *Columnas para la resistencia. Variaciones sobre ciudad, arquitectura y subcultura*. Madrid: Ed. Mairera, p. 115.

⁹ Arnheim, R. (1978): *La forma visual de la arquitectura* (Arquitectura/ Perspectivas. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, p. 139.

¹⁰ *Ibid*, p. 141.

¹¹ Bauman, Z. (2011): *44 cartas desde el mundo líquido*. Barcelona: Ed. Paidós, p. 23.

¹² *Ibid*, p. 23.

REVERSIBLE FATE

Aurora Herrera

Poetic architecture, as Sartre said of Faulkner's plots and characters, moves forwards without relinquishing the best of the past. It is not "novel, brilliant or original", as organic consumer critique would have it, but new and "retro-projective", a product of long, sustained patience, in Dostoevsky's words. This is the measure of true architecture: the more it criticises the past, and the more utopian, historical, moral and formal that critique is, the more deeply and invisibly it is rooted in tradition. To put it in botanical terms: it is as radical or profoundly original as its critical greatness is lofty, elevated and silent. Uninhibited, dodging philistine utilitarianism, it becomes perpetually ultra-functional, that is, multi-functional in spacetime.¹

Antonio Miranda Regojo-Borges

In today's world, besieged by a global pandemic, where everything or practically everything is constantly changing, the postulates that began to emerge in the late 1900s are clearer than ever: postulates that underscored the urgent necessity of preparing to face a new and very different era, where the words "**change**" and "**flexibility**" would govern the society of the twenty-first century. "The sweeping processes of change that have invaded, to a greater or lesser degree, every sphere of social coexistence around the world, particularly over the last twenty years, in fields such as work, family and social structure, have powerfully affected cities and urban spaces"² and especially industrial architecture.

Emptied by the major transformation of technical, production and communication processes, particularly in the second half of the twentieth century, the industrial architecture of the 1800s and 1900s disappeared, both physically and functionally, in rapid progression. In Europe and Japan, World War II was partly responsible for demolishing the old factories, as massive air raids razed regions, cities, industrial complexes and non-residential facilities.

The swift technological and social changes that accompanied the progress of the twentieth century, changes in production and usage systems, financial crises, workers' rights movements and programmes of urban rebuilding and transformation brought the industrial past to the verge of extinction.

Countless witnesses of collective memory were lost, especially those that reflected the industrialisation of society in the modern era: urban and suburban factories and associated garden cities, residential complexes for company workers, machinery and all the various structures resulting from the new mentality and technical, productive and social innovation introduced in the late eighteenth century.

The Industrial Revolution began in Great Britain, and after decades of neglect and destruction of its industrial fabric, the same country yielded the first associations of citizens with a newfound fascination and appreciation of that built heritage and its machinery and innovations. This admiration for the industrial past was the product of a society that firmly believed in mechanisation as a process of change. And that admiration had its roots in the nineteenth century, when it inspired such famous events as the Great Exhibition of 1851 in London, where a singular space was specifically created to commemorate the first Industrial Revolution. A number of new museum institutions devoted to science and mechanical artefacts, like the well-known Victoria & Albert Museum, quickly cropped up. Word of these experiences spread across Europe and the United States, and the second half of the nineteenth century witnessed a surge in international exhibitions, museums and exhibition halls dedicated exclusively to the dissemination of industrial, technical and architectural innovation.³

In the 1950s, especially on the European continent, campaigns to salvage the meagre remnants of the industrial legacy, particularly in cities, were led by civic associations that defended the importance of industrial archaeology and protecting their architectural heritage. Numerous congresses and exhibitions were organised, and scientific and academic experts churned out a substantial number of scientific and historiographical studies on the topic. These associations and the general population were motivated by a desire to revive interest in the working world, the factories that had given it meaning, and the more or less successful urban models tested for over a century – in short, a new appreciation for the heritage they had lost, which represented a kind of collective identity.

The fact that industrial heritage was excluded from the standard categories of historical and artistic heritage at the time⁴ made it even more vulnerable, emphasising its lack of protection and recognition.



Matadero in Madrid Revisited, 2018. Fotografía / Fine Art Giclée Print. 67 x 100 cm.

In the early 1960s, something happened in London that triggered a chain of events which ultimately led to the recognition of industrial heritage as a separate category and valuable asset in the field of industrial archaeology. In 1962, the neo-Doric arch at the entrance to Euston Station was torn down, the first step in a demolition process to make way for a new international-style railway station. Located in the heart of London, Euston was a major transit hub for connections to southwest and northwest England and Ireland, making it a very popular location as well as the city's main railway station. Designed by the architect Philip Hardwick and built in 1837, it was enlarged several times during the nineteenth century until its demolition. Old photographs show a building of great distinction in a combination of different styles. The platforms and great hall were quite beautiful and monumental. Its demolition sparked public protests led by the poet and writer John Betjeman. The rubble was used as infill on the bed of the River Lea, the Prescott Canal and the Channelsea in London's East End. The ornamental iron gates are currently at the National Railway Museum in York.⁵

Since then, interest in the tangible and intangible heritage of industrial sites, their contents and their surroundings has grown and spread around the world.

Numerous studies have examined the different facets of industrial heritage, particularly its associated architecture, with a special emphasis on:

- Aesthetic, typological and technological evolution
- Construction methods and how production processes related to the form of their structural container
- Functional relationships of workspaces and their contribution to the architectural design process
- Adaptation and conversion to new industrial uses

- Restoration, conservation and management of industrial heritage⁶
- Environmental and landscape impact on urban and suburban spaces
- Connection with energy, transport and communication networks and traffic
- Long-term sustainability of industrial models, viability and social productivity plans
- Adaptation and flexibility for repurposing facilities
- Reactivation of social, tourism and environmental activities in the area

¹ Antonio Miranda Regojo-Borges, *Columnas para la resistencia. Variaciones sobre ciudad, arquitectura y subcultura* (Madrid: Marea Libros, 2008), 115.

² Manuel Cruz, *Escritos sobre la ciudad (y alrededores)*, foreword by Joan Subirats (Madrid: Catarata, 2013), 19.

³ In his article "Arqueólogos en la Fábrica: Breve recorrido por la Historiografía de la Arqueología Industrial" (p. 54), Juan Manuel Cano Sanchiz discusses the nineteenth-century fairs which, following the example set by London's Great Exhibition of 1851, exhibited mechanical devices and industrial machinery, such as those of Paris (1855), Vienna (1873), Philadelphia (1876) and Chicago (1893) (Closa and Martínez, 1999: 327). He also mentions the museums of industry that appeared in Europe in the second half of the nineteenth century: "In 1863 the Österreichisches Museum für Kunst und Industrie opened its doors in Vienna, and in 1872 it was followed by the Hamburg Museum für Kunst und Gewerbe, among others" (Closa and Martínez, 1999: 328)."

"Of all these precedents, one particularly important development was the founding in 1919 of the Newcomen Society for the History of Engineering and Technology in Birmingham, which was joined by others like the Railway and Canal Historical Society, the Society for the Protection of Ancient Buildings and the Cornish Society (the latter interested primarily in machinery) (Closa and Martínez, 1999: 328)."

"A general awareness of what industrialisation had represented began to take hold after World War II. The loss of the historic centres of many cities – such as Bristol, Coventry and Exeter – due to heavy bombing and the ambitious reconstruction programmes that followed radically altered the appearance of many British cities." <http://dx.doi.org/10.12795/spal.2007.i.16.04.54> and 55.

⁴ "For one and half centuries, the concept of heritage was limited to identifying monuments and objects with artistic or historical value as heritage assets in the traditional sense of the term (which entails a value judgement based on aesthetic or historical criteria that justifies the importance of a work or object for the development of art or history). Although this limited definition facilitated the safeguarding and preservation of monuments, it was responsible for the loss of numerous assets of documentary value which were not deemed relevant to the history of culture. After World War II, a new concept of heritage, now called cultural heritage, emerged to encompass a wide variety of typological examples of 'civilisation' which were also deemed worthy of protection by virtue of their social relevance, significance for cultural identity or public purpose." Luz María Gilabert González, "El patrimonio industrial y los museos: evolución histórica y propuestas museísticas en Europa" in *Boletín de Arte* no. 30-31 (Department of Art History, Universidad de Málaga, 2009-2010), 385.

⁵ <https://arqueologiaindustrial.wordpress.com/tag/arqueologia-industrial-2/>, 3.

⁶ "We should not lose sight of the fact that restoring these buildings is highly beneficial to society, as it prevents undesirable and significant demolitions, preserves historical and urban memory, recycles abandoned structures, and revitalises part or all of the city." Inmaculada Aguilar, "Restauración del patrimonio Arquitectónico Industrial", Cuadernos, 163.

https://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/documentacion_migracion/Cuaderno/1233840447736_ph12.inmaculada_aguilar.pdf.



MeetFactory in Prague Revisited, 2014. Fotografía / Fine Art Giclée Print. 67 x 100 cm.

If the image manages to stave off the cravings of form and remain eternally potential, if it does not always find concrete expression in an act, appearing, letting itself be measured, weighed and completely unravelled – in other words, if it appears to be nothing more than possibility, it will not age.

If, however, it is encapsulated in an act, formally occurring in time and space and becoming totally reliant upon them, not only will it age, but it will cease to function as a living image and become an attained idea.⁷

Jorge Tamargo



De Pont Museum in Tilburg Revisited, 2017. Fotografía / Fine Art Giclée Print. 67 x 100 cm.

REVERSIBLE FATE

In general, industrial architecture offers us highly meaningful insight into the poetics of true architecture, which is materialised and built, eschewing fantasies and fictions: erected on a foundation of light monumentality, coherent and authentic, a synthesis of geometry and matter, on the scale required of buildings intended for the production of industrial or manufactured goods, where the dimension of the human presence is understood in collective terms and naturally subordinate to production.

Industrial architecture is a product of clear, steady, rational procedures, hence its universal and communicable nature. Factory buildings are designed as organised systems in which order is absolutely essential. On this topic, Rudolf Arnheim explains, "Disorderly situations can be spotted intuitively by the discomfort their overall appearance causes. One can try to explain them by analysing discrepancies between parts. But by definition, there is no structure to the whole." "Order is found at all levels of complexity. The more complex the structure, the greater the need for order and the more admirable its achievement." The industrial model's subordination to a complex order, which generally affects the structure, operation, programme and production systems, explains why this type of building can normally tolerate certain internal changes without losing its identity.

The building itself, as an independent object, tends to be relocatable. On the one hand, parameters like reproduction, repetition and extrapolation are built into its conception and design. But on the other, its location and relationship with its environs are usually based on determining factors of transport,

energy and urban infrastructure, which, in most cases, facilitate the building's conversion for other purposes or production processes. Existing industrial complexes that have been adapted to other uses tend to be absorbed into the urban growth trend of recent decades. Those that have not found a new purpose have either disappeared or been relegated to the outskirts of major cities.

This type of architecture has an astonishing ability to adapt to new uses, particularly as museums or exhibition spaces, a kind of reversibility that determines the fate of many of them, which seem to be prepared for constant change. In his *44 Letters from the Liquid Modern World*, Zygmunt Bauman reminds us, "In a life of continuous emergency, virtual relations easily beat the 'real stuff'. Whereas it is primarily the offline world that prompts young men and women to be constantly on the move, such pressures would be to no avail were it not for the electronically based capacity to multiply encounters between individuals by making them brief, shallow and eminently disposable. [...] For the young, the main attraction of the virtual world derives from the absence of the contradictions and cross-purposes that haunt offline life." From this perspective, the Tabacalera building exemplifies the contradiction and simultaneous attraction of this built heritage for the city of Madrid, especially among the younger members of our society, who resent "everything redolent of a 'long-term commitment'" yet are fascinated by genuine architecture: an architecture with the power to stimulate the intellect of those who visit it, built on the pillars of order and stability, constructive and spatial emotion, the consequence of a specialised manufacturing process with a distinctive interior sonority where one still seems to hear the cigarette makers of Lavapiés.

⁷Tamargo, Jorge: "Poesía y Arquitectura. La imagen entre la fuga y la estancia" *Revista Letral*, nº 13, 2014, pp. 35–36.

⁸For Antonio Miranda, poetic architecture "is, strictly speaking, the only true architecture, because renouncing all fantasy makes it the cause and effect of utopian imagination [...] It is subject and object, an ode to intelligence and freedom; but it excludes all types of meanings, allegories, icons, emblems or symbols, because its sustenance is the signifier, the objective fact. [...] So poetry is the emotion of collective intelligence. It is also a spatial and constructive fact of practical presence, whose image should not be sought or invented, as it is merely a consequence derived from the practical needs of humanity." Regojo-Borges, 115.

⁹Rudolf Arnheim, *The Dynamics of Architectural Form* (Berkeley: University of California Press, 2009), 175–176.

¹⁰Arnheim, 178.

¹¹Zygmunt Bauman, *44 Letters from the Liquid Modern World* (Cambridge: Polity Press, 2010), 15.

¹²Bauman, 15.

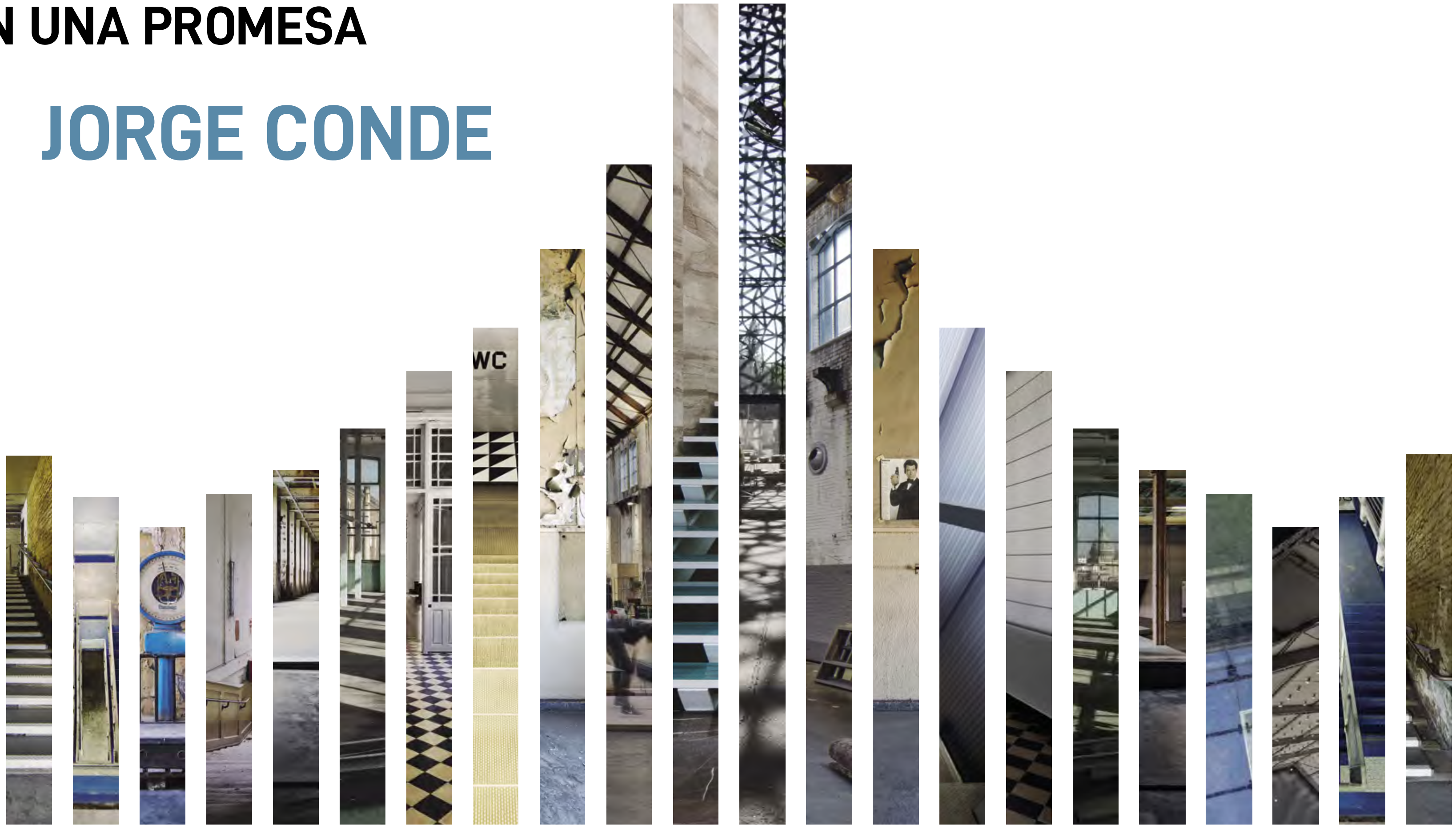


TATE Modern in London Revisited, 2017. Fotografía / Fine Art Giclée Print. 120 x 180 cm.



ESTAS RUINAS
QUE **NO** VES
SON UNA PROMESA

JORGE CONDE



Fragments de espacios industriales seleccionados. De izquierda a derecha: / Fragments of selected industrial sites. From left to right: **Tramway (Glasgow)**, **Friche - La Belle de Mai (Marseille)**, **Tabacalera (Madrid)**, **Leipziger Baumwollspinnerei - HALLE 14 (Leipzig)**, **Fabra i Coats (Barcelona)**, **La Térmica (Málaga)**, **Fondazione PRADA (Milano)**, **Westergasfabriek (Amsterdam)**, **MAMBO (Bologna)**, **Fondation LUMA (Arles)**, **MACRO (Roma)**, **Deichtorhallen (Hamburg)**.

VER Y NO VER RUINAS

Jorge Conde

«La arquitectura es el testigo insobornable de la historia, porque no se puede hablar de un gran edificio sin reconocer en él el testigo de una época, su cultura, su sociedad, sus intenciones...».

Octavio Paz, escritor y poeta

REFLEXIONES DESDE EL TRABAJO DE CAMPO

Desde el principio decidí afrontar este proyecto como una oportunidad para suspenderme en el tiempo histórico. Tal vez una oportunidad para apelar a lo colectivo desde la convicción de que el pasado y el futuro únicamente son útiles si los explicamos e imaginamos desde la generosidad y con sentido de comunidad.

Las ruinas de este proyecto son los vestigios arquitectónicos de instalaciones industriales que ya no existen: una fábrica, un matadero, una central eléctrica, una estación de ferrocarril, una factoría automotriz, un mercado de abastos, un gasómetro, un molino de trigo, lana o papel, una torre de agua, unos astilleros, unos silos, unos almacenes portuarios, una industria de pompas fúnebres. Infinitos representantes de una organización social y un modelo productivo conocidos pero hoy obsoletos, superados en la función, el tiempo y el espacio. Una muestra de tipologías diversas que reúne un total de 120 lugares explorados en 16 países europeos a lo largo de una década de trabajo. Este conjunto compone un archivo de documentos «fingidos» no jerarquizados, un recuento caleidoscópico, arbitrario e impreciso de arquitecturas híbridas que, por su propia esencia, huyen de lo inmutable.

Ahora bien, esta obsolescencia decretada por la evolución no es del todo abandono ni tampoco ausencia. Antes bien se me antoja liminalidad, reinención y tránsito, toda vez que en estos lugares, actualmente habitados por otros y donde se desempeñan otras funciones, planea latente la memoria de la sociedad industrial y quienes fueron sus protagonistas. Personas que nos precedieron, algunas conocidas y la mayoría gente al margen de la historiografía oficial.

Abordé el proyecto con la mirada de un explorador aficionado a la arqueología, sus principios y formas de representación. Con la experiencia acumulada en investigaciones anteriores, decidí realizar un trabajo de campo cuidadoso e intenso, ajeno a la nostalgia pero nunca apresurado: buscar en cada edificio los restos de la arquitectura industrial y su transformación en una arquitectura tal vez con mejor futuro, descubrir la intersección de funciones inconexas, a menudo muy distantes entre sí, y el diálogo intergeneracional, es decir, el intercambio entre sociedades basadas en valores y modelos productivos diferentes y, si el lector me lo permite, el tránsito entre la sociedad extinta y la existente. Me interesaba detectar y recuperar la memoria de aquellas y estas arquitecturas funcionales, *anonyme skulpturen*¹ de carácter predominantemente instrumental, expresar la estela de aquella otra vida que alguna vez tuvieron y proporcionar un sentido a las transformaciones y renovaciones que en tiempos recientes han experimentado, apto para la contemporaneidad y acaso necesario.

En sentido estricto, es sorprendente que algunos de estos edificios sigan en pie, siquiera parcialmente, más o menos transformados y con un nuevo uso de índole cultural. Y también lo es que hace varias décadas estas transformaciones se erigieran, con criterios y fortuna dispares, en tendencia ineludible del urbanismo contemporáneo. Desde la cultura se los recuperó para las nuevas sociedades del conocimiento, como gigantescos buques cargueros remozados que buscan su sitio en el paisaje y todavía sobreviven en la era digital. Enclaves de actividad concentrada cargados de rotundidad física, compromiso y experiencia. Hoy testigos de la insistencia de la cultura en dar respuesta a las necesidades colectivas frente a realidades adversas y cambiantes, aun en contextos distópicos, tan inesperados e inciertos como el que actualmente nos afecta. Elementos seminales con capacidad para rescatar del olvido y dotar de una segunda vida a los restos de un período histórico periclitado. Arquitecturas supervivientes que enarbolan la poética del renacer en otro estrato temporal y en otras circunstancias, vencedoras de su destino.

He aquí la promesa de futuro de estos lugares recuperados para la sociedad, una responsabilidad ingente que atañe a cuantos agentes participamos de eso que llamamos ciudadanía y cultura, desde el artista que se interroga sobre el mundo hasta la institución que detecta, alberga y comunica su trabajo. Ante estas edificaciones, ver y no ver ruinas es tanto un ejercicio arqueológico como un acto de la voluntad misma, quizá utópico, pero animado y filtrado por la percepción reflexiva. Una posibilidad del ser en su relación con el pasado, articulada y resuelta en el presente y con legítimas aspiraciones de construir el futuro y originar nuevas ruinas. Más que espacios reutilizados, una oportunidad colectiva.

GENEALOGÍA Y EVOLUCIÓN DEL PROYECTO

La idea primigenia que con el tiempo me conduciría a este proyecto se gestó en el año 2009 como consecuencia de la crisis económico-financiera internacional, su devastador impacto social y sus inquietantes resonancias en el mundo de la cultura y sus «contenedores». Luego de una primera fase apasionante, centrada en el fenómeno de la transformación de antiguos espacios en desuso y su reconversión en instituciones culturales, su papel en la recuperación de la memoria y su incidencia en el territorio, compuse una serie de obras y un archivo de alcance europeo y americano. Este proceso cristalizó en el proyecto «Cualquier lugar es otro lugar», que tuvo un amplio recorrido expositivo dentro y fuera de nuestras fronteras entre los años 2011 y 2019.

No obstante, el desarrollo conceptual y la necesidad de trabajar la idea en un contexto local, más acotado geográficamente, motivaron mi desplazamiento hacia zonas menos confortables y métodos de trabajo enriquecidos. Así nació «A World-Size House». Con este proyecto, realizado en el período 2015-2016 como

artista residente en la Real Academia de España en Roma, pude zambullirme en el tejido cultural romano con el fin de comprender y analizar la repercusión social de 15 instituciones surgidas de un proceso de regeneración arquitectónica y urbanística. Para lograrlo me impuse una «metodología vivencial de inmersión» que incorporaba la experiencia directa y prolongada de estos entornos liminales, la documentación de su actividad y la realización de entrevistas tanto a los responsables de estas instituciones como a sus usuarios, vecinos y transeúntes.

Fue en Roma, durante una visita a mi estudio, cuando Begoña Torres y yo revisitamos mis trabajos anteriores y hablamos de concentrar la mirada en aquellos espacios de origen y tipología netamente industrial actualmente dedicados a la difusión de las artes visuales y el pensamiento contemporáneo en el contexto de Europa occidental. Acordamos adoptar un enfoque documental y plantear la exposición como una experiencia híbrida y sensorial que diera una idea del carácter abrumador e inabarcable del

fenómeno al tiempo que proponía un diálogo con la fisicalidad reminiscente de la arquitectura de Tabacalera. Finalmente establecimos un horizonte de tres años para realizar el trabajo de campo, seleccionar los espacios y desarrollar la conceptualización artística antes de exponerlo públicamente en el más que *ad hoc* edificio de la antigua Fábrica de Tabacos de Madrid.

«Estas ruinas que (no) ves... » se resuelve en la forma de un enorme gabinete de documentos fotográficos y videográficos interrelacionados y en conversación con los espacios —casi escenográficos— de Tabacalera. Documentos escogidos, recorridos estratificados y evanescentes, textos evocadores, superposiciones de imágenes actuales y de archivo, recreaciones sonoras simuladas construidas a partir de sonidos ambientales e interpolaciones contemporáneas que simulan el tránsito funcional y la vida antes y después de la transformación. Una experiencia que aspira a la atemporalidad estimulante como estrategia para la reflexión.

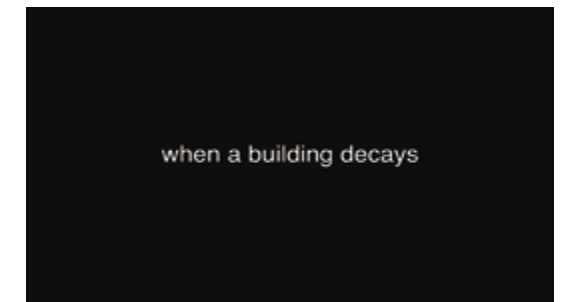
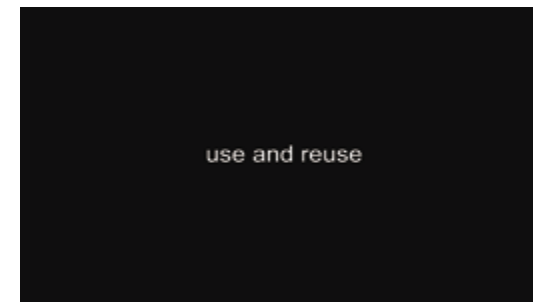
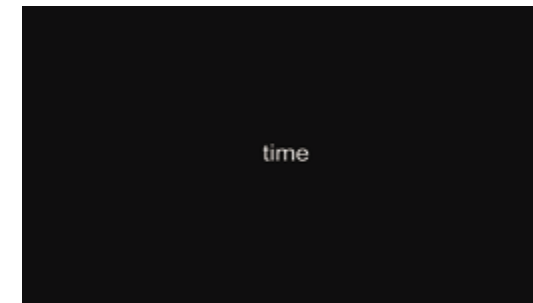
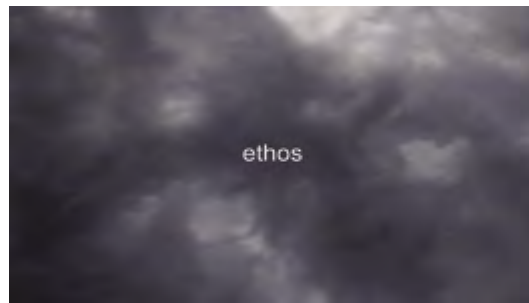
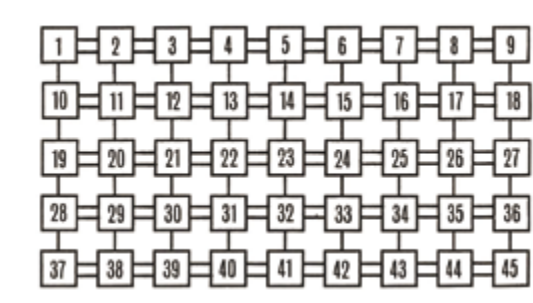
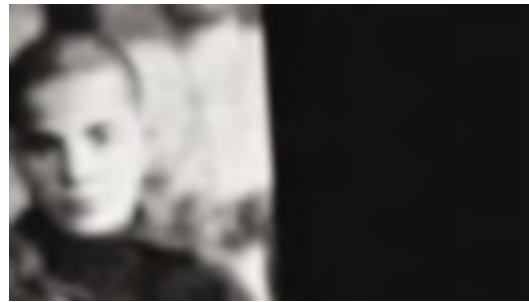


The Road to Tabacalera, 2011-19. Instalación híbrida site-specific / Site-specific Hybrid Installation.

¹ Becher, y Becher, H. (1970): *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie Technischer Bauten*. Düsseldorf: Art-Press Verlag.



When a Building Decays, 2019–20. Instalación: textos y 10 proyecciones de vídeo sobre 10 pantallas elípticas encastradas en 10 lavabos de cerámica / Installation: texts and 10 videos projected onto elliptical screens embedded into 10 ceramic washbasins.





BALTIC in Newcastle-Gateshead Revisited, 2017. Fotografía / Fine Art Giclée Print. 67 x 100 cm.

SEEING AND NOT SEEING RUINS

Jorge Conde

Architecture is the incorruptible witness of history, because one cannot speak of a great building without recognising in it the witness of an era, its culture, its society, its intentions...

Octavio Paz, Mexican writer and poet

REFLECTIONS FROM FIELDWORK

From the outset, I decided to treat this project as an opportunity to freeze myself in historical time, perhaps a chance to appeal to collectivity based on the conviction that past and future are only useful if we explain and imagine them with generosity and a sense of community.

The ruins of this project are the architectural vestiges of industrial facilities that no longer exist: a factory, a slaughterhouse, a power plant, a railway station, an automotive factory, a market, a gas holder, a flour, wool or paper mill, a water tower, shipyards, silos, port warehouses, a funeral parlour. Countless representatives of a system of social organisation and a production model that are familiar yet obsolete, having outlived their function, time and place. This sampling of assorted typologies – a total of 120 locations explored in 16 different European countries over the course of a decade – comprises an archive of “faked” documents with no hierarchical order, a kaleidoscopic, arbitrary, vague tally of hybrid architectures which, by their very nature, avoid immutability.

However, this obsolescence decreed by evolution is not exactly abandonment or absence. To me it feels more like liminality, reinvention and transition, because in these places, now inhabited by others and used for different purposes, the memory of the industrial society and its erstwhile protagonists still lingers beneath the surface. The memory of those who came before us, some known and others, the majority, omitted from the official annals of history.

I approached the project from the perspective of an explorer with a keen interest in archaeology, its principles and forms of representation. Armed with the experience gleaned from previous investigations, I decided to embark on a campaign of meticulous, intense fieldwork, free of nostalgia but never rushed: I resolved to search every building for traces of industrial architecture and its transformation into an architecture which might have better prospects, to discover the intersection of unrelated functions that were often worlds apart, and intergenerational dialogue – in other words, an exchange between societies based on different values and production models and, if I may put it this way, the traffic between an extinct and an existing society. I wanted to detect and retrieve the memory of those functional architectural structures, predominantly instrumental *anonyme skulpturen*, squeeze out the last vestiges of that life they once had and give meaning to the transformations and renovations they have undergone in recent times, a meaning suited and perhaps necessary to this contemporary era.

Strictly speaking, it is surprising that some of these buildings are still standing, in part or in whole, more or less altered and with a new cultural purpose. It is no less surprising that such transformations, with varying degrees of critical judgement and success, have become an unstoppable trend in contemporary urban planning over the past several decades. The culture industry salvaged them for the new knowledge societies, like enormous, rejuvenated cargo ships trying to find their place in the contemporary landscape and clinging to life in the digital era. Hives of concentrated activity endowed with physical robustness, dedication and experience, they stand as witnesses to the culture industry's determination to meet collective needs in the face of adverse, constantly changing circumstances, even such unanticipated, uncertain, dystopian scenarios like the one in which we now find ourselves. Seminal elements with the ability to rescue the ruins of a bygone era from oblivion and give them a new lease on life. Architectural survivors that proudly announce the poetry of being reborn in another time and other circumstances, conquerors of their own fate.

These places salvaged for the benefit of society hold out the promise of a future, an enormous responsibility for all of us who act as agents of what we call citizenry and culture, from the artist who wonders about the world to the institution that finds, houses and shares his/her work. When faced with these buildings, seeing and not seeing ruins is as much an archaeological exercise as it is an act of will – perhaps a utopian act, but one motivated and refined by thoughtful perception. They represent a possibility of being in their connection to the past, articulated and resolved in the present and with legitimate aspirations of building the future and creating new ruins. More than repurposed spaces, they are a collective opportunity.

GENEALOGY AND EVOLUTION OF THE PROJECT

The seed of the idea that eventually led me to this project was planted in 2009 as a result of the international financial crisis, its devastating social impact and its unsettling repercussions for the culture industry and its “containers”. After an exciting initial phase in which I focused on the phenomenon of old, vacant spaces converted into cultural institutions, their role in recovering memory and how they affected the surrounding territory, I created a series of works and an archive of European and American scope. This process culminated in an exhibition called *Cualquier lugar es otro lugar* [Any Place Is Another Place], which toured extensively in Spain and abroad between 2011 and 2019.

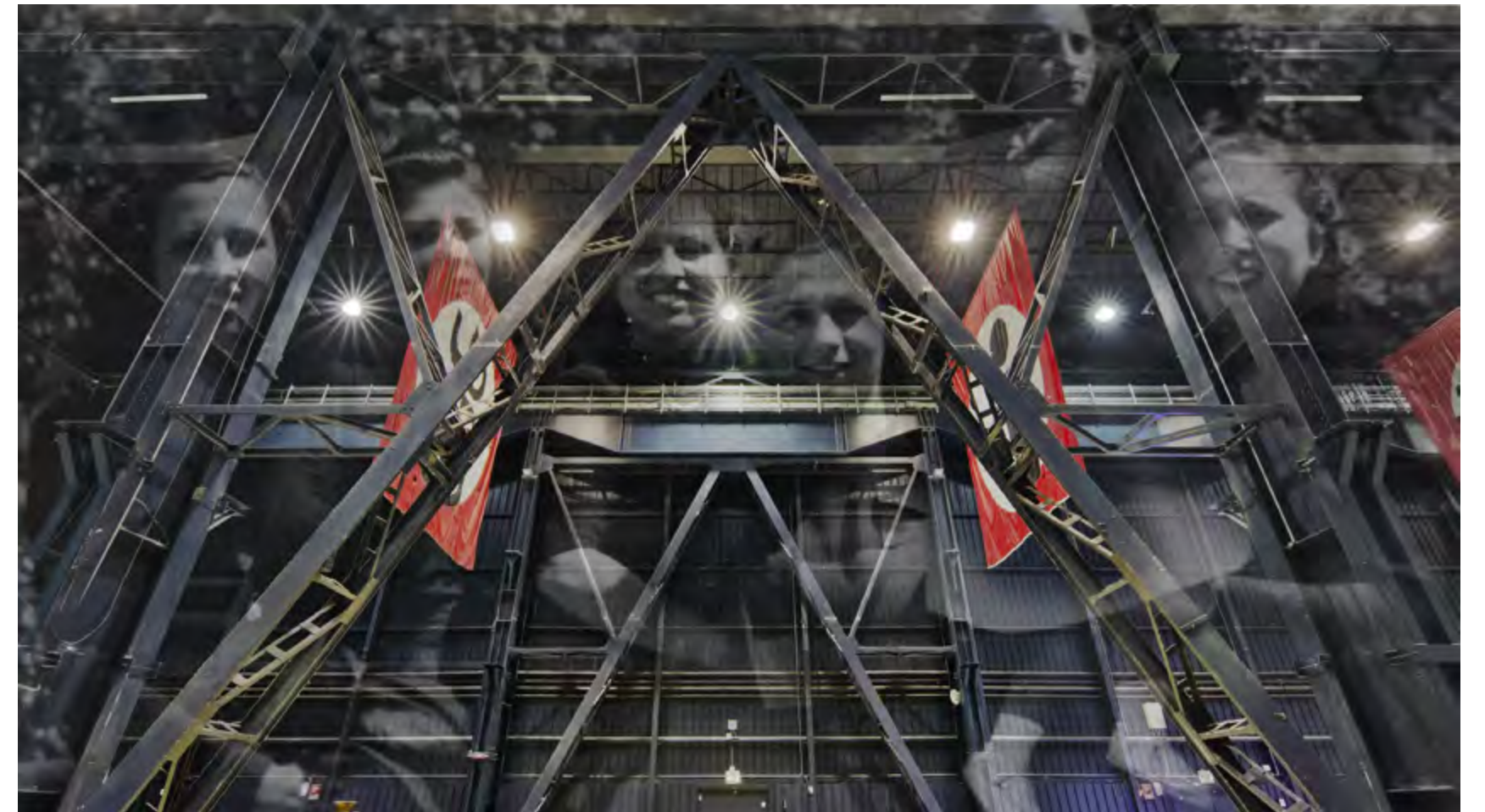
However, as I elaborated on the concept and began feeling the need to explore this idea in a local, more geographically limited context, I stepped out of my comfort zone and embraced enriching new work methods. The result was *A World-Size House*. Thanks to this project, created in 2015–16 during my stint as an artist-in-residence at the Royal Academy of Spain in Rome, I was able to immerse myself in the Roman cultural scene, where I tried to understand and analyse the social impact of fifteen institutions that had emerged from a process of architectural and urban regeneration. To achieve this, I adopted an “immersion experience methodology” that entailed prolonged first-hand contact with these liminal settings, documenting their activity and interviewing the heads of these institutions as well as their users, neighbours and passers-by.

One day, Begoña Torres visited my studio in Rome, and we began to revisit my earlier works and talk about taking a closer look at those spaces, purely industrial in origin and typology but now dedicated to promoting the visual arts and contemporary thought in Western Europe. We agreed to take a documentary approach and design the exhibition as a hybrid sensory experience that would give visitors an idea of the overwhelming, unfathomable nature of the phenomenon, while also proposing a dialogue with the evocative physicality of Tabacalera's architecture. In the end, we decided to spend three years conducting the fieldwork, choosing the spaces and developing the artistic concept before publicly exhibiting the results in the more than *ad hoc* building of Madrid's old tobacco factory.

Estas ruinas que (no) ves... [These Ruins You (Don't) See] takes the form of an enormous collection of interrelated photographic and video documents that also converse with the quasi-theatrical spaces of Tabacalera. Selected documents, stratified, evanescent itineraries, evocative texts, overlaps of current and archive images, simulated sound recreations constructed from ambient sounds and contemporary interpolations that imitate functional movement and life before and after transformation. An experience that aspires to stimulating timelessness as a strategy for reflection.



The Time Compressor: Les Abattoirs in Toulouse Revisited, 2018. Fotografía en caja de luz LED / Transparency mounted on a LED lightbox. 57 x 100 x 5 cm.



The Time Compressor: Pirelli Hangar Bicocca in Milan Revisited, 2018. Fotografía en caja de luz LED / Transparency mounted on a LED lightbox. 57 x 100 x 5 cm.

¹ Bernd and Hilla Becher, *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie Technischer Bauten* (Düsseldorf: Art-Press Verlag, 1970).



The Time Compressor: MAMCO in Geneva Revisited, 2017-19. Fotografía en caja de luz LED / Transparency mounted on a LED lightbox. 57 x 100 x 5 cm.



The Time Compressor: Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart in Berlin Revisited, 2017-19. Fotografía en caja de luz LED / Transparency mounted on a LED lightbox. 57 x 100 x 5 cm.



Fabra i Coats in Barcelona Revisited, 2020. Fotografia / Fine Art Giclée Print. 80 x 120 cm.



CaixaForum in Barcelona Revisited, 2017. Fotografía / Fine Art Giclée Print. 67 x 100 cm.



The Hanging Archaeological Site, circa 2019, 2016-18. Instalación fotográfica colgante compuesta por 22 fotografías / Hanging Photographic Installation Consisting of 22 Photos.
Bombas GENS in Valencia Revisited, 2018. Fotografía / Fine Art Giclée Print. 67 x 100 cm.



12 Archaeological Sounds, 2016-20. Obra sonora compuesta con sonidos ambientales registrados en diversas instituciones culturales europeas ubicadas en una antigua zona o edificio industrial y sus inmediaciones / Work composed with ambient sounds recorded in various of European institutions located in a former industrial site or building.

29.10.20-31.01.21

TABACALERA. LA FRAGUA + SALA ESTUDIOS. C/ Embajadores, 51. Madrid

Horario: de martes a viernes de 12:00 h a 20:00 h.

Sábados, domingos y festivos de 11:00 h a 20:00 h. Lunes cerrado.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

PROMOCIÓN DEL ARTE

Edita: © SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA. Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones

© de los textos, sus autores: Aurora Herrera y Jorge Conde. © de las imágenes: Jorge Conde

NIPO: 822-20-007-2