

Estado de excepción

RELER A COLECCIÓN

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

30 xuño / 2 outubro 2016

Planta soto

Reler a colección é un proxecto de revisión e contextualización da colección do centro, que se articula a través de catro propostas expositivas, nas que se desenvolven temáticas diferentes e que incorporan diálogos cruzados con outras coleccións tanto públicas como privadas vinculadas co CGAC e con Galicia.

A través do traballo de diversos artistas presentes na Colección CGAC a exposición *Estado de excepción* propón unha visión crítica, difícil e incómoda do momento histórico actual no que o medo, o terrorismo, a guerra e as súas memorias, os exilios e as emigracións nos situaron no gume dunha navalla. O que está en xogo é a permanencia e o fortalecemento dunha sociedade aberta, garantista e democrática fronte ás ameazas que supoñen tanto o *jihadismo*, o comunitarismo relixioso, a xenofobia, o racismo e a intolerancia, como os modelos de resposta que están a ensaiar os propios estados democráticos.

Trátase de analizar o perigo dun *estado de excepción* permanente como refuxio que sacrifica a liberdade en prol da seguridade. A partir da obra de Johan Grimonprez *Dial H-I-S-T-O-R-Y*, sobre a historia dos secuestros aéreos desde os anos sesenta e setenta, a exposición trata de abordar problemáticas da historia máis recente, como o impacto do 11S (Thomas Ruff), a discusión acerca dos dereitos humanos e o seu incumprimento (Thomas Locher), a implosión bélica do Oriente Medio no espazo Siria-Líbano (Walid Raad, Jaycer Salloum, Valentín Vallhonrat), o impacto da emigración, muros e valos de protección, e a integración da inmigración (Xavier Ribas, Eskö Männikkö) así como a protección da nosa civilización representada por escritores e filósofos (Ana Teresa Ortega). A exposición propón ademais unha serie de vídeos documentais sobre os muros e valos erixidos no mundo desde unha



Releer la colección es un proyecto de revisión y contextualización de la colección del centro, que articula a través de cuatro propuestas expositivas, en las que se desarrollan temáticas diferentes y que incorporan diálogos cruzados con otras colecciones tanto públicas como privadas vinculadas con el CGAC y con Galicia.

A través del trabajo de diversos artistas presentes en la Colección CGAC la exposición *Estado de excepción* propone una visión crítica, difícil e incómoda del momento histórico actual en el que el miedo, el terrorismo, la guerra y sus memorias, los exilios y las emigraciones nos sitúan en el filo de una navaja. Lo que está en juego es la permanencia y el fortalecimiento de una sociedad abierta, garantista y democrática frente a las amenazas que suponen tanto el yihadismo, el comunitarismo religioso, la xenofobia, el racismo y la intolerancia, como los modelos de respuesta que los propios estados democráticos ensayan.

Se trata de analizar el peligro de un *estado de excepción* permanente como refugio que sacrifica la libertad en pro de la seguridad. A partir de la obra de Johan Grimonprez *Dial H-I-S-T-O-R-Y*, sobre la historia de los secuestros aéreos desde los años sesenta y setenta, la exposición trata de abordar problemáticas de la historia más reciente, como el impacto del 11S (Thomas Ruff), la discusión acerca de los derechos humanos y su incumplimiento (Thomas Locher), la implosión bélica de Oriente Medio en el espacio Siria-Líbano (Walid Raad, Jaicer Salloum, Valentín Vallhonrat), el impacto de la emigración, muros y vallas de protección, y la integración de la inmigración (Xavier Ribas, Eskö Männikkö) y la protección de nuestra civilización representada por escritores y filósofos (Ana Teresa Ortega). La exposición propone además una serie de vídeos documentales sobre los muros y vallas erigidos en el mundo desde



Thomas Ruff: *Jpeg NY 08 / Jpeg NY 09*, 2006. Colección particular. Depósito na Fundación RAC. © Thomas Ruff, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

perspectiva ideolóxica e política (Berlín, Gorizia/Gorica, Nicosia, etc.), así como unha pequena biblioteca de acceso directo en salas que permitirá consultar unha bibliografía imprescindible para comprender os retos políticos do noso presente.

THOMAS RUFF

Jpeg NY 15 é unha fotografía en cor datada en 2007, ano en que Thomas Ruff (Zell am Harmersbach, Alemaña, 1958) deu por concluída a súa serie dedicada aos *Jpegs*. Dá comezo cando Ruff coincide en Nova York co ataque do 11 de setembro de 2001 e toma abundantes fotografías que ao cabo resultan veladas, o que o leva a empezar a buscar imaxes de internet en baixa resolución e a xogar con elas ampliándoas a grande escala, conseguindo un desaxuste de sentido e a reestilización dunha imaxe do horror, mediante a distancia.

Este método foi empregado desde entón polo fotógrafo alemán, que xa antes se preocupou polo tema da percepción do arquitectónico, a confección do retrato de persoas anónimas e a noción da paisaxe urbana baixo un tratamento similar ao das retransmisións con visión nocturna da Guerra do Golfo, así como comezara a usar as imaxes da internet nunha serie sobre o espido. Sempre estivo interesado no valor da técnica, as propiedades da imaxe fotográfica e a escala.

una perspectiva ideológica y política (Berlín, Gorizia/Gorica, Nicosia, etc.), así como una pequeña biblioteca de acceso directo en salas que permitirá consultar una bibliografía imprescindible para comprender los retos políticos de nuestro presente.

THOMAS RUFF

Jpeg NY 15 es una fotografía en color fechada en 2007, año en que Thomas Ruff (Zell am Harmersbach, Alemania, 1958) dio por concluida su serie dedicada a los *Jpegs*. Da comienzo cuando Ruff coincide en Nueva York con el ataque del 11 de septiembre de 2001 y toma abundantes fotografías que a la postre resultan veladas, lo que le lleva a empezar a buscar imágenes de Internet en baja resolución y a jugar con ellas ampliándolas a gran escala, consiguiendo un desajuste de sentido y la re-estilización de una imagen del horror, mediante la distancia.

Este método ha sido empleado desde entonces por el fotógrafo alemán, que ya antes se había preocupado por el tema de la percepción de lo arquitectónico, la confección del retrato de personas anónimas y la noción del paisaje urbano bajo un tratamiento similar al de las retransmisiones con visión nocturna de la Guerra del Golfo, así como había comenzado a usar las imágenes de Internet en una serie sobre el desnudo. Siempre ha estado interesado en el valor de la técnica, las

Precisamente, en *Jpeg NY 15* o primeiro que desarma é a súa escala. O seus case tres metros de alto por dous de ancho atraen a nosa atención e deseguido nos subxugan. Trátase dunha das terribles imaxes desde o aire dos edificios derrubándose, xusto no momento de colapsar: unha gran columna de cinza e po ascendendo e unha nube expandíndose horizontalmente, deixando pequenos os rañaceos adxacentes.

O efecto da imaxe resulta impresionante a pesar da realidade e terribles consecuencias que hai detrás. O gris da cidade e o derrubamento contrastan cun río Hudson en tons violáceos, componendo unha estampa sobrecogedora e fermosa, lírica e inesquecible. A distancia fotográfica que provoca a vista aérea lembra en algo á da gasolinera ardendo nos *paxaros* de Hitchcock. Pero a ela súmase a distancia da aberración técnica. Mediante a ampliación desa imaxe de escasa resolución xorde a estrutura de píxeles que conforman a realidade atómica desta, permitindo asomarse á ficción de realidade e a un plano de abstracción ao que dá lugar o uso da tecnoloxía.

Nese sentido, a reflexión de Thomas Ruff segue a pista da ambigüidade na captación fotográfica da realidade. Imaxe fermosa ou terrorífica. Imaxe obxectiva ou cargada de subxectividade. Imaxe real ou montaxe ficticia. Todo iso á vez é *Jpeg NY 15*: un crime e unha fermosa paisaxe desde o aire, un sinal visual onde a dura ampliación dunha imaxe mil veces vista pon de relevancia as súas contradicións como xanela á verdade.

Abel H. Pozuelo
Cortesía de CA2M

THOMAS LOCHER

Thomas Locher (Munderkingen, Alemaña, 1956) foi considerado como un dos pioneiros da arte neoconceptual. No seu traballo desenvolveu unha mirada crítica que aplica a imaxe do esquema, a corrección e o borrador a textos impresos cunha forte carga simbólica, histórica ou política. Deste xeito establece unha frutífera conexión entre os orzamentos da filosofía da linguaxe, a análise gramatical convencional e a orde lóxica da proposición, con textos de carácter legal, xurídico ou económico que determinan e marcan a vida cotiá e social. Todo iso mediante unha formulación estética que implica tanto unha idea moi concreta de pintura como o uso da fotografía, do texto como obxecto e da instalación.

Ademais, a análise textual en formato visual exposto como metodoloxía de traballo, permítelle abordar cuestións relacionadas coa historia de institucións culturais, como museos ou centros de arte, e coa transmisión e a vixencia das ideas, o que propicia unha aguda revisión da crítica institucional desde unha mirada política.

A peza en exposición, da Colección ARCO, pertence a unha serie de obras que toman en consideración diversos artigos da Declaración Universal de Dereitos Humanos. Nesta obra expónse concretamente as obxeccións e contradicións retóricas do artigo que se refire ao dereito

propiedades de la imagen fotográfica y la escala. Precisamente, en *Jpeg NY 15* lo primero que desarma es su escala. Sus casi tres metros de alto por dos de ancho atraen nuestra atención y en seguida nos subyugan. Se trata de una de las terribles imágenes desde el aire de los edificios derrumbándose, justo en el momento de colapsar: una gran columna de ceniza y polvo ascendiendo y una nube expandiéndose horizontalmente, dejando pequeños a los rascacielos adyacentes.

El efecto de la imagen resulta impresionante pese a la realidad y terribles consecuencias que hay detrás. El gris de la ciudad y el derrumbe contrastan con un río Hudson en tonos violáceos, componiendo una estampa sobrecogedora y hermosa, lírica e inolvidable. La distancia fotográfica que provoca la vista aérea recuerda en algo a la de la gasolinera ardiendo en *Los pájaros* de Hitchcock. Pero a ella se suma la distancia de la aberración técnica. Mediante la ampliación de esa imagen de escasa resolución surge la estructura de píxeles que conforman la realidad atómica de la misma, permitiendo asomarse a la ficción de realidad y a un plano de abstracción al que da lugar el uso de la tecnología.

En ese sentido, la reflexión de Thomas Ruff sigue la pista de la ambigüedad en la captación fotográfica de la realidad. Imagen hermosa o terrorífica. Imagen objetiva o cargada de subjetividad. Imagen real o montaje ficticio. Todo ello a la vez es *Jpeg NY 15*: un crimen y un hermoso paisaje desde el aire, una señal visual donde la dura ampliación de una imagen mil veces vista pone de relevancia sus contradicciones como ventana a la verdad.

Abel H. Pozuelo
Cortesía de CA2M

THOMAS LOCHER

Thomas Locher (Munderkingen, Alemania, 1956) ha sido considerado como uno de los pioneros del arte neoconceptual. En su trabajo ha desarrollado una mirada crítica que aplica la imagen del esquema, la corrección y el borrador a textos impresos con una fuerte carga simbólica, histórica o política. De este modo establece una fructífera conexión entre los presupuestos de la filosofía del lenguaje, el análisis gramatical convencional y el orden lógico de la proposición, con textos de carácter legal, jurídico o económico que determinan y marcan la vida cotidiana y social. Todo ello mediante una formulación estética que implica tanto una idea muy concreta de pintura como el uso de la fotografía, del texto como objeto y de la instalación.

Además, el análisis textual en formato visual planteado como metodología de trabajo, le permite abordar cuestiones relacionadas con la historia de instituciones culturales, como museos o centros de arte, y con la transmisión y la vigencia de las ideas, lo que propicia una aguda revisión de la crítica institucional desde una mirada política.

La pieza en exposición, de la Colección ARCO, pertenece a una serie de obras que toman en consideración diversos artículos de la Declaración Universal de Derechos Humanos. En esta obra se exponen concretamente las objeciones y contradicciones retóricas del artículo

de asilo e aos refuxiados, un asunto de gran transcendencia por constituir a base da construción europea e de gran actualidade desde hai décadas polas sucesivas crises humanitarias, desde as guerras dos Balcáns á actual guerra de todos contra todos en Siria.

Santiago Olmo

JAYCE SALLOUM & WALID RAAD

Talaen a Junuub (Up to the South) é un documental ambiguo, aínda que con moita forza, que examina a política, a economía e as circunstancias actuais do Sur de Líbano. A cinta retrata a resistencia popular, social e intelectual á ocupación israelí, á vez que recolle ideas preconcebidas sobre *a terra*, a cultura e as fráxiles identidades das xentes do Líbano. Ao mesmo tempo, e de maneira consciente, postula unha crítica do xénero documental e as súas tradicións.

“Este documental representa unha tendencia nova dentro do que é a creatividade artística do mundo árabe. Fixa novas pautas para os documentais de carácter político que reflicten as turbulencias da rexión. Estes novos artistas —nada sospeitosos de usar clichés nin dogmas ideolóxicos— abordan a situación do Sur do Líbano con sensibilidade e madurez política, evitando caer na basta propaganda doutrinaria tan evidente en filmes desta natureza. Deixan falar á xente (afortunadamente, non só aos homes, senón a homes e mulleres) e déixana falar desde a diversidade das súas posicións e as súas vidas. É un documental recomendable tanto para expertos como para profanos. Tanto os que saben do tema, como os que queren saber, poderán aprender moito con el”.

As’ad Abu Khalil

Profesor axudante doutor en Ciencias Políticas, California State University
Stanislaus/Research Fellow, UC Berkeley

VALENTÍN VALLHONRAT

Fotografía ornamental. Escenas de caza

Valentín Vallhonrat traballou desde o inicio da súa carreira nun proxecto que analiza visualmente os modelos de representación.

As obras presentes na exposición pertencen a unha serie titulada *Escenas de caza* que consiste, aparentemente, nunha extensa serie de fotografías de avións de guerra, cazas, e de paisaxes de pistas de aterraxe. Os modelos aquí seleccionados son o Chukoi 35, de fabricación rusa, e un Saab sueco. O primeiro é o mesmo que bombardea hoxe día as posicións do Daesh en Siria, pero é tamén o avión herdeiro do mítico MIG soviético, un caza que participou con bandeira siria nos que quizais foron os últimos duelos aéreos, con Mirage, de patente francesa e bandeira israelí, na guerra de Yom Kipur. O Saab precisamente está construído inspirándose no Mirage dos anos sesenta e setenta.

Esta serie, cun estilo documental cun forte carácter pictórico na cor e na luz, insérese nun proxecto máis amplo, á vez visual e reflexivo sobre os dispositivos e modelos de representación que

que se refire al derecho de asilo y a los refugiados, un asunto de gran transcendencia por constituir la base de la construcción europea y de gran actualidad desde hace décadas por las sucesivas crisis humanitarias, desde las guerras de los Balcanes a la actual guerra de todos contra todos en Siria.

Santiago Olmo

JAYCE SALLOUM & WALID RAAD

Talaen a Junuub (Up to the South) es un documental ambiguo, aunque con mucha fuerza, que examina la política, la economía y las circunstancias actuales del Sur de Líbano. La cinta retrata la resistencia popular, social e intelectual a la ocupación israelí, a la par que recoge ideas preconcebidas sobre *la tierra*, la cultura y las frágiles identidades de las gentes del Líbano. Al mismo tiempo, y de manera consciente, postula una crítica del género documental y sus tradiciones.

“Este documental representa una tendencia nueva dentro de lo que es la creatividad artística del mundo árabe. Fija nuevas pautas para los documentales de carácter político que reflejan las turbulencias de la región. Estos jóvenes artistas —nada sospechosos de usar clichés ni dogmas ideológicos— abordan la situación del Sur del Líbano con sensibilidad y madurez política, evitando caer en la burda propaganda doctrinaria tan evidente en films de esta naturaleza. Dejan hablar a la gente (afortunadamente, no solo a los varones, sino a hombres y mujeres) y la dejan hablar desde la diversidad de sus posiciones y sus vidas. Es un documental recomendable tanto para expertos como para profanos. Tanto los que saben del tema, como los que quieren saber, podrán aprender mucho con él”.

As’ad Abu Khalil

Profesor ayudante doctor en Ciencias Políticas,
California State University Stanislaus/Research Fellow, UC Berkeley

VALENTÍN VALLHONRAT

Fotografía ornamental. Escenas de caza

Valentín Vallhonrat ha trabajado desde el inicio de su carrera en un proyecto que analiza visualmente los modelos de representación.

Las obras presentes en la exposición pertenecen a una serie titulada *Escenas de caza* que consiste, aparentemente, en una extensa serie de fotografías de aviones de guerra, cazas, y de paisajes de pistas de aterrizaje. Los modelos aquí seleccionados son el Chukoi 35, de fabricación rusa, y un Saab sueco. El primero es el mismo que bombardea hoy día las posiciones del Daesh en Siria, pero es también el avión heredero del mítico MIG soviético, un caza que participó con bandera siria en los que quizás fueron los últimos duelos aéreos, con Mirage, de patente francesa y bandera israelí, en la guerra de Yom Kipur. El Saab precisamente está construido inspirándose en el Mirage de los años sesenta y setenta.

Esta serie, con un estilo documental con un fuerte carácter pictórico en el color y en la luz, se inserta en un proyecto más amplio, a la vez visual

producen as imaxes emblemáticas do poder. Valentín Vallhonrat emprende este proxecto no marco dunha reconsideración da fotografía do século XIX, cuxos resultados, baixo o título de *Fotografía ornamental*, formarían parte do programa *Tender puentes*, un proxecto actualmente en curso, que expón diálogos cruzados entre fotógrafos actuais e a fotografía do século XIX, no Museo Universidad de Navarra.

O punto de partida do proxecto é a catalogación fotográfica da Armería Real de Madrid, realizada por Charles e Jane Clifford na década de 1860: a partir de aí aparece con claridade a superposición entre o militar e o poder, mentres a fotografía amósanos o poder como ornamento. O propio dispositivo alterou a imaxe e a significación mesma do poder: avións e helicópteros, aparecen como monstros alados ou coleópteros siniestros.

As imaxes dos cazas, vistas como estéticas armas de *destrución masiva*, sitúannos nun estraño espazo e *estado de excepción*. A mirada insérese na contradición da conciencia ética, no paradoxo da beleza tecnolóxica que con todo produce a destrución absoluta.

O tema central que entón aquí nos ocupa non é tanto o poder como símbolo, canto a necesidade de que se impoña o poder da destrución e que este apareza como un imponente *anxo exterminador* de aceiro.

Santiago Olmo

XAVIER RIBAS

Estructuras invisibles

Estructuras invisibles [2] está composta por unha retícula de 30 imaxes que mostran un terreo espido e baleiro, e paisaxes abatidas. Estas son imaxes do lugar da aldea de Panabaj, situada xunto ao lago de Atitlán, en Guatemala, que foi enterrada por un alud de barro a noite do 5 de outubro de 2005. Despois de varios días de intentos infrutuosos por recuperar os corpos, o lugar foi declarado unha fosa común. Calcúlase que unhas oitocentas persoas seguen enterradas baixo cinco metros de lodo. Cando se tomaron estas fotografías, en marzo de 2006, aínda se podían ver os vestixios do que sucedera desde que a aldea quedou sepultada: restos de escavacións, túmulos de barro, pequenos santuarios, pegadas e demarcacións nos lugares onde se situaban casas e propiedades que agora esperan ser reconstruídas no mesmo lugar, cinco metros por encima delas. Os antigos maias enterraban os seus defuntos nos recintos domésticos; aquí os maias contemporáneos construírán novos fogares encima dunha fosa común.

Os valos fronteirizos de Ceuta e Melilla. Unha paisaxe para o futuro?

Pensabamos que a sociedade en rede e o capitalismo informacional non tiñan costuras, pero vemos, máis que antes, esas crúas e crueis puntadas, onde os ricos e os pobres son brutalmente separados. Os muros de Ceuta, Palestina, Tijuana, demostran que o noso mundo non é unha suave sociedade de redes corporativas, senón un espazo estriado de fortalezas, enclaves e cápsulas.

Lieven de Cauter, *A Cyberpunk Landscape: Snapshots of the 'Mad Max Phase of Globalization'*, 2008

y reflexivo sobre los dispositivos y modelos de representación que producen las imágenes emblemáticas del poder. Valentín Vallhonrat emprende este proyecto en el marco de una reconsideración de la fotografía del siglo XIX, cuyos resultados, bajo el título de *Fotografía ornamental*, formarían parte del programa *Tender puentes*, un proyecto actualmente en curso, que plantea diálogos cruzados entre fotógrafos actuales y la fotografía del siglo XIX, en el Museo Universidad de Navarra.

El punto de partida del proyecto es la catalogación fotográfica de la Armería Real de Madrid, realizada por Charles y Jane Clifford en la década de 1860: desde ahí aparece con claridad la superposición entre lo militar y el poder, mientras la fotografía nos muestra el poder como ornamento. El propio dispositivo ha alterado la imagen y la significación misma del poder: aviones y helicópteros, aparecen como monstruos alados o coleópteros siniestros.

Las imágenes de los cazas, vistas como estéticas armas de *destrucción masiva*, nos sitúan en un extraño espacio y *estado de excepción*. La mirada se inserta en la contradicción de la conciencia ética, en la paradoja de la belleza tecnológica que sin embargo produce la destrucción absoluta.

El tema central que entonces aquí nos ocupa no es tanto el poder como símbolo, cuanto la necesidad de que se imponga el poder de la destrucción y que este aparezca como un imponente *ángel exterminador* de acero.

Santiago Olmo

XAVIER RIBAS

Estructuras invisibles

Estructuras invisibles [2] está compuesta por una retícula de 30 imágenes que muestran un terreno desnudo y vacío, y paisajes desolados. Estas son imágenes del lugar de la aldea de Panabaj, ubicada junto al lago de Atitlán, en Guatemala, que fue enterrada por un alud de barro la noche del 5 de octubre de 2005. Después de varios días de infructuosos intentos por recuperar los cuerpos, el lugar fue declarado una fosa común. Se calcula que unas ochocientas personas siguen enterradas bajo cinco metros de lodo. Cuando se tomaron estas fotografías, en marzo de 2006, aún se podían ver los vestigios de lo que había sucedido desde que la aldea quedó sepultada: restos de excavaciones, túmulos de barro, pequeños santuarios, huellas y demarcaciones en los lugares donde se ubicaban casas y propiedades que ahora esperan ser reconstruidas en el mismo lugar, cinco metros por encima de ellas. Los antiguos mayas enterraban a sus difuntos en los recintos domésticos; aquí los mayas contemporáneos construirán nuevos hogares encima de una fosa común.

Las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla. ¿Un paisaje para el futuro?

Pensábamos que la sociedad en red y el capitalismo informacional no tenían costuras, pero vemos, más que antes, esas crudas y crueles puntadas, donde los ricos y los pobres son brutalmente separados. Los muros de Ceuta, Palestina, Tijuana, demuestran que nuestro mundo no es una suave sociedad de redes corporativas, sino un espacio estriado de fortalezas, enclaves y cápsulas.

Lieven de Cauter, *A Cyberpunk Landscape: Snapshots of the 'Mad Max Phase of Globalization'*, 2008

Ceuta e Melilla son dous dos territorios máis controvertidos de Europa. Marcados por unha historia específica de ocupación militar de máis de cinco séculos, estes dous enclaves españois na costa mediterránea do Norte de África atópanse desde 1993 protexidos por valos fronteirizos altamente militarizados. Estas dúas fronteiras son como *multifacéticas fallas xeolóxicas*¹, que definen á vez unha fronteira colonial/nacional entre España e Marrocos, unha fronteira económica entre Europa e África, unha fronteira xeopolítica entre norte e sur e unha fronteira relixiosa entre cristianismo e islam². Os dous territorios forman parte do que o arquitecto Teddy Cruz define como o *ecuador político*³ que separa o núcleo funcional do capitalismo global do resto do mundo saturado de pobreza, conflitos armados e violencia política.

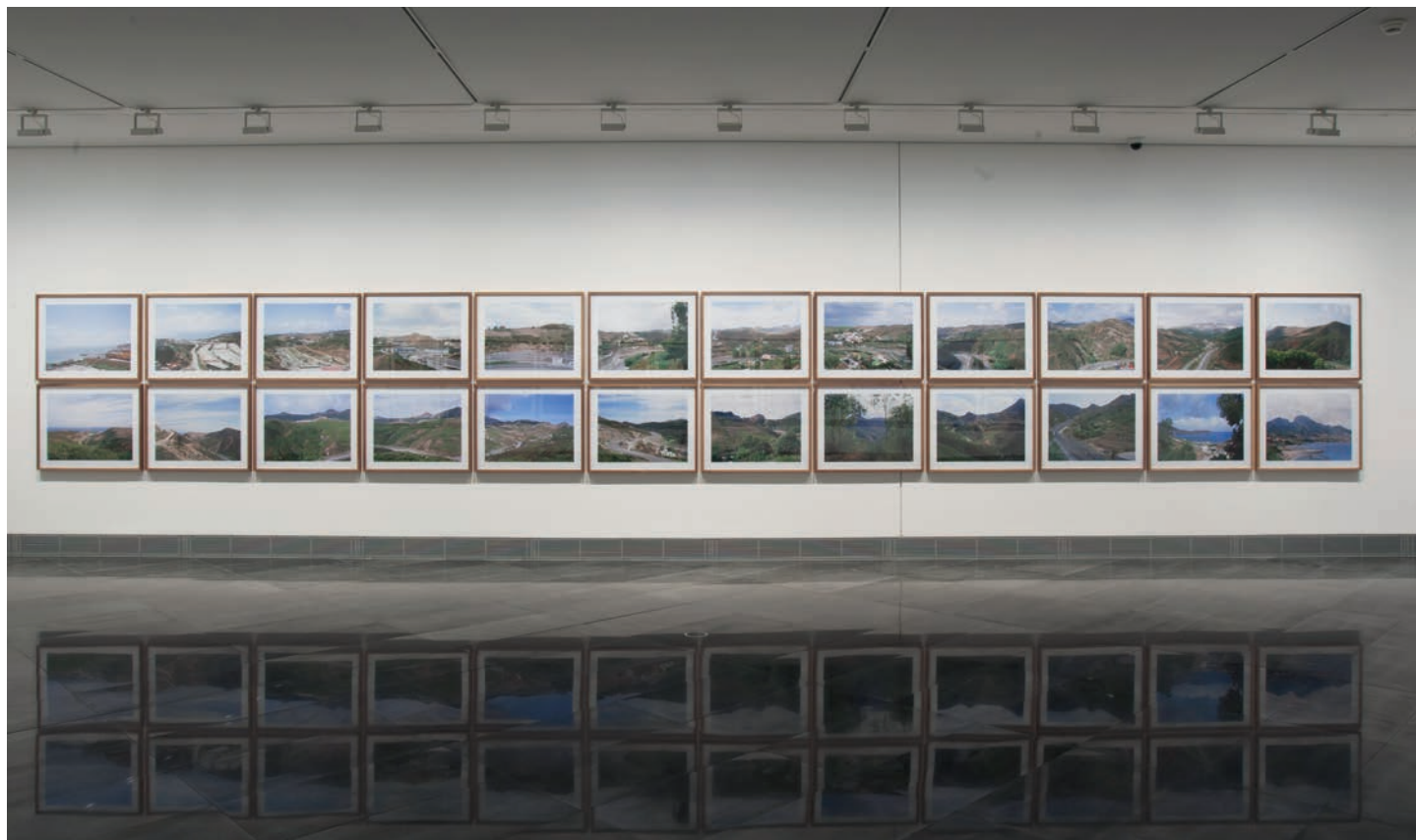
Os dous enclaves datan do século xv, cando Ceuta en 1415 e Melilla en 1497 foron arrebatados a Marrocos por Portugal e España (posteriormente Ceuta pasou a ser territorio español coa sinatura dun tratado con Portugal en 1668). Desde a descolonización de Marrocos por Francia e España en 1956 e a problemática entrega dos territorios do Sahara baixo dominio español en 1975, a situación de ambos os enclaves seguiu sendo unha cuestión colonial irresuelta. España argumenta que Ceuta e Melilla formaron parte do territorio español moito antes da creación do protectorado colonial. Marrocos, con todo, sinala que ambas as cidades están no Norte de África e rodeadas por territorio marroquí. Esta disputa adquiriu unha relevancia aínda maior en 1986 cando España entrou na Comunidade Económica Europea (máis tarde Unión Europea), de maneira que Ceuta e Melilla se converteron nos únicos territorios da UE no continente africano. Estas dúas fronteiras territoriais, que durante décadas foron extremadamente fluídas e permeables, son na actualidade para os inmigrantes de África a maneira de entrar en territorio da UE sen cruzar o mar. O valado das dúas cidades españolas en 1993 foi unha resposta ao crecente número de cruzamentos de fronteira non autorizados. Por mor dos asaltos masivos aos valos de seguridade en setembro de 2005, instaláronse segundos valos e aumentouse a súa altura de tres a seis metros, con aspersores de gas lacrimóxeno e cables de detección tridimensional no espazo intermedio, cámaras de vixilancia e sensores de son, de movemento e térmicos. Estes valos tecnolóxicos poden ser controlados polas patrullas fronteirizas españolas desde unha sala de vixilancia central, mentres que alén da fronteira, e con financiamento da UE, o exército marroquí ha establecido numerosos postos de vixilancia e campamentos militares á vella usanza, como poñendo sitio ao seu propio país, para vixiar a aproximación desde o sur a fronteiras que nin sequera recoñece como lexítimas, senón que considera como un residuo de imposicións coloniais.

No seu desexo de expandirse a novos territorios e posteriormente retirarse deles, Europa deixou un penoso legado colonial en numerosas rexións do mundo: con moi contadas excepcións, aos

Ceuta y Melilla son dos de los territorios más controvertidos de Europa. Marcados por una historia específica de ocupación militar de más de cinco siglos, estos dos enclaves españoles en la costa mediterránea del Norte de África se encuentran desde 1993 protegidos por vallas fronterizas altamente militarizadas. Estas dos fronteras son como *multifacéticas fallas geológicas*¹, que definen a la vez una frontera colonial/nacional entre España y Marruecos, una frontera económica entre Europa y África, una frontera geopolítica entre Norte y Sur y una frontera religiosa entre cristianismo e islam². Los dos territorios forman parte de lo que el arquitecto Teddy Cruz define como el *ecuador político*³ que separa el núcleo funcional del capitalismo global del resto del mundo saturado de pobreza, conflictos armados y violencia política.

Los dos enclaves datan del siglo xv, cuando Ceuta en 1415 y Melilla en 1497 fueron arrebatados a Marruecos por Portugal y España (posteriormente Ceuta pasó a ser territorio español con la firma de un tratado con Portugal en 1668). Desde la descolonización de Marruecos por Francia y España en 1956 y la problemática entrega de los territorios del Sáhara bajo dominio español en 1975, la situación de ambos enclaves ha seguido siendo una cuestión colonial irresuelta. España argumenta que Ceuta y Melilla han formado parte del territorio español mucho antes de la creación del protectorado colonial. Marruecos, no obstante, señala que ambas ciudades están en el Norte de África y rodeadas por territorio marroquí. Esta disputa adquirió una relevancia aún mayor en 1986 cuando España entro en la Comunidad Económica Europea (más tarde Unión Europea), de manera que Ceuta y Melilla se convirtieron en los únicos territorios de la UE en el continente africano. Estas dos fronteras territoriales, que durante décadas han sido extremadamente fluidas y permeables, son en la actualidad para los inmigrantes de África la manera de entrar en territorio de la UE sin cruzar el mar. El vallado de las dos ciudades españolas en 1993 fue una respuesta al creciente número de cruces de frontera no autorizados. A raíz de los asaltos masivos a las vallas de seguridad en septiembre de 2005, se instalaron segundas vallas y se aumentó su altura de tres a seis metros, con aspersores de gas lacrimógeno y cables de detección tridimensional en el espacio intermedio, cámaras de vigilancia y sensores de sonido, de movimiento y térmicos. Estas vallas tecnológicas pueden ser controladas por las patrullas fronterizas españolas desde una sala de vigilancia central, mientras que al otro lado de la frontera, y con financiación de la UE, el ejército marroquí ha establecido numerosos puestos de vigilancia y campamentos militares a la antigua usanza, como poniendo sitio a su propio país, para vigilar la aproximación desde el sur a fronteras que ni siquiera reconoce como legítimas, sino que considera como un residuo de imposiciones coloniales.

En su deseo de expandirse a nuevos territorios y posteriormente retirarse de ellos, Europa dejó un penoso legado colonial en numerosas regiones del mundo: con muy contadas excepciones, a los



Xavier Ribas: *Geografías concretas [Ceuta], Valla fronteriza de Ceuta*, 2009. Fondo fotográfico Universidad de Navarra.
 © Xavier Ribas, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

territorios antigamente colonizados non lles foron moi ben as cousas. Nos anos oitenta, a globalización económica era considerada en xeral como o camiño que había que seguir para reducir a brecha entre centro e periferia, eliminar a pobreza e conseguir unha vida mellor para a maioría das persoas e en todas partes. Pero, de novo, tales cousas non están a suceder. No canto de diminuír, a pobreza aumenta e a brecha entre ricos e pobres faise máis profunda. Segundo Joseph Stiglitz, o fracaso da globalización en canto ao cumprimento daquelas expectativas é debido principalmente aos acordos comerciais internacionais de carácter desigual, inadecuado e antidemocrático (en realidade son máis imposicións que acordos) orquestrados polo Fondo Monetario Internacional, o Banco Mundial e a Organización Mundial de Comercio, que dan lugar á circulación de enormes sumas de capital nunha dirección e de obrigacións de débeda financeira na dirección contraria⁴. Saskia Sassen escribiu, xa en 1996: “[o] contexto no que os esforzos por frear a inmigración adquiren o seu significado máis nítido é a actual transnacionalización de fluxos de capital, bens, información e cultura”⁵. O fracaso da globalización maniféstase precisamente nestas actitudes asimétricas cara á libre circulación de bens e capitais e a libre circulación de persoas. Os valos de Ceuta e Melilla suxiren que a utopía da aldea global, dun mundo perfecto baseado en experiencias compartidas, dereitos iguais e acceso igual á sociedade do benestar, deixou de ser posible. No seu lugar, o enclave, o espazo pechado e o valo emerxen como os

territorios antiguamente colonizados no les han ido muy bien las cosas. En los años ochenta, la globalización económica era considerada en general como el camino a seguir para reducir la brecha entre centro y periferia, eliminar la pobreza y conseguir una vida mejor para la mayoría de las personas y en todas partes. Pero, de nuevo, tales cosas no están sucediendo. En vez de disminuir, la pobreza aumenta y la brecha entre ricos y pobres se hace más profunda. Según Joseph Stiglitz, el fracaso de la globalización en cuanto al cumplimiento de aquellas expectativas es debido principalmente a los acuerdos comerciales internacionales de carácter desigual, inadecuado y antidemocrático (en realidad son más imposiciones que acuerdos) orquestrados por el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial y la Organización Mundial de Comercio, que dan lugar a la circulación de enormes sumas de capital en una dirección y de obligaciones de deuda financiera en la dirección contraria⁴. Saskia Sassen escribió, ya en 1996: “[el] contexto en el que los esfuerzos por frenar la inmigración adquieren su significado más nítido es la actual transnacionalización de flujos de capital, bienes, información y cultura”⁵. El fracaso de la globalización se manifiesta precisamente en estas actitudes asimétricas hacia la libre circulación de bienes y capitales y la libre circulación de personas. Las vallas de Ceuta y Melilla sugieren que la utopía de la aldea global, de un mundo perfecto basado en experiencias compartidas, derechos iguales y acceso igual a la sociedad del bienestar, ha dejado de ser posible. En su lugar, el enclave, el espacio cerrado y la valla emergen como los nuevos paradigmas de la arquitectura y el urbanismo del

novos paradigmas da arquitectura e o urbanismo do século XXI, un síntoma de que o proxecto capitalista moderno non funcionou tan ben como se anunciaba.

Este proxecto capitalista moderno susténtase, en parte, na expansión territorial do século XIX e os grandes proxectos de obras públicas asociados a ela. O legado fotográfico deste proceso é considerable, de maneira que é posible trazar paralelos entre a nova paisaxe que xorde desa expansión territorial e a representación fotográfica do territorio. A miúdo as primeiras fotográficas de paisaxes trataban tanto sobre unha xeografía específica como sobre as obras públicas construídas para atravesar o territorio. Nasas fotografías, as pontes, estradas, túneles e vías férreas representaban unha idea de territorios en expansión, de movemento, traxectorias e perspectivas cambiantes. Pero esas fotografías tamén trataban sobre as razóns e inclinacións para viaxar, sobre os motivos implícitos ao final da viaxe: culturas exóticas, civilizacións antigas, recursos naturais, comercio, imperio... Eran unha manifestación do desexo de abrir o territorio (chegar e que outros cheguen a ti), conectar lugares e achegalos uns a outros. As expedicións fotográficas do XIX eran iniciativas complexas baseadas na distancia e os encontros coa misión de producir representacións obxectivas e obter con elas un coñecemento de importancia xeolóxica, cultural ou científica. En Europa, estes territorios eran os propios límites do continente, ao leste e ao sur, e as colonias de ultramar. A maioría das veces, aquelas expedicións fotográficas estaban, directa ou indirectamente, relacionadas con procesos coloniais de implicacións políticas, militares e económicas. A misión fotográfica de Désiré Charnay a Madagascar no ano 1863 é un exemplo da conexión entre fotografía e expansión colonial, ou a que dá lugar ao seu álbum *Cidades e ruínas americanas* (1863) "dedicado á súa maxestade o emperador Napoleón III". Esos informes fotográficos, ao formar parte de exploracións xeográficas multidisciplinares auspiciadas polos respectivos gobernos no marco dos seus propios procesos de colonización, ofrecían inevitablemente "posicións alcanzadas nas relacións de poder"⁶. Curiosamente, como sinala tamén Saskia Sassen, na Europa de finais do século XIX, as obras públicas foron construídas na súa maior parte por traballadores inmigrantes que percorreron grandes distancias desde os seus lugares de orixe en busca de traballo, trasladándose coas súas familias dun lugar a outro. A escavación de túneles e a construción de pontes requiría unha man de obra intensiva e unha enorme cantidade de tempo, de maneira que foi preciso crear campamentos temporais que avanzaban coa construción e se desprazaban de obra en obra⁷. Aínda que este mundo de traballadores inmigrantes e comunidades inmigrantes apenas aparece nos arquivos fotográficos daquelas novas paisaxes do século XIX, as pontes, túneles, estradas e vías férreas construídas por eles poderían considerarse como os elementos inconexos, como puntuacións, doutra xeografía da migración.

Con todo, no apoxeo dun mundo globalizado, o século XXI parece estar máis preocupado por pechar o espazo, illar as comunidades e levantar valos. Zygmunt Bauman chámalo o *fin da era do*

siglo XXI, un síntoma de que el proxecto capitalista moderno no ha funcionado tan bien como se anunciaba.

Este proxecto capitalista moderno se sustenta, en parte, en la expansión territorial del siglo XIX y los grandes proyectos de obras públicas asociados a ella. El legado fotográfico de este proceso es considerable, de manera que es posible trazar paralelos entre el nuevo paisaje que surge de esa expansión territorial y la representación fotográfica del territorio. A menudo las primeras fotográficas de paisajes trataban tanto sobre una geografía específica como sobre las obras públicas construidas para atravesar el territorio. En esas fotografías, los puentes, carreteras, túneles y vías férreas representaban una idea de territorios en expansión, de movimiento, trayectorias y perspectivas cambiantes. Pero esas fotografías también trataban sobre las razones e inclinaciones para viajar, sobre los motivos implícitos al final del viaje: culturas exóticas, civilizaciones antiguas, recursos naturales, comercio, imperio... Eran una manifestación del deseo de abrir el territorio (llegar y que otros lleguen a ti), conectar lugares y acercarlos unos a otros. Las expediciones fotográficas del XIX eran iniciativas complejas basadas en la distancia y los encuentros con la misión de producir representaciones objetivas y obtener con ellas un conocimiento de importancia geológica, cultural o científica. En Europa, estos territorios eran los propios límites del continente, al Este y al Sur, y las colonias de ultramar. La mayoría de las veces, aquellas expediciones fotográficas estaban, directa o indirectamente, relacionadas con procesos coloniales de implicaciones políticas, militares y económicas. La misión fotográfica de Désiré Charnay a Madagascar en el año 1863 es un ejemplo de la conexión entre fotografía y expansión colonial, o la que da lugar a su álbum *Ciudades y ruinas americanas* (1863) "dedicado a su majestad el emperador Napoleón III". Esos informes fotográficos, al formar parte de exploraciones geográficas multidisciplinares auspiciadas por los respectivos gobiernos en el marco de sus propios procesos de colonización, ofrecían inevitablemente "posiciones alcanzadas en las relaciones de poder"⁶. Curiosamente, como señala también Saskia Sassen, en la Europa de finales del siglo XIX, las obras públicas fueron construidas en su mayor parte por trabajadores inmigrantes que recorrieron grandes distancias desde sus lugares de origen en busca de trabajo, trasladándose con sus familias de un lugar a otro. La excavación de túneles y la construcción de puentes requería una mano de obra intensiva y una enorme cantidad de tiempo, de manera que fue preciso crear campamentos temporales que avanzaban con la construcción y se desplazaban de obra en obra⁷. Aunque este mundo de trabajadores inmigrantes y comunidades inmigrantes apenas aparece en los archivos fotográficos de aquellos nuevos paisajes del siglo XIX, los puentes, túneles, carreteras y vías férreas construidas por ellos podrían considerarse como los elementos inconexos, como puntuaciones, de otra geografía de la migración.

Sin embargo, en el apogeo de un mundo globalizado, el siglo XXI parece estar más preocupado por cerrar el espacio, aislar las comunidades y levantar vallas. Zygmunt Bauman lo llama el *fin de*

espazo, onde “ninguén pode esconderse dos golpes, e ningún lugar está suficientemente lonxe como para que os golpes non poidan planearse e aplicarse desde esa distancia”⁸. Bauman engade que xa non existe o *moi lonxe*, ningunha terra ou territorio que poida manter unha distancia respecto da violencia, e que, sen esa distancia, calquera lugar se converte nun espazo de fronteira⁹. As estratexias militares outrora reservadas para a fronte, fan agora unha viaxe de retorno cara ao centro. Michel Foucault denominouno o *efecto boomerang*¹⁰, unha especie de colonización interna, onde estratexias e técnicas tipicamente coloniais volven aplicarse na xestión e o deseño das cidades occidentais; un *orientalismo do centro urbano*¹¹ como pode verse hoxe en Tel Aviv, pero tamén en Londres, París ou Nova York. O concepto de Óscar Newman de espazo *defendible* converteuse nunha condición indispensable para o deseño e a arquitectura urbanos contemporáneos, coa introdución de técnicas de seguridade *no deseño* (*secured by design*) para impedir ataques hostís contra edificios e espazos públicos. Cartóns, insignias, contrasinais, fronteiras electrónicas (*e-borders*), peaxes por conxestión e outras medidas de seguridade disuasorias definen unha paisaxe de protección e pertenza transformada noutra de inseguridade, ansiedade e medo. É unha paisaxe de redes, desde logo, pero tamén de cápsulas, de espazos pechados, escisións e discontinuidades, unha paisaxe tan capaz de exclusión como de inclusión: fluxos de capital e fluxos de información, pero tamén fluxo de corpos non desexados. Ceuta e Melilla son, quizais, arquetipos da nova cidade amurallada do futuro, o que Lieven de Cauter denomina a *civilización capsular* neomedieval, simultaneamente arcaica e hipermoderna: non vivimos na rede, escribe Lieven de Cauter, vivimos en cápsulas, cada vez máis rodeados por valos tecnolóxicos que, posto que toman como modelo o enreixado carcelaria, dobran os efectos de exclusión e reclusión: “As comunidades pechadas e os campos de detención para refuxiados ilegais reflíctense entre sei. A contrafigura da fortaleza é o campamento”¹².

Poderíamos argumentar que os valos fronteirizos de Ceuta e Melilla son para a paisaxe europea do século XXI o que as pontes, túneles e vías férreas foron para a paisaxe da segunda metade do século XIX. Do mesmo xeito que aquelas, tamén crean unha nova paisaxe, pero esta vez é unha paisaxe de secesión, unha arquitectura de exclusión, xurdida da pobreza e abertamente racial, onde determinados corpos son marcados, estigmatizados, ou eliminados. Así, estas fotografías toman como referencia as expedicións fotográficas do século XIX como as mencionadas anteriormente de Désiré Charnay, ou as viaxes fotográficas ao oeste americano de William Henry Jackson e Carleton Watkins a través dos cales empeza a tomar forma o imaxinario das terras de fronteira. Pero tamén toman como referencia os álbums de fotografías de obras públicas construídas no territorio español ao longo da segunda metade do século XIX, como os de James Clifford, Jean Laurent e José Martínez Sánchez da colección da Fundación Fondo Fotográfico da Universidade de Navarra, e que

la era del espacio, donde “nadie puede esconderse de los golpes, y ningún lugar está suficientemente lejos como para que los golpes no puedan planearse y aplicarse desde esa distancia”⁸. Bauman añade que ya no existe el *muy lejos*, ninguna tierra o territorio que pueda mantener una distancia respecto de la violencia, y que, sin esa distancia, cualquier lugar se convierte en un espacio de frontera⁹. Las estrategias militares antaño reservadas para el frente, hacen ahora un viaje de retorno hacia el centro. Michel Foucault lo denominó el *efecto boomerang*¹⁰, una especie de colonización interna, donde estrategias y técnicas típicamente coloniales vuelven a aplicarse en la gestión y el diseño de las ciudades occidentales; un *orientalismo del centro urbano*¹¹ como puede verse hoy en Tel Aviv, pero también en Londres, París o Nueva York. El concepto de Oscar Newman de *espacio defendible* se ha convertido en una condición indispensable para el diseño y la arquitectura urbanos contemporáneos, con la introducción de técnicas de *seguridad en el diseño* (*secured by design*) para impedir ataques hostiles contra edificios y espacios públicos. Tarjetas, insignias, contraseñas, fronteras electrónicas (*e-borders*), peajes por congestión y otras medidas de seguridad disuasorias definen un paisaje de protección y pertenencia transformado en otro de inseguridad, ansiedad y miedo. Es un paisaje de redes, desde luego, pero también de cápsulas, de espacios cerrados, escisiones y discontinuidades, un paisaje tan capaz de exclusión como de inclusión: flujos de capital y flujos de información, pero también flujo de cuerpos no deseados. Ceuta y Melilla son, quizá, arquetipos de la nueva ciudad amurallada del futuro, lo que Lieven de Cauter denomina la *civilización capsular* neomedieval, simultáneamente arcaica e hipermoderna: no vivimos en la red, escribe Lieven de Cauter, vivimos en cápsulas, cada vez más rodeados por vallas tecnológicas que, puesto que toman como modelo la verja carcelaria, doblan los efectos de exclusión y reclusión: “Las comunidades cerradas y los campos de detención para refugiados ilegales se reflejan entre si. La contrafigura de la fortaleza es el campamento”¹².

Podríamos argumentar que las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla son para el paisaje europeo del siglo XXI lo que los puentes, túneles y vías férreas fueron para el paisaje de la segunda mitad del siglo XIX. Al igual que aquellas, también crean un *nuevo* paisaje, pero esta vez es un paisaje de secesión, una arquitectura de exclusión, surgida de la pobreza y abiertamente racial, donde determinados cuerpos son marcados, estigmatizados, o eliminados. Así, estas fotografías toman como referencia las expediciones fotográficas del siglo XIX como las mencionadas anteriormente de Désiré Charnay, o los viajes fotográficos al oeste americano de William Henry Jackson y Carleton Watkins a través de los cuales empieza a tomar forma el imaginario de las tierras de frontera. Pero también toman como referencia los álbums de fotografías de obras públicas construidas en el territorio español a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, como los de James Clifford, Jean Laurent y José Martínez Sánchez de la colección de la Fundación Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra, y que registran el proceso de modernización del territorio español. La

rexistran o proceso de modernización do territorio español. A finalidade destes dous percorridos fotográficos polas paisaxes definidas polos valos fronteirizos de Ceuta e Melilla é dar testemuño deses lugares, darlles máis visibilidade, e contextualizalos histórica e politicamente. As fotografías tomáronse ao longo de toda a extensión dos valos fronteirizos, de mar a mar, no lado español mirando cara ao Sur, cara a Marrocos, dentro dos límites autorizados desde onde se poden tomar fotografías. Pensei que estas paisaxes fronteirizas tiñan que ser fotografadas desde puntos de acceso público, sen mediación nin intimación coas institucións que as regulan. Neste sentido, as fotografías non mostran puntos de vista inhabituais nin visións ocultas tomadas *desde dentro*, senón a presenza cotiá coa que ambos os lados están habituados a vivir. Son, na súa maior parte, vistas abertas dunha paisaxe desordenada, moldeada por séculos de desacordos, de fronteiras móbiles, liñas defensivas recolocadas, comunidades divididas e tecnoloxías militares desiguais. En resposta á súa falta de visibilidade, estas dúas series fotográficas pretenden ser declaracións cara a unha cartografía política dos valos fronteirizos de Ceuta e Melilla como o verdadeiro confín de Europa. Estas son, talvez, as obras públicas contemporáneas que mellor poden definir, como monumentos á desigualdade, a paisaxe europea do século XXI.

Xavier Ribas, 2011

finalidad de estos dos recorridos fotográficos por los paisajes definidos por las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla es dar testimonio de esos lugares, darles más visibilidad, y contextualizarlos histórica y políticamente. Las fotografías se tomaron a lo largo de toda la extensión de las vallas fronterizas, de mar a mar, en el lado español mirando hacia el Sur, hacia Marruecos, dentro de los límites autorizados desde donde se pueden tomar fotografías. Pensé que estos paisajes fronterizos tenían que ser fotografiados desde puntos de acceso público, sin mediación ni intimación con las instituciones que los regulan. En este sentido, las fotografías no muestran puntos de vista inhabituales ni visiones ocultas tomadas *desde dentro*, sino la presencia cotidiana con la que ambos lados están habituados a vivir. Son en su mayor parte vistas abiertas de un paisaje desordenado, moldeado por siglos de desacuerdos, de fronteras móviles, líneas defensivas reubicadas, comunidades divididas y tecnologías militares desiguales. En respuesta a su falta de visibilidad, estas dos series fotográficas pretenden ser declaraciones hacia una cartografía política de las vallas fronterizas de Ceuta y Melilla como el verdadero confín de Europa. Estas son, tal vez, las obras públicas contemporáneas que mejor pueden definir, como monumentos a la desigualdad, el paisaje europeo del siglo XXI.

Xavier Ribas, 2011

- 1 Said Saddiki, "Ceuta and Melilla Fences: a EU Multidimensional Border?", documento presentado na conferencia anual da Canadian Political Science Association, Ottawa, 2010 [en liña], <<http://www.cpsa-acsp.ca>>.
- 2 Xavier Ferrer-Gallardo, "Theorizing the Spanish-Moroccan Border Reconfiguration: Framing a Process of Geopolitical, Functional and Symbolic Rebordering", *CIBR Electronic Working Paper Series*, 2006 [en liña], <<http://www.qub.ac.uk>>.
- 3 En liña: <<http://www.politicaequator.org/>>.
- 4 Joseph Stiglitz, *Globalization and its Discontents*, Penguin Books, Londres, 2002.
- 5 Saskia Sassen, *Guests and Aliens*, The New Press, Nova York, 1999, p. 4.
- 6 David Bate, *Photography*, Berg, Oxford, 2009, p. 98.
- 7 Saskia Sassen, op. cit., p. 41.
- 8 Zygmunt Bauman *Society Under Siege*, Polity Press, Cambridge, 2002, p. 88.
- 9 Ibid., p. 90.
- 10 Michel Foucault, *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-76*, Allen Lane, Londres, 2003, p. 103. Citado en Stephen Graham, *Cities Under Siege. The New Military Urbanism*, Verso, Londres, 2010, p. xvii.
- 11 S. Howell e A. Shryock, "Cracking Down on Diaspora: Arab Detroit and America's 'War on Terror'", *Anthropological Quarterly*, núm. 76, vol. 3, 2003, pp. 443-462. Citado en Stephen Graham, op. cit., p. xix.
- 12 Lieven de Cauter, *The Capsular Civilization. On the City in the Age of Fear*, NAI Publishers, Róterdam, 2004, p. 49.

- 1 Said Saddiki, "Ceuta and Melilla Fences: a EU Multidimensional Border?", documento presentado en la conferencia anual de la Canadian Political Science Association, Ottawa, 2010 [en línea], <<http://www.cpsa-acsp.ca>>.
- 2 Xavier Ferrer-Gallardo, "Theorizing the Spanish-Moroccan Border Reconfiguration: Framing a Process of Geopolitical, Functional and Symbolic Rebordering", *CIBR Electronic Working Paper Series*, 2006 [en línea], <<http://www.qub.ac.uk>>.
- 3 En línea: <<http://www.politicaequator.org/>>.
- 4 Joseph Stiglitz, *Globalization and its Discontents*, Penguin Books, Londres, 2002. Trad. cast.: *El malestar en la globalización*, trad. Carlos Rodríguez Braun, Taurus, Madrid, 2003.
- 5 Saskia Sassen, *Guests and Aliens*, The New Press, Nueva York, 1999, p. 4.
- 6 David Bate, *Photography*, Berg, Oxford, 2009, p. 98.
- 7 Saskia Sassen, op. cit., p. 41.
- 8 Zygmunt Bauman *Society Under Siege*, Polity Press, Cambridge, 2002, p. 88. Trad. cast.: *La sociedad sitiada*, FCE, Buenos Aires, 2004.
- 9 Ibid., p. 90.
- 10 Michel Foucault, *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-76*, Allen Lane, Londres, 2003, p. 103. Citado en Stephen Graham, *Cities Under Siege. The New Military Urbanism*, Verso, Londres, 2010, p. xvii. Trad. cast.: *Hay que defender la sociedad: curso del College de France (1975-1976)*, trad. Horacio Óscar Pons, Akal, Madrid, 2003.
- 11 S. Howell y A. Shryock, "Cracking Down on Diaspora: Arab Detroit and America's 'War on Terror'", *Anthropological Quarterly*, núm. 76, vol. 3, 2003, pp. 443-462. Citado en Stephen Graham, op. cit., p. xix.
- 12 Lieven de Cauter, *The Capsular Civilization. On the City in the Age of Fear*, NAI Publishers, Róterdam, 2004, p. 49.



Ana Teresa Ortega: *Sen título (Elias Canetti)*, 2000. Colección particular. © Ana Teresa Ortega, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

ESKO MÄNNIKKÖ

Esko Männikkö (Pudasjärvi, Finlandia, 1959) desenvolveu un estilo documental a medio camiño entre o antropolóxico e o social. As súas primeiras series abordaron concisos retratos nas súas casas de homes e mulleres do norte de Finlandia, de onde é orixinario. Entre 1989 e 1995, e en colaboración con Pekka Turunen, abordou as paisaxes devastadas pola explotación e a minaría intensiva nos territorios da península de Kola, tras o afundimento da Unión Soviética, pero tamén a realidade desarticulada das comunidades e os individuos que alí viven. A súa obra foi apreciada pola empatía cos personaxes dos seus retratos así como por unha intensa saturación da cor. As súas fotografías distínguense porque son enmarcadas con molduras antigas, adquiridas en mercados de vello. O fotógrafo selecciona o marco en función do tipo de imaxe, buscando unha fusión que converte naturalmente o marco en parte integrante da obra. As pezas da Fundación RAC que se mostran nesta exposición, pertencen a un traballo titulado *Mexas* que foi realizado en Texas, moi preto da fronteira mexicana, en 1996. Estes retratos amosan a porosidade da fronteira a pesar da dureza das leis de inmigración e dos muros de control.

ANA TERESA ORTEGA

A obra de Ana Teresa Ortega (Valencia, 1952) estivo marcada desde os seus inicios nos anos oitenta por unha vontade de deconstrución da materialidade e obxectividade da fotografía

ESKO MÄNNIKKÖ

Esko Männikkö (Pudasjärvi, Finlandia, 1959) ha desarrollado un estilo documental a medio camino entre lo antropológico y lo social. Sus primeras series abordaron escuetos retratos en sus casas de hombres y mujeres del norte de Finlandia, de donde es originario. Entre 1989 y 1995, y en colaboración con Pekka Turunen, abordó los paisajes devastados por la explotación y la minería intensiva en los territorios de la península de Kola, tras el hundimiento de la Unión Soviética, pero también la realidad desarticulada de las comunidades y los individuos que allí viven. Su obra ha sido apreciada por la empatía con los personajes de sus retratos así como por una intensa saturación del color. Sus fotografías se distinguen porque son enmarcadas con molduras antiguas, adquiridas en mercados de viejo. El fotógrafo selecciona el marco en función del tipo de imagen, buscando una fusión que convierte naturalmente al marco en parte integrante de la obra. Las piezas, de la Fundación RAC, que se muestran en esta exposición, pertenecen a un trabajo titulado *Mexas* que fue realizado en Texas, muy cerca de la frontera mexicana, en 1996. Estos retratos muestran la porosidad de la frontera a pesar de la dureza de las leyes de inmigración y de los muros de control.

ANA TERESA ORTEGA

La obra de Ana Teresa Ortega (Valencia, 1952) ha estado marcada desde sus inicios en los años ochenta por una voluntad de deconstrucción de la materialidad y objetividad de la



Yolanda Herranz: *Tener poder. Poder tener. Proxecto Tomar la palabra*, 1996. Colección CGAC

co fin de investigar coa apropiación de imaxes e coas posibilidades escultóricas e instalativas dun medio que é bidimensional. Ademais a súa obra estivo moi pendente de como a imaxe organiza o espazo e se relaciona con el: tanto nas súas obras como nas súas instalacións utilizou a proxección e a transparencia.

Entre 2000 e 2003 Ana Teresa Ortega realiza unha serie titulada *Pensadores* e opera proxectando sobre espazos arquitectónicos baleiros de lugares públicos os rostros, os retratos, de escritores e pensadores do século XX. Esta serie, que se vincula estreitamente con traballos anteriores nos que aborda a condición do exilio, textos e bibliotecas, enmárcase no contexto dunha reflexión de longo alcance sobre a memoria, a memoria histórica e o drama da historia do século XX, que continuará noutros proxectos sucesivos como o que documenta os lugares de detención e fusilamento da represión franquista.

Vinculado dalgunha maneira coa serie de pensadores, hai que considerar o proxecto que realiza en 2000 para *Vigovisións* da Fotobienal de Vigo, no que sitúa en valos publicitarios os retratos de escritores galegos que sufriron o exilio como Luís Seoane, Rafael Dieste, Ánxel Fole ou Celso Emilio Ferreiro. Da serie *Pensadores*, o CGAC posúe *James Joyce* e *Emil Cioran*. Nunha entrevista con Enric Mira en 2006, a artista comenta: "Para min son pensadores que dalgunha maneira representan o século que concluíu. Estes autores, a través da súa escritura, defenderon

fotografía con el fin de investigar con la apropiación de imágenes y con las posibilidades escultóricas e instalativas de un medio que es bidimensional. Además su obra ha estado muy pendiente de cómo la imagen organiza el espacio y se relaciona con él: tanto en sus obras como en sus instalaciones ha utilizado la proyección y la transparencia.

Entre 2000 y 2003 Ana Teresa Ortega realiza una serie titulada *Pensadores* y opera proyectando sobre espacios arquitectónicos vacíos de lugares públicos los rostros, los retratos, de escritores y pensadores del siglo XX. Esta serie, que se vincula estrechamente con trabajos anteriores en los que aborda la condición del exilio, textos y bibliotecas, se enmarca en el contexto de una reflexión de largo alcance sobre la memoria, la memoria histórica y el drama de la historia del siglo XX, que continuará en otros proyectos sucesivos como el que documenta los lugares de detención y fusilamiento de la represión franquista.

Vinculado de alguna manera con la serie de pensadores, hay que considerar el proyecto que realiza en 2000 para *Vigovisións* de la Fotobienal de Vigo, en el que sitúa en vallas publicitarias los retratos de escritores gallegos que sufrieron el exilio como Luis Seoane, Rafael Dieste, Ánxel Fole o Celso Emilio Ferreiro. De la serie *Pensadores*, el CGAC posee *James Joyce* y *Emil Cioran*. En una entrevista con Enric Mira en 2006, la artista comenta: "Para mí son pensadores que de alguna manera representan el siglo que ha concluido. Estos autores, a través de su escritura, defendieron

valores diferentes aos considerados oficiais. Moitos deles representan o drama que viviron os nosos pobos esmagados polo terror e a represión ideolóxica no último século, pero a censura non conseguiu conter as súas voces. O labor que desenvolveron representa a liberdade, a intelixencia, a esperanza, e a capacidade de compromiso. (...) [Sinalalos] é sacar á luz o seu pensamento e mostrar os ensinamentos das súas reflexións nunha época como a nosa marcada como está por unha gran homoxeneización nas ideas”.

YOLANDA HERRANZ

A través dunha liña de investigación escultórica, esta artista e profesora da Facultade de Belas Artes de Pontevedra reflexiona sobre as estratexias de conformación da lingua e sobre os principios ideolóxicos implícitos nela.

A lingua contén múltiples paradoxos que Yolanda Herranz (Baracaldo, 1957) analiza e evidencia na súa obra. A simple inversión da orde das palabras fainos pensar nos significados ocultos ou obscuramente evidentes (tanto ten) das palabras e dos feitos.

Cunha economía de medios evidente, a artista consegue facernos chegar unha idea moi clara a través dun procedemento contundente: a orde dos factores si que altera o produto.

valores diferentes a los considerados oficiales. Muchos de ellos representan el drama que han vivido nuestros pueblos aplastados por el terror y la represión ideológica en el último siglo, pero la censura no consiguió contener sus voces. La labor que desarrollaron representa la libertad, la inteligencia, la esperanza, y la capacidad de compromiso. (...) [Señalarlos] es sacar a la luz su pensamiento y mostrar las enseñanzas de sus reflexiones en una época como la nuestra marcada como está por una gran homogeneización en las ideas”.

YOLANDA HERRANZ

A través de una línea de investigación escultórica, esta artista y profesora de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra reflexiona sobre las estrategias de conformación de la lengua y sobre los principios ideológicos implícitos en ella.

La lengua contiene múltiples paradojas que Yolanda Herranz (Baracaldo, 1957) analiza y evidencia en su obra. La simple inversión del orden de las palabras nos hace pensar en los significados ocultos u obscuramente evidentes (tanto da) de las palabras y los hechos.

Con una economía de medios evidente, la artista consigue hacernos llegar una idea muy clara a través de un procedimiento contundente: el orden de los factores sí que altera el producto.

State of Exception

REREADING THE COLLECTION

Rereading the Collection is a project that contextualises and revises the Centre's collection by displaying four expositive proposals, in which different themes are developed and which embody a counter-dialogue with other collections, collections, public and private, linked with the CGAC and Galicia.

The work of diverse artists present in the collection proposes a critical vision, difficult and uncomfortable in the current historical moment, where fear, terrorism, war and its memories, emigration and exile keep us on the edge of a knife. What is at stake is the permanence and strengthening of an open society focused on rights and democracy in the face of threats that include jihadism, religious communitarianism, xenophobia, racism and intolerance as well as approaches that democratic states themselves employ.

The exhibit deals with the dangers of permanent 'states of exception' that serve as a shelter that sacrifices liberty for security. Based on the work of Johan Grimonprez about the history of airplane hijackings since the sixties and seventies, *Dial H-I-S-T-O-R-Y*, the display tries to explore the problems in recent history, like the impact of 911 (Thomas Ruff), the debate over human rights and their violation (Thomas Locher), the military implosion of the Middle East in the Syria-Lebanon space (Walid Raad, Jaicer Salloum, Valentín Vallhonrat), the impact of immigration, walls and fences and the integration of immigrants (Xavier Ribas, Eskö Männikkö) and the protection of our civilization represented by writers and philosophers (Ana Teresa Ortega). The display further proposes a series of documentary videos about the walls and fences erected in the world from an ideological and political perspective (Berlin, Gorica, Nicosia, etc.), as well as a small, direct-access library that will allow the visitors to consult an indispensable bibliography to understand the political challenges of our time.

THOMAS RUFF

Jpeg NY 15 dates from 2007, the year when Thomas Ruff (Zell am Harmesbach, Germany, 1958) decided to bring to an end his series of *Jpegs* which he had started in 2001, when the artist happened to be in New York during the 9-11 attacks and took a large number of photographs which turned out to be exposed. This led him to start

looking for low-resolution Internet images and to play with them by enlarging the pictures to extreme sizes. The result was a disruption of their meaning and a re-stylisation, by means of distance, of an image of horror.

The German artist made regular use of this method afterwards, replacing his prior concern for issues such as the perception of the architectural, the portraiture of anonymous characters and the notion of urban landscape, undertaken with a treatment similar to the night vision broadcasting used in the Gulf War. He also began to use Internet images in a series about the nude. Ruff has always been very interested in the value of technique, the qualities of the photographic image and scale.

It is precisely the scale that initially overawes us about *Jpeg NY 15*. Measuring nearly three metres high by two long it draws our attention and immediately enthralls us. It is one of those terrible images taken from the air of the buildings falling down, seen precisely at the moment of collapsing: a large column of ashes and dust ascending and a cloud expanding horizontally, dwindling the adjacent skyscrapers.

Notwithstanding the terrible consequences behind the image, its effect is impressive. The grey of the city and of the collapse contrasts with the Hudson river in purplish tones, composing a moving and beautiful, lyrical and unforgettable view. The photographic distance resulting from the aerial view is somewhat reminiscent of the burning petrol station we saw in Hitchcock's *The Birds*, but here with the addition of the technical aberration. The enlargement of the low-resolution image brings the pixel structure of its atomic reality to the fore, allowing us to look at a fiction of reality and at a plane of abstraction that is a by-product of the use of technology.

In this regard, Thomas Ruff's reflection tries to trace the ambiguity of the photographic capturing of reality. An image that may be either beautiful or horrific, objective or loaded with subjectivity, real or responding to a fictional tableau. *Jpeg NY 15* is all rolled into one: a crime and a beautiful landscape seen from the air, a visual sign where the unforgiving enlargement of an image seen a thousand times before brings its contradictions to the surface, as if in a window looking onto reality.

Abel H. Pozuelo
Courtesy of CA2M

THOMAS LOCHER

Thomas Locher (Munderkingen, Germany, 1956) has been considered one of the pioneers of neo-conceptual art. His work casts a critical eye that applies the image of outlines, corrections and drafts to printed texts, with heavy historic and political symbolism. In this manner, he establishes a fruitful connection between the budgets of the philosophy of language, conventional grammatical analysis, and the logical order of the clause, with texts of a legal or economic

nature that determine and reveals social and everyday life. He does all of this through an aesthetic formulation that involves at once a highly concrete idea of painting and the use of photography, of text as the object and of the installation.

Additionally, the textual analysis in visual format contemplated as a work methodology enables him to tackle matters related to the history of cultural institutions, such as museums or art centres, and to the transmission and validity of the ideas, which contributes to a keen revision of institutional critique from a political standpoint.

The piece in the exhibition, from the ARCO Collection, belongs to a series of works that take into consideration various articles of the Universal Declaration of Human Rights. This piece expresses the rhetoric contradictions and objections of the article that refers to refugees and the right to asylum, a matter of great importance as it constitutes the foundation upon which Europe was built and has been relevant for decades due to successive humanitarian crises, from the wars in the Balkans to the present-day war against everyone in Syria.

Santiago Olmo

JAYCE SALLOUM & WALID RAAD

Talaeen a Junuub (Up to the South) is an oblique, albeit powerful documentary that examines the current conditions, politics, and economics of South Lebanon. The tape focuses on the social, intellectual, and popular resistance to the Israeli occupation, as well as conceptions of 'the land' and culture, and the imperiled identities of the Lebanese people. Simultaneously, the tape self-consciously engages in a critique of the documentary genre and its traditions.

'This documentary represents a new trend in artistic creativity in the Arab World. It sets new standards for political documentaries covering political turmoil in the region. Not ones to use clichés and ideological dogmas, these young artists approach the subject of South Lebanon with sensitivity and political maturity. They avoid the heavy political propagation which is evident in movies of this kind. They let the people (refreshingly not only males, but men and women) speak and they let them speak in the diversity of their roles and lifestyles. This documentary is recommended for the experts and for the novices. Those who know and those who want to know about the subject matter will learn from this documentary.'

As'ad Abu Khalil
Assistant Professor Political Science, California State University,
Stanislaus/Research Fellow, UC Berkeley

VALENTÍN VALLHONRAT

Ornamental Photography. Hunting Scenes

Valentín Vallhonrat has worked from the beginning of his career in a project that visually analyzes representational models.



Jayce Salloum & Walid Raad: *Talaeen a Junub (Up to the South)*, 1993.
CGAC Collection

The works in his exposition belong to a series titled *Escenas de caza* (Hunting Scenes), which appears to consist of an extensive series of photographs of warplanes, fighter jets and landscapes of landing strips. The models selected here are a Chukoi 35, manufactured in Russia, and a Swedish Saab. The former is the one that today bombs Daesh positions in Syria, but it is also an inheritor of the legacy of the mythical Soviet MIG, a fighter jet that participated under the Syrian flag in what were perhaps the last few air duels, against Mirage, patented by France and under the Israeli flag, in the Yom Kipur war. The Saab is actually designed based on the Mirage models of the nineteen-sixties and seventies.

This series, with a documentary style that has a strong pictorial character in terms of color and light, is part of a wider project, both visual and reflective of the devices and representational models that produce iconic images of power. Valentín Vallhonrat took on this project in the framework of a reevaluation of nineteenth-century photography; its result, under the title *Fotografía ornamental* (Ornamental Photography), is to be part of the *Tender puentes* (Building Bridges) program, a project currently in the making that presents cross dialogues between current photographers and nineteenth-century photography, at the Museum of the University of Navarra.

The starting point for the project is a cataloguing of the Armería Real (Royal Armory) of Madrid, performed by Charles and Jane Clifford during the eighteen-sixties from then on, the overlap between the military and power begins to clearly stand out, while photography shows us power as ornament. The device itself has altered the image and the signification itself of power: airplanes and helicopters appear as winged monsters or sinister coleoptera.

The images of the fighter jets, seen as aesthetic weapons of 'mass destruction', place us in a strange space and a 'state of exception'. The gaze takes place within the contradiction of ethical awareness,

in the paradox of technological beauty that is nevertheless a source of absolute destruction.

The central theme is thus not so much power as a symbol, but the need for the power of destruction to impose itself and for it to appear as a mighty steeled 'angel of extermination'.

Santiago Olmo

XAVIER RIBAS

Invisible Structures

Estructuras invisibles [2] is constructed as a grid of 30 images showing naked empty ground and desolated landscapes. These are images of the site of the contemporary Maya village of Panabaj, next to the Atitlan lake in Guatemala, which was buried under a mudslide on the night of the 5th of October 2005. A few days later, after having lost all hope of recovering buried bodies, the site was declared a mass grave. It is estimated that about eight hundred people are still buried under the mud. When these images were taken in March 2006, one could still see the remains of what happened there since the village was buried: traces of diggings, mounds of mud, small shrines, footprints, markers of where households and properties once stood, now waiting to be rebuilt on the same spot, five metres above the old ones. The ancient Maya buried their dead in the domestic compounds; here contemporary Maya will build new homes on top of a mass grave.

The Border Fences of Ceuta and Melilla: A Landscape of the Future?

We thought the network society and informational capitalism was seamless, but we see more of these crude and cruel stitches than before, where the haves and have-nots are brutally kept apart. The walls of Ceuta, Palestine, Tijuana prove that our world is not a smooth corporate network society but a striated space of fortresses, enclaves and capsules.

Lieven de Cauter, *A Cyberpunk Landscape: Snapshots of the 'Mad Max Phase of Globalization'*, 2008

Ceuta and Melilla are arguably two of the most contested territories in Europe. Inscribed with a specific history of military occupation lasting over five centuries, these two Spanish enclaves on the Mediterranean coast of North Africa have been protected since 1993 by highly militarized border fences. These borders are like 'multifaceted fault-lines,'¹ defining at once a colonial/national boundary between Spain and Morocco, an economic boundary between Europe and Africa, a geopolitical boundary between North and South, and a religious boundary between Christianity and Islam.² The two territories are part of what architect Teddy Cruz defines as the 'political equator'³ that separates the functional core of global capitalism from the rest of the world saturated with poverty, armed conflicts and political violence.

The two enclaves date back to the fifteenth century, when Ceuta in 1415 and Melilla in 1497 were seized from Morocco by Portugal

and Spain (Ceuta later became Spanish territory on the signing of a treaty with Portugal in 1668). Since the decolonization of Morocco by France and Spain in 1956 and the problematic handing over of the Saharan territories under Spanish rule in 1975, the situation of the two enclaves has remained an unresolved colonial issue. Spain argues that Ceuta and Melilla had been an integral part of the Spanish territory long before the colonial protectorate. Morocco, however, points to the fact that the two cities are in North Africa and surrounded by Moroccan territory. This dispute became even more pertinent in 1986 when Spain entered the European Economic Community (later European Union), making Ceuta and Melilla the only EU territories in continental Africa. These two territorial borders, which had been quite fluid and permeable for decades, are now the way for migrants in Africa to enter EU territory without crossing the sea. The fencing of the two Spanish cities in 1993 was a response to the increasing number of unauthorized border crossings. Following mass storming of the security fences in September 2005, the fences were doubled and raised from three to six metres high, with tear gas sprinklers and three-dimensional detection cables in the space in between, surveillance cameras, and sound, movement and heat sensors. These technological fences can be monitored by the Spanish border patrols from a central surveillance room, while on the other side, and funded by the EU, the Moroccan army has set up numerous old fashioned sentry posts and military camps, as if laying siege to their own country, to invigilate the southern approach to borders it doesn't even recognize as legitimate, but sees as a residue of colonial impositions.

In its desire to expand to new territories, and later to withdraw from them, Europe left a very poor legacy in many parts of the world: with a few exceptions formerly colonized territories have not done very well. In the nineteen-eighties economic globalization was widely seen as the way forward to reduce the gap between centre and periphery, to eliminate poverty and to make life better for most, and everywhere. But this, again, is proving not to be the case: instead of diminishing, poverty is on the rise, and the gap between rich and poor is increasing. According to Joseph Stiglitz the failure of globalization to deliver these expectations is due to unequal, inadequate and undemocratic international trade agreements (more like impositions) orchestrated by the International Monetary Fund, the World Bank, and the World Trade Organization, which result in the circulation of enormous capital revenues one way, and financial debt obligations the other.⁴ Back in 1996, Saskia Sassen wrote that 'the context in which efforts to stop immigration assume their distinct meaning is the current transnationalization of flows of capital, goods, information, and culture.'⁵ The failure of globalization is clearly manifested in these asymmetric attitudes towards the free circulation of goods and capital and the free circulation of people. The fences of Ceuta and Melilla suggest that the dream of the utopia of the global village, of a seamless world of shared experiences, equal rights and equal access, is over. Instead, the enclave, the gated space, and the fence emerge as the



Xavier Ribas: *Estructuras invisibles 2 (Barro)*, 2006. CGAC Collection. © Xavier Ribas, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

new paradigms of the twenty-first century architecture and urbanism, a sign that the capitalist modern project has not worked out that well.

The capitalist modern project is partly built on the territorial expansion of the nineteenth century and the public works associated with that. The photographic legacy of that process is considerable, and therefore it is possible to trace parallels between this making of a new landscape and the development of photographic representation of the land. Early landscape photographs were often as much about the public works constructed to traverse the land as they were about a specific geography. In those photographs bridges, tunnels and railroads represented a notion of expanding territories, of movement, trajectories and shifting perspectives. But they were also about the reasons and inclinations for travel, what was entailed at the end of the journey: exotic cultures, ancient civilizations, natural resources, commerce, empire... They were a manifestation of the desire to open up the territory (to reach and to be reached), to connect places and to bring them closer to each other. Photographic expeditions were complex enterprises based on distance and encounters with the mission of producing factual representations for the purpose of knowledge of geological, cultural, or scientific significance. In Europe these territories were the very edges of the continent, East and South, and the overseas colonies. But, more often than not, the photographic expeditions

were, directly or indirectly, connected to colonial processes with political, military and economic implications. Désiré Charnay's photographic expedition to Madagascar in 1863 is an example of the connection between photography and colonial expansion, as is his album *American Cities and Ruins* (1863) 'dedicated to His Majesty the Emperor Napoleon the Third.' Photographic surveys which were part of multidisciplinary geographical explorations under the auspice of government processes of colonial expansion, inevitably offered 'positions caught up in power relations.'⁶ Coincidentally, as Saskia Sassen points out, in the Europe of the late nineteenth century, public works were mostly constructed by migrant workers that travelled far away from their place of origin, moving with their families from one site to another. Carving tunnels and building bridges was labour intensive and time consuming, so much so that it required the setting up of temporary camps that moved with the work from site to site.⁷ Although this world of migrant workers and migrant communities hardly ever appears in the photographic records of those nineteenth century 'new' landscapes, the bridges, tunnels, roads, and railways built by them could be seen as the disconnected elements, like punctuations, of another geography of migration.

However, at the height of a globalized world, the twenty-first century seems to be more concerned with enclosing space, gating communities and fencing cities. Zygmunt Bauman calls it the 'end of the era of space,' where 'no one can hide from blows, and

nowhere is so far away that blows cannot be plotted and delivered from that distance,⁸ Bauman's argument follows that there is no 'far-away' anymore, no land or territory that can keep a distance from violence, and that, without that distance, everywhere becomes a frontier-land.⁹ Military strategies once reserved for the front line are now making a reverse trip back to the centre. Michel Foucault called it the 'boomerang effect,'¹⁰ a sort of internal colonization, where typically colonial strategies and techniques are being brought back into the management and design of western cities; an 'inner city Orientalism'¹¹ as can be seen today in Tel Aviv, but also in London, Paris, or New York. Oscar Newman's notion of 'defensible space' has become a prerequisite for contemporary urban design and architecture, introducing 'secured by design' techniques to prevent dissident attacks on buildings and public spaces. Tags, pins, passwords, e-borders, congestion charges, and dissuasive security measures: they define a landscape of securization and membership turned into one of disassurance, anxiety and fear. It is a landscape of networks, certainly, but also of capsules, of enclosed spaces, scissions and discontinuities, a landscape as capable of exclusion as it is of inclusion: of flows of capital and flows of information, but also flows of unwanted bodies. Ceuta and Melilla are, perhaps, archetypes of the new walled city of the future, what Lieven de Cauter calls the neo-medieval 'capsular civilization,' simultaneously archaic and hypermodern: We don't live in the network, writes Lieven de Cauter, we live in capsules, increasingly surrounded by technological fences that, because they take as a model the prison fence, mirror the effects of exclusion and seclusion: 'Gated communities and detention camps for illegal refugees mirror each other. The counterpart of the fortress is the camp.'¹²

It could be argued that the border fences of Ceuta and Melilla are to the European landscape of the twenty-first century what bridges, tunnels and railroads were to the landscape of the late nineteenth century. Like them, they also make a 'new' landscape, but this time it is a landscape of secession, an architecture of exclusion, emerging from poverty and overtly racialized, where certain bodies are marked out, stigmatized, or eliminated. The aim of these two photographic journeys through the landscapes defined by the border fences of Ceuta and Melilla is to bear witness to these places, to give them more visibility, and to contextualize them historically and politically. The photographs were taken along the whole length of the border fences, from sea to sea, on the Spanish side looking south towards Morocco, within the limits of authorized photography. I believed that these border landscapes had to be photographed from public access points, without mediation or intimacy with the institutions that regulate them. In this respect, the photographs don't offer unusual vantage points or hidden inside views, but the quotidian presence that both sides are used to living with. They are mostly open views of a messed up landscape shaped by centuries of disagreement, of mobile borders, relocated defensive lines, divided communities and differential military

technologies. As a response to their lack of visibility, these photographs intend to be statements towards a political cartography of the border fences of Ceuta and Melilla as the very edge of Europe. These two border fences are, perhaps, the contemporary public works that can best define, like monuments to inequality, the European landscape of the twenty-first century.

Xavier Ribas, 2011

- 1 Said Saddiki, 'Ceuta and Melilla Fences: a EU Multidimensional Border?', paper presented at the Canadian Political Science Association 2010 annual conference, Ottawa [on line], <<http://www.cpsa-acsp.ca>>.
- 2 Xavier Ferrer-Gallardo, "Theorizing the Spanish-Moroccan Border Reconfiguration: Framing a Process of Geopolitical, Functional and Symbolic Rebordering", *CIBR Electronic Working Paper Series*, 2006 [on line], <<http://www.cpsa-acsp.ca/papers-2010/Saddiki.pdf>>.
- 3 On line: <<http://www.politicaequator.org/>>.
- 4 Joseph Stiglitz, *Globalization and its Discontents*, Penguin Books, London, 2002.
- 5 Saskia Sassen, *Guests and Aliens*, The New Press, Nueva York, 1999, p. 4.
- 6 David Bate, *Photography*, Berg, Oxford, 2009, p. 98.
- 7 Saskia Sassen, op. cit., p. 41.
- 8 Zygmunt Bauman *Society Under Siege*, Polity Press, Cambridge, 2002, p. 88.
- 9 Ibid., p. 90.
- 10 Michel Foucault, *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-76*, Allen Lane, London, 2003, p. 103. Quoted in Stephen Graham, *Cities Under Siege. The New Military Urbanism*, Verso, London, 2010, p. xvii.
- 11 S. Howell y A. Shryock, 'Cracking Down on Diaspora: Arab Detroit and America's "War on Terror"', *Anthropological Quarterly*, no. 76, vol. 3, 2003, p. 443-462. Quoted in Stephen Graham, op. cit., p. xix.
- 12 Lieven de Cauter, *The Capsular Civilization. On the City in the Age of Fear*, NAI Publishers, Rotterdam, 2004, p. 49.

ESKO MÄNNIKKÖ

Esko Männikkö (Pudasjärvi, Finland, 1959) has developed a documentary style halfway between the anthropological and the social. His first series were concise portraits of men and women in their houses in northern Finland, where he is originally from. Between 1989 and 1995, in collaboration with Pekka Turunen, he took on landscapes devastated by exploitation and intensive mining in the Kola peninsula, after the fall of the Soviet Union, but also the reality of the communities and individuals that live there. His pieces have been appreciated for their empathy with the characters portrayed as well as their intense color saturation. His photographs stand out because they are mounted in antique frames, acquired in antiques shops. The photographer selects the frame depending on the type of image, seeking a fusion that transforms the frame into a component of the piece. The pieces from the RAC Foundation that are on display in this exhibition belong to a work titled *Mexas*, made in Texas, very close to the Mexican border, in 1996. These portraits show how porous the border is, despite the hardness of immigration laws and walls to prevent it.

ANA TERESA ORTEGA

Ana Teresa Ortega's pieces have been characterized since their very beginning in the eighties by a willful deconstruction of materiality and objectuality in photography with the goal of investigating the appropriation of images and the sculptural and installative possibilities of a two-dimensional medium. Furthermore, her work is very conscious of how the image organizes the space and relates to it: both her pieces as well as her installations have employed projection and transparency.

Between 2000 and 2003 Ana Teresa Ortega (Valencia, Spain, 1952) created a series called *Pensadores* (Thinkers), which project in empty architectural spaces the faces, the portraits, of writers and thinkers of the twentieth century. This series, tightly linked with previous pieces dealing with exile, texts and libraries, is framed within the context of a far-reaching reflection on memory, historical memory and the drama of twentieth-century history, which would continue in later projects like the one documenting detention and execution places of the Franco-era repression.

Somehow linked with the *Pensadores* series, the project she did in 2000 for *Vigovisións* of the Vigo Photography Biennial must be mentioned. Here she posted in advertising fences the portraits of Galician writers who were exiled, such as Luis Seoane, Rafael Dieste, Ánxel Fole and Celso Emilio Ferreiro. From the *Pensadores* series, the CGAC owns *James Joyce* and *Emil Cioran*. In a 2006 interview with Enric Mira, the artist said: 'For me these are thinkers that, in some way, represent the century that has just ended. These authors, through their writing, defended values differing from those considered official. Many of them represent the drama that our people have lived through, crushed by terror and ideological repression in the last century, but censorship did not manage to contain their voices. Their works represent liberty, intelligence, hope and the capacity for commitment. [...] (To point them out) is to put their thoughts in the spotlight and showing the teachings of their reflections in a time like ours, noted for a great homogenization of ideas.'

YOLANDA HERRANZ

Through a sculptural research line, this artist and professor of the Faculty of Fine Arts in Pontevedra reflects on the strategies of conformation of the language and the implicit ideological principles thereof.

Language contains multiple paradoxes which Yolanda Herranz (Baracaldo, Spain, 1957) analyses and highlights in her work. The simple inversion of word order makes us think about the occult or obscenely evident (who cares?) meanings of words and facts.

With an economy of evident means, the artist manages to convey a very clear idea through an obvious sound procedure: the order of factors does matter.



Esko Männikkö: *Christina and José, San Antonio, 1997*. Private Collection.
RAC Foundation deposit

XUNTA DE GALICIA
Presidente da Xunta de Galicia
Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico
Jesús Oitavén Barcala

Secretario xeral de Cultura
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Director
Santiago Olmo

Xerente
Pepa Fuentes García

EXPOSICIÓN
Comisariado
Santiago Olmo

Coordinación
Christina Ferreira

Rexistro
Lourdes P. Seoane

Traducións
Antonio Fernández Lera, Estrela Seivane, Interlingua traduccions S. L.

Montaxe
Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Deseño
Cecilia Labella

Co apoio de:



CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Ramón del Valle Inclán 2
15703 Santiago de Compostela
cgac@xunta.gal / www.cgac.xunta.gal
aberto de martes a domingo
de 11 a 20 h [luns pechado]

