



Retitar el suelo de parket de la sala de exposiciones, cabina grafica, Secession, 2010. Foto: Oliver Ottenschläger. Cortesía: CAAC.

Lara Almarcegui

¿Desde dónde se puede conocer un lugar?

PEDRO MEDINA*

¿Cómo es la relación que establecemos con el espacio público? ¿Cuál es la verdadera esencia de un lugar? Lo público es una encrucijada de disposiciones políticas donde lo social se teje por medio de dinámicas cuyo origen es diverso. Pero hay una realidad compartida por la mayoría de los ámbitos urbanos occidentales: el espacio público responde a un proyecto, y en él podemos percibir el trazo de unos intereses, la exigencia de unas voluntades, desterrando todo rastro de naturaleza.

Estas cuestiones están presentes en el trabajo de Lara Almarcegui a través de la documentación y protección de descampados, el uso de huertas urbanas, el análisis de edificios en ruinas o en remodelación, espacios liminares dentro de la ciudad y también de dinámicas relacionales producidas en ámbitos expositivos, entre otros proyectos, con el objetivo de delimitar y estudiar territorios, haciendo así evidentes procesos de construcción mientras plantea otras formas de concebir y mantener nuestro entorno.

El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo presenta una retrospectiva del trabajo de Lara Almarcegui dentro de la sesión expositiva *Margen y ciudad*, para explorar las relaciones existentes entre espacio, arquitectura y ciudad desde una lógica ajena al proyecto convencional que transforma espacios considerados sin valor.

Lo específico en los márgenes del proyecto urbano

Su trayectoria se remonta a 1995 con su restauración del Mercado de Gros en San Sebastián, pero fue cuatro años más tarde cuando logró notoriedad internacional con *Mapa de descampados de Ámsterdam, una guía de los lugares vacíos de la ciudad*.

Cavar, documentar, inventariar... se van convirtiendo en su modo de actuar sobre el terreno, apareciendo una preocupación que se torna constante en su obra: observar y reivindicar aquellos lugares que no corresponden con la realización de un diseño de un arquitecto o urbanista, es decir, espacios desprovistos de función definida.

En esta retrospectiva quedan fuera proyectos como *Construyendo mi huerta urbana* (1999-2002), porque ahora pretende mostrar aquellos trabajos que no considera cerrados, sino que

marcan su proyecto para los próximos tiempos. No obstante, si consideramos también obras como la citada, observamos que son distintos los acercamientos a ámbitos que, a primera vista, podrían parecer similares, siendo, en cambio, diversas las estrategias activadas sobre ellos y también las escalas de actuación, que van de un pequeño descampado a un edificio o una ciudad entera.

La exposición en el CAAC inicia con la *Guía de descampados de São Paulo* (2006), donde se retratan escenarios habitualmente desapercibidos. Son fotos que parecen atesorar una historia particular que no queda totalmente desvelada. Describe zonas en transformación para narrar un relato sobre la ciudad que no es el de los grandes acontecimientos, sino el de espacios vacíos que hace visibles a sus ciudadanos para continuar su reinterpretación.

Aparecen fácilmente tipologías en su trabajo, sin embargo, la búsqueda de lo específico hace que cada intervención sobre un espacio concreto active prácticas diversas. Así, cada guía de descampados, pasando por Ámsterdam, São Paulo o Londres, activan distintas miradas a través de una documentación que intenta dar paso al verdadero objetivo: la protección de estos lugares. Esto ocurrió en 2003 cuando convenció al Puerto de Róterdam para que un terreno quedara como descampado permanentemente, o en 2009 en la ribera del Ebro. Protegerlos también es señalarlos, pero implica un tipo de proyecto distinto, teniendo en común una reivindicación: un terreno sin diseñar también tiene interés.

No acepta que se fije un uso determinado de un espacio urbano y esto manifiesta una voluntad política. Como reconoce la propia artista: «el trabajo de los descampados es activismo y las guías igual, porque forman parte de la protección», planteándonos cuestiones de corte habitativo.

Un concepto como el de habitar remite tanto a cuestiones relativas a la transformación del espacio como a otras relacionadas con la construcción de comunidad. Cabe recordar al respecto cómo Martin Heidegger destacó el nexo entre lugar y habitar en su *Construir, habitar, pensar*, lo que implica un posicionamiento frente al mundo y la capacidad de acción y creación de significados que una obra de arte puede generar. De esta manera, muchas de las obras aquí expuestas se orientan a desencadenar procesos de va-



Cavando, Amsterdam, 1998. Cortesía: Ellen de Bruijne Projects.



Guía de descampados de São Paulo, 2006. Cortesía: CAAC.



Guía de descampados del valle del río Lea, 12 terrenos vacíos frente a los Juegos Olímpicos, Londres, 2009. Cortesía: CAAC.

lorización de nuestro entorno, hallando por encima de los parámetros establecidos nuevas miradas capaces de incitarnos a plantear dudas sobre nuestra forma de vivir.

Sensibilidad medioambiental

Esta oposición a la idea de arquitectura y diseño definido de los espacios supone un “posicionamiento” que hace de su radicalidad y, no obstante, sutileza, su razón de ser, y nos sitúa también en procesos que ponen en cuestión cómo construimos nuestro entorno y qué entendemos por “lo común”. Inevitablemente este discurso se halla dentro de los actuales debates medioambientales, como demuestra su presencia en exposiciones como *Radical Nature. Art and Architecture for a Changing Planet* en el Barbican, la octava edición de Sharjah Art Biennial: *Still life, Art, Ecology and Politics of Change*, o en la turinesa *Greenwashing. Environment: Perils, Promises and Perplexities*, que abordaban las relaciones entre arte y desarrollo sostenible.

Esta negativa a un espacio diseñado ya estaba presente en sus proyectos sobre huertas urbanas, pero ahora cobra importancia la protección de estos terrenos baldíos que desde el río Shenzhen hasta el Lea Valley de Londres pronto sufrirán una modificación, si no son protegidos. Pero estas son prácticas que no están orientadas a la creación de ámbitos protegidos convencionales. Abriendo descampados y no poniendo nada dentro, respeta lo que ha crecido libremente, incluida cierta flora que crece en estos espacios y que no tendría lugar en parques públicos ni en reservas naturales, que también son espacios diseñados que responden a unas normas, que son ignoradas en estos rincones urbanos.

Como reconoce la artista: «El punto de partida de mi trabajo siempre ha sido más una crítica a la arquitectura que un trabajo sobre la naturaleza, pero al quitar espacio a lo construido estoy dando lugar a la naturaleza, así que es normal que estos proyectos se inserten en discursos medioambientales», ámbito en el que se encuentra más cómoda que en el de naturaleza y paisaje, si bien hay que reconocer que estos conceptos están contribuyendo a modelar decisivamente la noción contemporánea de paisaje.

El monumento como táctica, la ruina como espacio de tensión

Siendo entonces un tipo de activismo artístico cuyo alcance se circunscribe a lo urbano, cabría preguntarse cuál es la estrategia activada para preservar estos espacios.

Salvando las distancias, podríamos acudir a Camilo Sitte, quien apareció en un momento de urbanismo de ingenieros higienistas para reivindicar una función memorial de la ciudad y la conservación de los monumentos históricos. Igual que la obra de Sitte, la de Lara Almarcegui también puede ser al mismo tiempo un síntoma y un desencadenante. En el caso de Sitte, establecía nuevos criterios de composición urbana inspirados en las cualidades de los tejidos históricos, introduciendo indirectamente una forma de abor-



Cavando, parque de Ibirapuera, São Paulo, 2006. Cortesía: CAAC.

La Montaña de Escombros, Sint Truiden, 2005. Cortesía: CAAC.



MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO CIDADE DE SÃO PAULO

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

Materiales de construcción de la ciudad de São Paulo, 2006.
Cortesía: Ellen de Bruijne Projects

dar los valores ambientales que permanecían en las viejas ciudades. Si Camilo Sitte defendió el monumento como una forma de reclamar lo autóctono, o Matta-Clark los espacios industriales abandonados, quizás plantear la monumentalidad de estas tierras baldías permita entender su “valor”, descubriendo que el carácter de una población reside en los espacios públicos que conforman su identidad.

La memoria en su trabajo es una presencia muy fuerte, y este sentido de protección deriva de la percepción de estos espacios como ruinas en un momento de tensión, en una transición entre pasado y futuro, como ocurre en la *Guía de descampados del valle del río Lea, 12 terrenos vacíos frente a los Juegos Olímpicos* (2009), registrando lugares destinados a desaparecer a causa de las obras para las Olimpiadas de Londres. Hay algo de elegíaco en su obra, como si estuviéramos despidiéndonos de una entidad en extinción.

Y no de forma metafórica, sino literal, las ruinas también han sido parte de su trabajo: como se contemplaba en la *Guía de ruinas de Holanda desde 1870 hasta la actualidad*, presente en *Registros contra el tiempo* (2006) en Santander, o en la *Guía de Al Khan, un pueblo vacío en la ciudad de Sharjah* (2007).

Con motivo de esta exposición, se realizaron visitas a una ruina que no ha llegado a ser edificio inaugurado: el futuro acuario

de Sevilla, volviendo elocuente una sombra que nos habla de esas grandes operaciones inmobiliarias vinculadas a grandes eventos, la crisis financiera actual y todas las políticas implicadas en esta construcción incompleta. Aunque, curiosamente, este registro de una ruina, ha constatado un proceso de recuperación del espacio por parte de la naturaleza.

En el fondo, todo se transformará en ruina, siendo muchas de estas obras nuevas *vanitas* que nos recuerdan una vez más la caducidad de lo que nos rodea.

Emergencias y literalidad

Pero no todo es extinción, una mirada arqueológica también puede descubrir otras *emergencias*. Etimológicamente, *emergere* significa “salir de dentro”, surgir, brotar al exterior; supone, por tanto, la superación de un impedimento que ocultaba algo.

Lara Almarcegui también encuentra la oportunidad de hacer emerger algunas realidades. Le interesa saber cómo están construidas las cosas, algo que se manifestó tempranamente en su obra adquiriendo la costumbre de cavar.

Su mirada analítica se ha desarrollado en horizontal, suelo, o en profundidad, como es el caso del subterráneo de la calle Serrano. Con motivo de Madrid Abierto, obtuvo permiso para bajar a la cabeza de la excavación de un túnel en construcción: allí donde la máquina avanza quitando una tierra inmóvil desde hace años; de nuevo, un momento de tensión en un espacio natural.

Aquí se hace más evidente algo que podría aplicarse a la mayoría de su trabajo: ver qué hay bajo la piel de la ciudad. En efecto, la idea de estratificar o desmontar es otra de sus constantes, conocida especialmente por la serie *Materiales de construcción*, que consiste en la medición y análisis de los materiales, volúmenes y pesos de edificaciones. También levanta el piso de salas de exposición, viendo cómo está hecho y qué hay debajo: el contacto del edificio con el espacio original de la ciudad. De esta forma, el “componente natural” vuelve a su trabajo.

Muchos han sido los ejemplos de esta práctica, pasando por varias montañas de escombros o las ocasiones en las que ha retirado el suelo. En todos ellos va construyendo un *corpus* arqueológico de acciones que son accesibles al público solo a través de la documentación del proceso.

Asimismo, en piezas como las montañas de materiales, principalmente la vienesa en la Secession en 2010, se aprecia una literalidad absoluta basada en el volumen y la escala 1:1. Se muestra tal cual, pero sin caer presa de lo explícito, evitando una didáctica expresa del proceso. Presenta la arquitectura de forma contundente a través de sus “ingredientes”, reduciendo la institución a sus elementos constructivos.

Documentación y posicionamiento

Esta literalidad y, no obstante, falta de explicación o pedagogía de



Retirando el suelo, recinto ferial, Amsterdam, 2004. Foto: Edo Kuipers. Cortesía: CAAC.

la obra, se muestra en el CAAC, que recopila pero no quiere caer en excesivas evidencias. Como en las fotos de São Paulo, debemos descubrir la historia tras cada pieza, puesto que la consciente ausencia de una mayor contextualización provoca que perdamos cierta información, pero permite que seamos capaces de reconstruir una “disposición”, que se completa con las guías. De hecho, operaciones como hacer una guía, que imita las de arquitectura modernas, nos remiten de nuevo a la voluntad de preservar un terreno.

Fotografías, libros, diapositivas, y en esta ocasión también un vídeo, son las herramientas para un discurso expositivo neutro que deja al descubierto algunas peculiaridades: las diapositivas, que no pueden evitar cierto aire nostálgico, son reproducidas muy cerca de la pared, mostrando así con discreción la monumentalidad que tiene la pieza en directo de forma que evite el encasillamiento de la artista como fotógrafa de lugares, lejos de la acostumbrada espectacularidad de muchas fotografías de paisaje.

La documentación es mostrada pues con cierta distancia a través de una intersección entre literalidad y no explicitación, que provocan en el espectador preguntas como ¿por qué está vacío este espacio? Lo que implica un posicionamiento frente a la foto.

Pero esto no es algo que afecte solamente a quien ve sus fotos, sino que es la circunstancia de la que parte el propio trabajo de la artista. Es importante preguntarse por el lugar desde el que

se observa cada fenómeno, atendiendo a lo que es mejor para esa ciudad, independientemente de su mejor o peor traducción como documento. De ahí la importancia de la investigación, para la que cuenta con asistentes de cada ciudad.

Como confesaba a Javier Hontoria: «Los objetos apenas me interesan, lo que me obsesiona son los lugares y mi relación activa con ellos». Es, por tanto, su posicionamiento frente a cada uno de los lugares lo que determina un trabajo artístico en el que es fundamental involucrarse en aquello que está tratando.

Cuando llega a un lugar quiere ser respetuosa con el mismo, aporta una visión desde fuera, que puede ser más fresca o simplemente diferente, pero le preocupa que el proyecto no se perciba como una imposición, por lo que la posibilidad de negociación y el planteamiento siempre de distintas posibilidades es parte del proceso.

Descubrimos así que la cuestión esencial en su trabajo es ¿qué puedo hacer para conocer un determinado contexto? Su obra viene de esa pregunta, desarrollando una práctica surgida entre la realidad y su opacidad, e instalada en un significativo lugar entre la aparición y la disolución.

*Pedro Medina es crítico de arte y Director del Área Cultural del Instituto Europeo di Design, Madrid.



Materiales de construcción del depósito de agua, Phasburg, 2000. Courtesy: Ellen de Bruijne Projects.

Lara Almarcegui

From Where Can One Know a Place?

PEDRO MEDINA*

What is the relationship that we establish with public space like? What is the real essence of a place? The public space is a crossroads of political arrangements where the social realm is devised by means of dynamics of different origins. But there is a reality shared by the majority of western urban spheres: public space responds to a project, and in it we can perceive the design of some interests, the demand of certain desires, banishing all trace of nature.

These questions are present in the work of Lara Almarcegui through the documentation and protection of wasteland, the use of urban vegetable gardens, the analysis of buildings in ruins or undergoing remodelling, preliminary spaces within the city and also in relational dynamics produced in exhibition spheres, among other projects, with the aim of delimiting and studying territories, thus making obvious processes of construction while she poses other ways of conceiving and maintaining our environment.

The Centro Andaluz de Arte Contemporáneo presents a retrospective of Lara Almarcegui's work within the exhibition session *Margen y ciudad*, to explore the existing relationships between space, architecture and city from a logic outside the conventional project which transforms spaces regarded as being without value.

The specific on the margins of the urban project

Her career goes back to 1995 with her restoration of the Mercado de Gros in San Sebastián, but it was not until four years later that she achieved international renown with *Mapa de descampados de Ámsterdam, una guía de los lugares vacíos de la ciudad* (Map of wasteland in Amsterdam, a guide to empty places in the city).

Digging, documenting, making inventories... gradually became her way of working on the land, with the appearance of a concern which became a constant in her work: observing and demanding a reappraisal of those places that did not correspond to the carrying out of a design by an architect or town planner, that is to say, spaces without a defined function.

Projects like *Construyendo mi huerta urbana* (1999-2002) are not included in this retrospective because now she wants to show

those works that she does not regard as closed, but which rather mark her project for the near future. However, if we also consider works like the aforementioned, we observe that different approaches are used in fields, which at first sight would seem to be similar, and, instead, several strategies are activated on them and on the scales of action, which go from a small piece of wasteland to a building or a whole city.

The exhibition in the CAAC begins with the *Guía de descampados de São Paulo* (2006), where usually unnoticed scenes are portrayed. These photographs seem to possess a special history that is not totally revealed. The guide describes areas in a process of transformation, to narrate a story about the city which is not that of great events, but of empty spaces that she makes visible to citizens in order to continue its reinterpretation.

Typologies appear easily in her work. However, the search for the specific means that every intervention on a particular space activates several practices. So, every wasteland guide, from Amsterdam, São Paulo or London, activates different gazes through a documentation that tries to lead to the real objective: the protection of these places. This occurred in 2003 when she convinced the Port of Rotterdam to leave a piece of land as a permanent open space, and in 2009 on the bank of the Ebro. Protecting them is also showing them, but implies a different type of project, having in common a demand: a piece of land without a design is also of interest.

She does not accept that a particular use should be made of an urban space and this demonstrates a political wish. As the artist herself admits: "the work on wastelands is activism and the same goes the guides, because they form part of protection", creating questions of habitat for us.

A concept such as that of inhabiting refers as much to questions relative to the transformation of space as to others connected to the construction of a community. On this matter it could be remembered that Martin Heidegger emphasized the nexus between place and occupation in his *Construir, habitar, pensar*, which implies an attitude in face of the world and the capacity for action and creation of meanings that a work of art can generate. In this way, many of the works on display here are directed at unleashing



Restaurando el Mercado de Gros pocos días antes de su demolición, San Sebastián, 1995. Courtesy: Ellen de Bruijne Projects.



Mapa de descampados de Ámsterdam, 1999. Courtesy: Ellen de Bruijne Projects



Un descampado en la ribera del Ebro, Zaragoza, 2009. Courtesy: Ellen de Bruijne Projects.

assessment processes about our environment, finding, over and above established parameters, new gazes with the ability to incite us to pose doubts about our way of living.

Environmental Sensitivity

This opposition to the idea of architecture and design defined by spaces supposes an “attitude” in which its radicality and subtlety is, nevertheless, its *raison d’être*, and also places us in processes that call into question the way we construct our environment and what we understand by “the usual”. Inevitably this discourse is found in current environmental debates, as is demonstrated by its presence in exhibitions like *Radical Nature. Art and Architecture for a Changing Planet* in the Barbican, the eighth Sharjah Art Biennial: *Still life, Art, Ecology and Politics of Change*, and in the Turin *Greenwashing. Environment: Perils, Promises and Perplexities*, which tackled the relations between art and sustainable development.

This negative approach to a designed space was already present in her projects on urban kitchen gardens, but now more importance is attached to the protection of these wastelands which, from the River Shenzhen to the Lea Valley in London, will soon undergo changes if they are not protected. But these are practices which are not aimed at the creation of conventional protected environments. Opening up wastelands and not putting anything in them, respects what has freely grown, including flora that grows in these spaces and which have no place in public parks or nature reserves, which are designed spaces which respond to rules which are ignored in these urban corners.

As the artist acknowledges: “The starting point of my work has always been more a criticism of architecture than a work on nature, but by taking away space from construction I am leaving room for nature, so it is normal for these projects to be inserted into environmental discourses”, a field in which she finds herself more comfortable than in that of nature and landscape, although it has to be acknowledged that these concepts are contributing to decisively shaping the contemporary idea of landscape.

The Monument as Tactic, the Ruin as a Space of Tension

Being then a type of artistic activism whose scope is limited to the urban sphere, it could be asked what is the strategy that is activated to preserve these spaces.

Give or take some obvious differences, we could go to Camilo Sitte, who appeared at a period of town planning by hygienist engineers to demand the city’s memorial function and the conservation of historic monuments. As with the work of Sitte, that by Lara Almarcegui can also be a symptom and a cause at the same time. In the case of Sitte, he established new urban composition criteria inspired by the qualities of the historical fabrics, indirectly introducing a way of dealing with the environmental values that remained in ancient cities. If Camilo Sitte defended the monument



Ruinas en Holanda XIX-XXI, 2008. Courtesy: Ellen de Bruijne Projects

Bajando a un tunnel de una reciente excavación en Madrid, 2010. Photo: Alfonso Herraz. Courtesy: Ellen de Bruijne Projects.





Un descampado en el Puerto de Rotterdam, 2003-2018. Courtesy: Ellen de Bruijne Projects.

as a way of claiming the indigenous, or Matta-Clark the disused industrial spaces, perhaps bringing up the monumentality of these wastelands permits us to understand their “value”, discovering that the character of a town resides in the public spaces that make up its identity.

Memory is a very strong presence in her work, and this sense of protection derives from the perception of these spaces as ruins in a moment of tension, in a transition between past and future, as occurs in the *Guía de descampados del valle del río Lea, 12 terrenos vacíos frente a los juegos olímpicos* (2009), recording places destined to disappear because of the building work for the London Olympics. There is something elegiac in her work, as if we were saying goodbye to an entity in extinction.

Ruins have also been part of her work, and not in a metaphoric way, but literally: as was seen in the *Guía de ruinas de Holanda desde 1870 hasta la actualidad*, exhibited in *Registros*

contra el tiempo (2006) in Santander, and the *Guía de Al Khan, un pueblo en la ciudad de Sharjah* (2007).

On the occasion of this exhibition, visits were made to a ruin which has not become an inaugurated building: the future aquarium of Seville, turning into an eloquent shadow which speaks to us of those large real estate operations linked to great events, the current financial crisis and all the politics involved in this incomplete construction. Although, curiously, this record of a ruin has seen a process of recuperation of the space by nature.

Really, everything will be transformed into a ruin, and many of these new works are *vanitas* which remind us yet again of the expiry of everything that surrounds us.

Emergencies and Literality

But not everything is extinction; an archaeological gaze can also discover other *emergencies*. Etymologically, *emergere* means



Materiales de construcción en la sala de exposiciones del FRAC Bourgogne, Dijon, 2003. Photo: Andre Morin. Courtesy: Ellen de Bruijne Projects.

“emerge from inside”, arise, spring up to the exterior; it means, therefore, the overcoming of an impediment that hid something.

Lara Almarcegui also finds the opportunity to make some realities emerge. It interests her to know how things are constructed, something which declared itself early on in her work, acquiring the habit of delving into things.

Her analytic gaze has been developed horizontally, on the ground, or deeply, as in the case of the underground tunnel in calle Serrano. On the occasion of Madrid Abierto, she obtained permission to go to the head of the excavation of a tunnel under construction: there where the machine advanced moving soil which had been untouched for years; once again, a moment of tension in a natural space.

Here is made clearer something that could be applied to most of her work: seeing what there is beneath the city's skin. Indeed, the idea of stratifying or dismantling is another of her constants, especially well known through the series *Materiales de*

construcción, which consists of the measuring and analysis of the materials, volumes and weights of buildings. She also raises the floors of exhibition rooms, seeing how they are made and what lies beneath: the contact of the building with the original space of the city. In this way, the “natural component” returns to work.

There have been many examples of this practice, going through various mountains of rubble and the times when she has removed the floor. In all of them she constructs an archaeological *corpus* of actions which are accessible to the public only through the documentation of the process.

Also, in pieces like the mountains of materials, principally the Vienna Secession in 2010, one can see an absolute literality based on a volume and scale of 1:1. It is shown as it is, but without falling victim to explicitness, avoiding an express didactics of the process. She presents the architecture in a convincing way through its “ingredients”, reducing the institution to its constructive elements.



Mapa de descampados de Ámsterdam, guía de los lugares vacíos, Ámsterdam, 1999.

Courtesy: Ellen de Bruijne Projects

Documentation and Attitude

This literal nature which, however, lacks an explanation or pedagogy of the work, is shown in the CAAC, which compiles but does not want to fall prey to presenting excessive facts. As in the São Paulo photographs, we must discover the history behind each piece, since the conscious absence of a greater contextualisation causes us to lose certain information, but it permits us to be able to reconstruct a “disposition”, that is completed by the guides. In fact, an operation like making a guide, which imitates those of modern architectures, takes us once again to the wish to preserve a piece of land.

Photographs, books, slides, and on this occasion a video also, are the tools for a neutral exhibition discourse which leaves some peculiarities exposed: the slides, that cannot avoid a certain nostalgic air, are reproduced very close to the wall, in this way discreetly showing the monumental character of the piece live that avoids categorising the artist as a photographer of places, far from the usual spectacular nature of many landscape photographs.

The documentation is shown therefore with a certain distance through an intersection between literality and no-explanation, which lead to questions by the spectator such as, *Why is this space empty?* which involves an attitude in front of the photo.

But this is not something that only affects those who see her

photographs, but is the circumstance from which the artist's work itself begins. It is important to inquire about the place in which each phenomenon is observed, dealing with what is best for that city, independent of its best or worse translation as document. Here lies the importance of research, and for which she has assistants in every city.

As she confessed to Javier Hontoria: “Objects hardly interest me, what haunts me are places and my active relationship with them”. It is, therefore, her attitude in face of each place which determines an artistic work in which it is fundamental to involve herself in what she is dealing with.

When she reaches a place she wants to be respectful with it, contribute a view from outside, that can be fresher or simply different, but she is concerned that the project should not be perceived as an imposition, for which reason the possibility of negotiation and the posing of different possibilities is part of the process.

Thus, we discover that the essential question in her work is What can I do to learn about a specific context? Her work stems from that question, carrying out a practice which emerges between reality and its opacity, and installed in a significant place between appearance and dissolution.

* Pedro Medina is an art critic and the Director of the Cultural Area of the Instituto Europeo di Design, Madrid.



Guía de Al Khan, un pueblo abandonado en al ciudad de Sharjah, 2007. Courtesy: Ellen de Bruijne Projects.

