

Cómo desaparecer completamente. Angustia, fotografía y otras extinciones

How to Disappear Completely:
Angst, Photography
and Other Extinctions

Gonzalo Carrasco Purull





*In a little while / I'll be gone / The moment's
already passed / Yeah it's gone / And I'm not here /
This isn't happening / I'm not here /
Radiohead, "How to Disappear Completely"*

La artista visual y teórica de los medios Hito Steyerl, en el marco de sus reflexiones sobre el impacto cultural que ha tenido la proliferación de cámaras en la vida cotidiana, tanto como herramientas de televigilancia como en los teléfonos móviles, ha propuesto que este nuevo escenario cuestiona el rol tradicional asignado a la fotografía como medio de representación. De modo que ésta, antes que nada, ha pasado a cumplir la función de una herramienta de desaparición, en donde “cuanto más se representa a la gente, menos queda de ella en realidad.” La idea surgió de una discusión con su mentor Win Wenders, quien intuía que existía una relación entre el acto de fotografiar y el hecho de que las cosas desaparecieran, al grado de un vínculo de causalidad: “lo más probable, no obstante, es que las cosas desaparezcan si (o incluso porque) son fotografiadas.”²

A partir de este fenómeno descrito por Steyerl, el siguiente trabajo pretende explorar las relaciones que la fotografía de la arquitectura y, por extensión, del paisaje, han establecido con una serie de objetos –sean éstos edificios, barrios o ecosistemas– ante las profundas transformaciones generadas por los diversos procesos de modernización. Dichos cambios han sido impulsados principalmente por el funcionamiento de un sistema económico con fuertes efectos ambientales, sociales y culturales, como resulta ser el capitalismo tardío, cuyos medios de reproducción han propiciado tanto la transformación y la obsolescencia, como la extinción de los principios, valores y características de los entornos tradicionales. De ahí que se sostenga la hipótesis de que estos efectos de desaparición han encontrado en la fotografía de la arquitectura no sólo un medio para su documentación, sino, sobre todo, una forma de anticipación o condición de la desaparición misma. En consecuencia, la fotografía ha pasado a ser un medio a través del cual poder sobrellevar la angustia que trae una realidad menguante, en constante desaparición.



Habiendo perdido el soporte de las estructuras adyacentes, este edificio, ubicado junto a la estación de Finsbury Park, requirió apoyo externo temporal para mantenerse en pie. Ahora se ha demolido para dar paso, junto con otros sitios, a City North, un proyecto de regeneración de uso mixto de 355 viviendas (47 asequibles). Fotografía: ©Francisco Ibáñez Hantke, *Estructuras insostenibles 1*, Londres, 2015. De la serie *No-Estructuras*

Pérdida y melancolía

Desde el siglo XIX se puede observar un paralelismo en el desarrollo y expansión del capitalismo industrial con diversos procesos de destrucción y desaparición de los entornos sociales, culturales y físicos preexistentes a su desarrollo. Marx ya había identificado estos efectos en el célebre pasaje donde describe cómo la introducción del capitalismo estaba esfumando las características de las sociedades tradicionales a partir de la observación de que “todo lo sólido se desvanece en el aire, todo lo sagrado es profanado y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas.”³

El crecimiento del capitalismo industrial generó radicales cambios en las ciudades, en especial en los centros metropolitanos. Acorde a las lógicas de la ciudad especulativa, las modificaciones implicaron la desaparición de sectores urbanos completos, tal como ocurrió con la implementación de los planes de Haussman para el París de Napoleón III,⁴ destrucción de la antigua ciudad que lamentaron tanto Zola, Daumier, el escritor monárquico Louis Veuillot, el economista Jules Ferry y Charles Baudelaire. Éste último, en su poema “El cisne,” declamaba: “¡Cambia París! ¡Mas nada en mi melancolía / se ha movido! Suburbios viejos, nuevos palacios, / bloques, andamios, todo se me vuelve alegórico, / y pesan más que rocas en mis recuerdos queridos.”⁵

Desapariciones de las cuales dio testimonio Charles Marville, uno de los precursores de la fotografía,⁶ quien, como fotógrafo oficial de París desde 1865, documentó la demolición de los antiguos barrios y su estado previo a través de más de 400 fotografías. Las imágenes de Marville, más allá de si fueron o no funcionales para las operaciones de Haussman,⁷ resultan interesantes en tanto que la desaparición de París generó un cambio en la propia técnica fotográfica. Mientras que para las imágenes de la antigua ciudad Marville escogió principalmente el formato vertical, que exacerba la condición de espacio interior de las viejas calles, al momento de registrar la nueva ciudad que estaba emergiendo escogió el formato horizontal o apaisado para presentar un París que surge como un nuevo tipo de paisaje registrado en composiciones fuertemente pintoresquistas. En él desaparecían no sólo las insalubres condiciones de la ciudad o las viejas edificaciones, sino toda una forma de habitarlo. La urbe que surgía parecía arrojar a sus ciudadanos al espacio abierto de la modernidad.

Por su parte, también Walter Benjamin asoció el surgimiento de la fotografía a la desaparición, en especial, a través de la melancolía que ofrecían los primeros retratos fotográficos, donde “el valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos.”⁸ Sin embargo, para Benjamin la fotografía tiene repercusiones más profundas, pues como medio de reproducción técnica hace posible algo fundamental para la desaparición de la arquitectura: la pérdida del aura de las obras. La copia de una fotografía, ya sea en la forma de una postal o en la imagen de una revista ilustrada, desaparece la condición de excepcionalidad en un tiempo y lugar específicos, misma que había abrazado la obra arquitectónica hasta entonces.⁹ En palabras de Benjamin, significaba que “la catedral deja su emplazamiento para encontrar acogida en la biblioteca de un aficionado al arte.”¹⁰

De ahí que resulta interesante este doble poder que tendrían retratar un objeto proclive a su desaparición y hacer posible que la misma obra sea descartable ante la imagen de su copia. Ambos aspectos confluyen en un tipo de fotografía de la arquitectura y de entornos construidos que ha estado presente desde los orígenes del medio. En ella, la aparente condición “objetiva” de la fotografía¹¹ habría permitido documentar edificios, barrios o paisajes completos ante la promesa de su inminente desaparición, ante la seguridad de su extinción, que es donde radica precisamente el poder de estas imágenes, pues de lo contrario aparecerían como un mero registro de lo existente.

En este orden de ideas, es significativo constatar que alrededor de los años en que Marville hizo de París un fantasma, en Inglaterra y ante la futura demolición del Oxford Arms como parte del desarrollo urbano del Old Bailey de Londres, se decidió fundar la Society for Photographing Relics of Old London. Esta asociación, entre 1876 y 1886, a través de los fotógrafos Alfred y John Bool, y posteriormente James Dixon, registró los últimos días del antiguo Londres, que enfrentaba el avance modernizador de una nueva sociedad industrializada. Su testimonio visual plasma la desaparición inminente de estas arquitecturas de manera análoga a las fotografías urbanas de Eugène Atget, es decir, sin ningún registro de la presencia humana. Las cosas, sean edificios u objetos cotidianos, aparecen simplemente como vestigios del abandono, como si antes de la inminente catástrofe y casi como una anticipación de la misma, los cuerpos abandonarían la escena.

El carácter profundamente elegiático y melancólico de este tipo de imágenes se convertiría en un rasgo recurrente en el desarrollo de la fotografía arquitectónica, la cual descarta generalmente el registro de personas. Ya Benjamin lo había advertido en las fotografías de Atget, las cuales, a decir del



Esta fachada retenida se asemeja a un edificio invertido (exterior que mira al interior) que lo convierte en una no-estructura absurda y poética. Esta intervención es parte de un proyecto de regeneración que incluye la reinstalación de Toynbee Hall, la mejora del espacio público y la construcción de 74 apartamentos (14 asequibles), oficinas y locales comerciales. Fotografía: ©Francisco Ibáñez Hantke, *Estructuras insostenibles 3*, Londres, 2017, de la serie *No-Estructuras*

teórico alemán, buscan “lo desaparecido y lo extraviado, y por eso también tales imágenes se rebelan contra la resonancia exótica, esplendorosa y romántica de los nombres de las ciudades,” absorbiendo “el aura de la realidad como el agua en un barco que se hunde.”¹²

La desaparición en la era del capitalismo acelerado

Con el desarrollo vertiginoso que ha adoptado el capitalismo tardío parece que esta relación de la fotografía arquitectónica con lo que está a punto de desaparecer se ha vuelto más estrecha gracias al explosivo crecimiento de la cantidad de aparatos y dispositivos que incorporan cámaras fotográficas. Tablets, computadoras y teléfonos móviles permiten tanto la posibilidad de que una enorme cantidad de usuarios registren su cotidianeidad prácticamente en tiempo real, como la capacidad de documentar edificios, barrios o paisajes a punto de extinguirse. Esto se manifestó luego del incendio que cercenó a Notre Dame en abril del 2019, cuando las redes sociales se llenaron de fotografías que mostraban la catedral antes de la catástrofe como fondo para retratos de personas que la habían visitado en calidad de turistas. Tales fotografías, de haber sido simplemente un recuerdo dentro de una de las tantas paradas en los itinerarios turísticos por París, cobraron una especial cualidad ante la sola posibilidad de que el edificio terminara por arder completamente, al convertirse en un sustituto personal o reliquia arquitectónica ante su desaparición.

A la aceleración que han experimentado los procesos de modernización vinculados al comportamiento del capitalismo, sobre todo con posterioridad a la crisis económica del 2008, le corresponde una proliferación de fotógrafos que registran arquitecturas a punto de desaparecer. Estas imágenes tienen como denominador común el ser tomadas en lugares en donde precisamente se están experimentando importantes cambios económicos.

Es el caso del fotógrafo Stefan Irvine, quien pasó casi cuatro años documentando los *tong lau*, tradicionales edificios de Hong Kong que, como otras tipologías similares en el sureste asiático, consisten en estructuras con tiendas comerciales en su primer nivel y viviendas en sus pisos superiores.¹³ Tipologías que Irvine registra en la forma de panoramas ante la constatación de su presente demolición y posterior reemplazo por torres habitacionales y de oficinas. Dichos cambios son un efecto de la fuerte inmigración interna y el aumento de la población que ha experimentado Hong Kong desde la década de los sesenta, así como de una administración de la ciudad que ha funcio-

nado a favor de los desarrolladores inmobiliarios en el contexto de la apertura económica llevada adelante por China en los últimos años.

Las fotografías de Irvine resultan interesantes porque desde el punto de vista técnico se proponen el reconocimiento de una ciudad fracturada que ha devenido en una realidad aprehendida únicamente desde lo fragmentario: para alcanzar la frontalidad que exhiben sus registros de los *tong lau*, los capturó en una serie de fotografías parciales que luego fueron ensambladas digitalmente mediante el trabajo de posproducción del editor digital Jörg Dietrich. De este modo el proceso de creación de las imágenes recorrió el camino contrario de la demolición futura de estos edificios.

Similar es el caso del registro de la paulatina desaparición de las tradicionales *kommunalkas* rusas, antiguos edificios residenciales que fueron colectivizados luego de la Revolución de 1917, ante el exorbitante déficit habitacional con que se tuvo que lidiar en los primeros días de la Unión Soviética. Basadas en la eliminación de la casa como propiedad privada, las *kommunalkas* funcionaron como un medio de cohabitación, donde un conjunto de extraños compartían los espacios de antiguas viviendas aristocráticas. Esta forma de vida característica de la cotidianeidad soviética experimentó profundos cambios desde los años noventa, con la implementación de una economía de libre mercado y los radicales procesos de privatización en Rusia, período en el que las habitaciones de las *kommunalkas* comenzaron a venderse. El Estado tuvo que enfrentar el sostenido deterioro de estas estructuras, problema que ha resuelto en la actualidad con la demolición de las construcciones y reubicación de sus habitantes en nuevos edificios de departamentos privados.

De ahí la importancia que tuvo el trabajo de la fotógrafa y documentalista Françoise Huguier, quien desde 1991 comenzó a registrar la vida al interior de las *kommunalkas* de San Petersburgo, proyecto llevado adelante durante los siguientes años, cuando Huguier decidió vivir en uno de estos edificios. Sus imágenes, cargadas de una fuerte mirada etnográfica, no solamente dan cuenta del paulatino deterioro físico de estos edificios, sino que documentan una forma de habitar en vísperas de desaparecer, para lo cual se sirven del registro de la cotidianeidad e intimidad de uno de sus habitantes, como es Natacha. Aquí la desaparición es presentada con un recurso técnico particular, en donde Huguier decide nunca mostrar los exteriores. Para ello, evita la vista a través de las ventanas que aparecen en sus fotografías, y cuando éstas aparecen, maneja la intensidad de la luz para que se



Las estructuras metálicas que sostienen la fachada y los edificios adyacentes dominan esos elementos y parecen implosionar en el vacío central. El proyecto conserva una fachada y reconstruye el sitio (mientras mantiene las alturas existentes) en oficinas y locales comerciales. Fotografía: ©Francisco Ibáñez Hantke, *Estructuras insostenibles 7*, Londres, 2018, de la serie *No-Estructuras*

muestren simplemente como una superficie cuyo brillo obstruye su transparencia. En definitiva, su visión de las *kommunalkas* logra un tipo de espacio en suspensión, habitado por fantasmas que parecen haber sido arrancados de la Rusia contemporánea.¹⁴

Finalmente, otro ejemplo de la relación entre la aceleración de los procesos de desaparición y sus registros fotográficos se puede encontrar en cómo han sido documentadas las transformaciones a las que ha estado expuesta Londres, sobre todo después de los noventa, cuando se posicionó como una de las capitales de la economía global. En esta década la ciudad tuvo que enfrentar poderosas fuerzas especulativas por parte de los desarrolladores inmobiliarios, proceso que ha sido registrado por el arquitecto y fotógrafo chileno Francisco Ibáñez Hantke, en su serie titulada *No-Estructuras*.¹⁵ A partir de una serie de fotografías realizadas cuidando la similitud de encuadres y condiciones atmosféricas y lumínicas, ofrece un catálogo de tipologías de edificios en demolición, obras en proceso de construcción, así como un repertorio de estructuras auxiliares.¹⁶ El Londres contemporáneo se muestra a medio camino entre la imagen de una fábrica en horas muertas y un mundo postapocalíptico. En su registro nuevamente se apela al recurso de prescindir de la presencia de personas, lo que devuelve las cosas, por una parte, a su condición de mero objeto sin propósito ni uso explícito, y por otra, a una condición intermedia entre obra de arte, paisaje o mera ruina. Ibáñez Hantke exhibe lo que podría ser la imagen de un “mundo sin nosotros,” un formato al cual ha recurrido Hollywood en películas distópicas como



Robin Hood Gardens fue diseñado por los Smithson y completado en 1972. La demolición es parte del proyecto de regeneración Blackwall Reach, que reemplazará 252 hogares con 1 575 (52% asequible, 80% para alquiler social). V&A adquirió parte de la fachada del edificio en 2017. Fotografía: ©Francisco Ibáñez Hantke, *Estructuras deconstruidas 1* Londres, 2017, de la serie *No-Estructuras*



La parte central de Robin Hood Gardens fue demolida primero y se dejó para el final sus núcleos verticales de hormigón más masivos en ambos extremos. Despojados de la icónica fachada, este corte de sección revela su interior doméstico. Los edificios circundantes insinúan el aspecto y la densidad del nuevo desarrollo. Fotografía: ©Francisco Ibáñez Hantke, *Estructuras deconstruidas 3*, Londres, 2017, de la serie *No-Estructuras*

I Am Legend (2007) o *Inception* (2010),¹⁷ donde la arquitectura y la ciudad son presentadas sin ocupantes. No obstante, estas representaciones deshabitadas no pretenden reproducir el tropo del *voyeur* tan característico de las fotografías de arquitectura del siglo xx,¹⁸ sino mostrar que los productos de la economía global desprovistos de su valor de cambio y de uso devienen en meras cosas, ruinas o simple escombro.¹⁹

Demolición, desaparición, extinción

Uno de los lugares que documenta Ibáñez es el proceso de demolición de una obra emblemática del brutalismo británico, el conjunto habitacional Robin Hood Gardens diseñado por Alison y Peter Smithson en 1972. La desaparición del edificio fue seguida en tiempo real por las principales plataformas de arquitectura en el ámbito global²⁰ y se convirtió en una de las imágenes más potentes a la hora de dar cuenta del desmantelamiento del modelo del Estado de bienestar británico, sobre todo después de la declaración del English Heritage que afirmó que Robin Hoods Gardens “falló como un lugar para que los humanos vivieran.”²¹

En este contexto surgió el trabajo que realizaron el fotógrafo Kois Miah y el sociólogo Nick Thoburn, quienes tomaron distancia de una representación del conjunto en ausencia de sus antiguos residentes –que era de por sí el estado previo a la demolición–, como también de las icónicas fotografías que Sandra Lousada tomó al momento de la inauguración, donde los habitantes jugaban un rol fuertemente minimizado frente a las poderosas formas de hormigón propuestas por los Smithson. En cambio, Miah y Thoburn capturaron un Robin Hoods Gardens desde el retrato de sus residentes, en un desplazamiento respecto a la arquitectura que permitió abrir la discusión más allá de la necesidad o no de preservar el legado de los Smithson. El debate se centró en constatar que la verdadera desaparición era el modelo del Estado de bienestar, mismo que era reemplazado por la privatización neoliberal.²²

No obstante, este trabajo podría considerarse como una excepción ante la apabullante fascinación que ha producido el registro fotográfico de demoliciones de edificios, sobre todo a partir del último tercio del siglo xx. Se trata de casi un género de registro visual que, como ha sugerido Keller Eaesterling, hace de la demolición un proyecto de arquitectura en sí mismo.²³ Baste recordar la importancia capital que tuvo –y sigue teniendo a la hora de evaluar el legado de los preceptos de la arquitectura moderna– la secuencia de fotogramas que realizó el U.S. Department of Housing and Urban Development de la transmisión de las detonaciones que hicieron desaparecer al conjunto de viviendas de Pruitt-Igoe el 1 de abril de 1972. De ahí el interés que tienen trabajos como el realizado por la fotógrafa Alina Schmuck, quien en *Script of Demolition* convirtió la fotografía en un medio a través del cual desplegar los dispositivos, los trabajos previos y las detonaciones, así como los efectos posteriores a las demoliciones realizadas por la familia Fink, unos expertos en el negocio de la desaparición de edificios en torno a cuyo archivo trabajó la autora.

Para Philip Ursprung,²⁴ la propuesta de Schmuch funciona como una suerte de alegoría de la profesión del fotógrafo, en donde la práctica de la demolición se convierte en el horizonte para la práctica de la fotografía. Ambas disciplinas serían productos de la época dorada de la industrialización y del desarrollo de la química del XIX, y harían depender su habilidad tanto del aprendizaje autodidacta como de la experiencia individual, haciendo de la improvisación un factor determinante en la obtención de sus objetivos. Además resultaría crucial el instante de “detonación,” por una parte, y de “disparo,” por otra.

El comportamiento acelerado que ha experimentado el capitalismo ha generado otras formas de desaparición, como son todos los paisajes formados por aquellas urbanizaciones que fueron sorprendidas durante su construcción por la crisis financiera del 2008. Éste es el caso del trabajo que desarrolló Christopher Marcinkoski en su proyecto *The City that Never Was*, en donde hace un registro visual –fundamentalmente a partir de fotografías aéreas– de los efectos que tuvo sobre el territorio la crisis de los desarrollos inmobiliarios levantados en las áreas periféricas de Madrid.²⁵ Un tipo de registro que ya tenía antecedentes en las fotografías de Michael Light para los condominios abandonados de la zona de Lake Las Vegas en Nevada²⁶ y similares imágenes obtenidas por Valérie Anex para el caso de los *ghost estates* irlandeses.²⁷ Desapariciones que, de manera parecida a los vestigios submarinos de antiguos naufragios, dan cuenta física de las interrupciones dentro de un sistema económico que únicamente tiene sentido cuando los capitales se hallan en movimiento.²⁸

Es así como en todos estos casos la fotografía no solamente funcionaría como un medio de documentación de las desapariciones, sino también como un requisito para ellas. Una propiedad que en la actualidad ha alcanzado a la fotografía de paisaje, la cual, más allá de la búsqueda de una forma para representar un ideal de naturaleza o lograr una documentación naturalista, está registrando los dramáticos efectos del calentamiento global sobre los territorios. Ése es el valor que tienen las fotografías realizadas por Georges Steinmetz incluidas en el reportaje especial que publicó el *New York Times* en agosto del 2018 bajo el título de “Losing Earth.”²⁹ Un tipo de fotografía que se está volviendo recurrente y que registra la deforestación de la selva amazónica, de lagos que terminan por secarse, glaciares que se deshuelan y desiertos que avanzan. Se trata del testimonio gráfico de una nueva clase de melancolía, una que al menos para Bruno Latour adopta la forma de un nuevo tipo de angustia que redefine la



Terminado en la década de 1980, Ludgate House era un edificio de oficinas de 10 pisos que una vez albergó a Express Newspapers and Building Magazine. Fue demolido, junto con el edificio adyacente Sampson House, para construir nueve edificios residenciales; el más alto del sitio tendrá 48 pisos. Fotografía: ©Francisco Ibáñez Hantke, *Estructuras fantasma 3*, Londres, 2017, de la serie *No-Estructuras*



Este edificio de tres pisos, situado en una ubicación privilegiada, estaba condenado a desaparecer. Albergaba una tienda de limpieza de automóviles, un bazar en la planta baja y apartamentos arriba. La tela translúcida insinúa lo que hay detrás. El edificio ahora está demolido y se están realizando nuevas construcciones. Fotografía: ©Francisco Ibáñez Hantke, *Estructuras fantasma 1*, Londres, 2017, de la serie *No-Estructuras*



250 City Road es un esquema residencial en construcción. La GLA le otorgó permiso de planificación en 2014 después de ser rechazado por el Consejo de Islington. Una vez completado, el desarrollo tendrá dos torres de 42 y 36 pisos, 930 apartamentos y un hotel de 190 habitaciones. Fotografía: ©Francisco Ibáñez Hantke, *Estructuras desnudas 1*, Londres, 2018, de la serie *No-Estructuras*

categoría de lo sublime. Esta condición la resume a través de su propia experiencia mientras sobrevolaba el mar de Baffin camino a Canadá, donde pudo contemplar cómo los hielos retrocedían:

Mirando por la ventanilla, me di cuenta de que la placa de hielo, por su forma, resumía el problema que vivimos. Al estar en el avión ya no asistía a un espectáculo, sino que estaba modificando el espectáculo puesto que el CO² que emite el avión influye en la placa de hielo. Antes, este espectáculo, el de la placa de hielo vista desde el avión, habría tenido un carácter sublime. Ahora es complicado sentirlo así. Si a usted le dicen que es responsable de lo que ve, el sentimiento es distinto, es una forma de angustia.³⁰

Benjamin, en sus "Tesis sobre el concepto de Historia" describe el progreso a través de la figura alegórica del *Angelus Novus* de Klee.³¹ No obstante, mientras que Benjamin representa el avance del capitalismo como una catástrofe que deja tras de sí un amontonamiento de ruinas, se podría decir que hoy por hoy la marcha del capitalismo avanzado no sólo está produciendo ingentes cantidades de escombros, sino también de imágenes. Cantidades infinitas de fotografías de edificios, barrios y paisajes que ya no existen más o están próximos a su extinción. La fotografía aparece así como un registro de una nueva temporalidad, donde lo que se cuida tanto para documentarlo resulta al mismo tiempo lo más frágil y proclive a desaparecer. Esta nueva temporalidad coincide precisamente con un período en el que los arquitectos han hecho de la fotografía arquitectónica casi un fin,³² un fervor por la perpetuidad del tiempo detenido detrás de la imagen capturada, que tal vez no sea sino un sustituto para sobrellevar la angustia detrás de aquella pulsión de muerte que existe detrás de toda desaparición.

Gonzalo Carrasco Purull
Doctor en Arquitectura y Estudios urbanos,
Pontificia Universidad Católica de Chile
Escuela de Arquitectura,
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño,
Universidad San Sebastián, Chile
✉ gonzalocarrasco3@gmail.com

Notas

Nota del autor: Agradezco especialmente al arquitecto y fotógrafo chileno residente en Londres, Francisco Ibáñez Hantke (www.estudioibanez.com), no sólo por facilitar las fotografías que acompañan este artículo, sino por su colaboración con los pies de foto. Su contribución ha hecho que las imágenes se puedan leer como un discurso paralelo y con cierta autonomía, y no meramente como ilustraciones supeditadas al texto.

1. "En un rato/ me iré/ El momento ya pasó. / Sí, se ha ido./ Y yo no estoy aquí./ Esto no está pasando,/ no estoy aquí."
2. Hito Steyerl, "Los Spam de la Tierra: desertar de la representación," en *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 176.
3. Citado en Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2008).
4. David Harvey ha dado cuenta de los efectos sociales, culturales y espaciales del desvanecimiento del antiguo París: "La desaparición de viejos oficios, la ascensión de nuevas estructuras de empleo y propiedad, la aparición de las instituciones de crédito, el dominio de la especulación, el significado de la comprensión del espacio y del tiempo, las transformaciones de la vida pública y el espectáculo público, el burdo consumismo (del que se lamentaba Gouncourt en su revista), la inestabilidad de los barrios a causa de la inmigración y la suburbanización; todo originaba un refunfuñante sentimiento de pérdida que fácilmente podía estallar en ira. Aquellos que perdían el paso, como el viejo payaso de Baudelaire, era poco probable que se sintieran consolados por los cuentos de modernidad y progreso y el carácter necesario y emancipatorio de la vida cotidiana." David Harvey, *París, capital de la modernidad* (Madrid: Akal, 2008), 339-340.
5. Charles Baudelaire, *Las flores del mal* (Madrid: Cátedra, 2013), 340.
6. Marville comenzó su carrera como ilustrador de libros y revistas, para hacerse fotógrafo en 1850, tan sólo 11 años antes de la introducción de la fotografía como un nuevo medio de representación.
7. Respecto a este asunto resulta interesante seguir la polémica en el catálogo de la retrospectiva sobre la obra de Marville curada por Sarah Kennel para la National Gallery of Art del 2013-2014. Sarah Kennel y Anne de Mondenard (coord.), *Charles Marville, Photographer of Paris* (Chicago, Washington: University of Chicago Press, National Gallery of Art, 2013).
8. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica," en *Sobre la fotografía* (Madrid: Pre-Textos, 2015), 106.
9. Una aproximación coincidente ha sido propuesta por Tom Wilkinson en relación con el impacto que las fotografías de Instagram y plataformas similares están teniendo sobre la manera de percibir la arquitectura contemporánea. Tom Wilkinson, "The Polemical Snapshot: Architectural Photography in the Age of Social Media," *The Architectural Review*, 15 de enero de 2015. <https://www.architectural-review.com/essays/viewpoints/the-polemical-snapshot-architectural-photography-in-the-age-of-social-media/8674662.article>.
10. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica," en *Sobre la fotografía*, 96.
11. Presunta objetividad de la fotografía, fuertemente criticada por teóricos de los medios contemporáneos, tales como Georges Didi-Huberman, Hans Belting o Harun Farocki. Ver sobre todo: Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014).
12. Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, 40.
13. Oscar Holland, "Spectacular panoramas capture Hong Kong's disappearing architecture," CNN, 24 de abril de 2018, <http://edition.cnn.com/style/article/hong-kong-buildings-tong-panoramas/index.html>
14. Françoise Huguier, *Kommunalki* (Arles: Actes Sud, 2008).
15. Francisco Ibáñez Hantke, *No-Estructuras*, Ekho Gallery, marzo 2019, ekho.cl/francisco-ibanez-hantke/.
16. En una conversación mantenida con el autor para la preparación de este artículo, precisó, respecto a los alcances técnicos de su trabajo, que "en fotografía de arquitectura se trabaja comúnmente con lentes objetivos descentrables o 'Tilt-Shift'. Yo trabajo con estos lentes, que permiten lograr imágenes que se ven reales, si es que no se exagera el uso de la corrección de perspectiva, pero que, sin embargo, no lo son; son una representación de la realidad. Logran una corrección de perspectiva que nuestro ojo no puede lograr. La fotografía de arquitectura pretende, por ende, mostrar el mundo tal cual es, lo que se exagera con la profundidad de campo muy larga, pero en realidad muestra una representación de la realidad."
17. Ésta ha sido la interpretación que Slavoj Žižek ha propuesto para *Am Legend* en su documental *The Pervert's Guide to Ideology* (Sophie Fiennes, dir. 2014).
18. Un importante trabajo sobre el asunto se encuentra en Beatriz Colomina, "The Split Wall: Domestic voyeurism," en Beatriz Colomina (ed.), *Sexuality and Space* (Nueva York: Princeton University Press, 1992), 73-130.
19. El propio Ibáñez Hantke define la serie *No-Estructuras* como un trabajo que se halla "entre un registro melancólico, que apela a la memoria, y un registro especulativo, en el cual sin mostrar de manera explícita una acción (podría ser un sitio recientemente abandonado), sabemos que se está transformando en algo, más que nada por una convención social." En una entrevista concedida al medio Greyscape.com afirmó lo siguiente: "Construir es una actividad basada en la esperanza y la especulación. La esperanza puede variar, desde generar ganancias hasta vivir en un entorno inclusivo, diverso y seguro. El problema es que a menudo diferentes partes interesadas esperan y especulan sobre diferentes cosas, y a menudo los intereses generan conflictos entre ellos. Es muy difícil tener un proyecto de escala urbana donde haya consenso sobre qué y cómo se debe hacer." Ver: "Imperfect Beauty: photographing a city's life-cycle," GreyScape, <https://www.greyscape.com/finding-beauty-in-imperfection-photographing-a-citys-life-cycle/>.
20. Medios como Dezeen incluso presentaron "en exclusiva" secuencias fotográficas y en video de la demolición. Amy Frearson, "Footage Reveals Demolition of Robin Hood Gardens," Dezeen, 13 de diciembre de 2017, <http://www.dezeen.com/2017/12/13/video-movie-footage-demolition-robin-hood-gardens-brutalist-smithsons/>.
21. Kate Jackson, "Lived Brutalism: Portraits from Robin Hood Gardens Housing Estate. In Pictures," *The Guardian*, 22 de octubre de 2016. <http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/oct/22/lived-brutalism-portraits-from-robin-hood-gardens-housing-estate-in-pictures->.
22. Joe Paxton, "Exhibition Shines Light on the Lives of Robin Hood Gardens Residents," The University of Manchester, manchester.ac.uk, 17 de octubre de 2016, <https://www.manchester.ac.uk/discover/news/robin-hood-gardens-residents/>.
23. Keller Easterling, *Subtraction* (Berlín: Sternberg Press, 2014).
24. Philip Ursprung, "The Photography of Blasting and the Blasting of Photography," en Alina Schmuch, *Script of Demolition* (Leipzig: Spector Books, 2014), 306.
25. Christopher Marcinkoski, *The City that Never Was* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2015).
26. Michael Light, *Lake Las Vegas/Black Mountain* (Santa Fe: Radius Books, 2015).
27. "El National Institute for Regional and Spatial Analysis (NIRSA) define como 'desarrollo fantasma' a aquél constituido por 10 casas o más, en las que el 50 por ciento o menos de ellas están completadas y ocupadas. En octubre del 2010, según estimaciones oficiales, había 2,846 'desarrollos fantasmas' y más de 350,000 casas vacantes en toda la República de Irlanda." Laura von Niederhäusern y Christian Tarabini, *Ghost Estates* (Ginebra: Les Editions d'Uqbar, 2013).
28. A estas desapariciones en la actualidad se les pueden sumar aquellos lugares que, producto de fines estratégicos y militares, han llevado a "borrar" partes de las fotografías aéreas disponibles en plataformas tales como Google Earth o Google Maps.
29. Nathaniel Rich, "Losing Earth: The Decade We almost Stopped Climate Change," *New York Times*, 1 de agosto de 2018. <https://www.nytimes.com/interactive/2018/08/01/magazine/climate-change-losing-earth.html>
30. Marc Bassets, "Bruno Latour: 'El sentimiento de perder el mundo, ahora es colectivo,'" *El País*, 31 de marzo de 2019. Para profundizar en las claves del último Latour acerca de las consecuencias catastróficas entre los humanos y no-humanos (o humanos y terrícolas) que trae el calentamiento global, ver: Bruno Latour, *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime* (Cambridge: Polity Press, 2017) y *Down to Earth. Politics in the New Climatic Regime* (Cambridge: Polity Press, 2018).
31. Walter Benjamin, *Iluminaciones* (Madrid: Taurus, 2018): 311-312.
32. Ejemplo de esto se encuentra en la declarada relación creativa entre fotografía y arquitectura presente en la obra de Kersten Geers y David van Severen con el fotógrafo Bas Princen. Ver: "OFFICE Kersten Geers David Van Severen," 2G 63 (Barcelona: Gustavo Gili, 2012).