

Alberto Martín: “Apuntes sobre el paisaje y la imagen”

Catálogo de la exposición *La construcción social del paisaje*

Documentación complementaria de la exposición [La construcción social del paisaje](#)

(Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 28 noviembre 2014 - 29 Marzo 2015)

Apuntes sobre el paisaje y la imagen

Alberto Martín

En su análisis histórico sobre las nociones de campo y ciudad a través de la literatura, Raymond Williams afirmaba: “Un campo en actividad productiva casi nunca es un paisaje. La idea misma del paisaje implica separación y observación”. Una proposición aparentemente simple que, sin embargo, contiene y despliega un conjunto de aspectos y relaciones dialécticas de especial interés. Entre ellas, la exigencia de un observador, la construcción necesaria de un punto de vista, la existencia inevitable de una distancia y una escala, pero también, una serie implícita de polaridades entre consideraciones prácticas y estéticas, entre producción y representación¹. Una segunda cita más extensa, en este caso de Bernard Lassus, que mantiene algunos puntos de contacto con la anterior y despliega nuevos sentidos: “El *paisaje* es siempre lo que está más lejos, lo que queda fuera de nuestra exploración, el horizonte siempre relegado, renovado, lo inalcanzable. Y si alguna vez podemos acercarnos, en el mismo momento en que llegamos a él, el paisaje se convierte en lugar, (...) el lugar en el que me encuentro. (...) De alguna forma, el paisaje destruye los objetos y el cuadro destruye el paisaje haciéndose cuadro. Un cuadro de paisaje no me permite descubrir lo que hay detrás de cada uno de los planos de ese paisaje. La utilización generalizada del término paisaje tal vez sea también la evidencia de un vacío que podría interpretarse como una dificultad en el usuario para percibir las articulaciones y las relaciones entre los objetos, y como una ausencia de forma y de significante en los objetos para facilitar dicha aprehensión; pero quizá también como una imposibilidad”². De nuevo, también aquí, la distancia y la observación, y algunas polaridades: la que existe entre paisaje y lugar, y entre apariencia y experiencia. Y como fondo, la cuestión de la imagen, del cuadro, y el reto permanente que supone para la práctica artística enfrentarse a la dialéctica contenida en el paisaje entre percepción y significación. Aparecen reunidas ya, en estas dos citas, muchas de las cuestiones que atraviesan y caracterizan el papel que ocupa el paisaje en la creación artística de las últimas décadas.

1 Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Barcelona, Buenos Aires, Paidós, 2001. Ver en especial el capítulo titulado “Agradables panoramas”, así como el texto de introducción al volumen de Beatriz Sarlo.

2 Lassus, Bernard. “Paisaje”, en Colafranceschi, Daniela, *Landscape +. 100 palabras para habitarlo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, pp. 144-145.

Hace referencia Bernard Lassus a la utilización generalizada del término *paisaje*, a la centralidad que éste ocupa actualmente, una circunstancia que Michael Jakob ha definido como el *omni-paisaje*. Ambos autores relacionan, con diferentes matices, esta sobreexposición cultural, esta hipertrofia, con la dificultad para leer nuestros paisajes, nuestros territorios. Jakob, quien ha analizado en profundidad las causas y consecuencias de esta centralidad, plantea que las transformaciones del último medio siglo han convertido los territorios conocidos en una realidad cada vez más ilegible. La crisis de los modelos de planificación de la posguerra, la disolución de las divisiones entre los polos identificables del sistema territorial (ciudad, industria, campo, naturaleza), la urbanización acelerada, la crisis de la agricultura y de la industria, así como la aparición de nuevas realidades espaciales (espacios intersticiales, no-lugares, etc), provocarían dicha ilegibilidad del territorio, generando a su vez, como contrapartida, la necesidad de identificar y salvaguardar sus opuestos: lugares bellos, naturaleza salvaje, sitios pintorescos³. Otros aspectos como la globalización, la mediación del paisaje por la imagen, la estandarización, la conciencia ecológica y el consiguiente deseo de naturaleza, también formarían parte de dicha centralidad. Una centralidad a la que no es ajena la esfera artística, donde también el paisaje ha pasado a ocupar un lugar cada vez más destacado y significativo. La aparente paradoja que puede suponer la dificultad para leer el paisaje y su simultánea centralidad, quizás permita explicar a su vez el papel que desempeñan o pueden desempeñar en este escenario las prácticas artísticas: la construcción de una experiencia comprensiva del paisaje.

Se puede plantear con facilidad que a lo largo del último medio siglo, el desarrollo del binomio arte – paisaje, o si se prefiere la evolución y revisión del género, ha estado directa y estrechamente relacionado con otros dos ámbitos, uno de naturaleza material y otro de naturaleza teórica o discursiva. El primero de ellos, lógica-

3 Jakob, Michael. *Le paysage*. Gollion, Infolio, 2008, pp. 7 y ss.

mente, se refiere a las transformaciones en la organización, función, explotación y fisonomía del territorio. El segundo, a la ampliación del ámbito discursivo y disciplinar sobre el paisaje, un concepto y un campo de estudio y análisis tan permeable como difícil de fijar o delimitar, y esencialmente volcado hacia la interdisciplinariedad. Las prácticas artísticas han estado directamente ligadas a estos dos procesos, dando cuenta, por un lado, de las transformaciones materiales, construyendo y elaborando nuevas temáticas y modos de ver, actuando e interviniendo también sobre el propio espacio, haciendo del territorio y de la naturaleza el soporte de su trabajo (arte del paisaje y arte en el paisaje), y, esencialmente, desplegando una actividad autoconsciente y reflexiva, de puesta en cuestión, del propio género del paisaje. Por otro, en el ámbito del discurso, se ha asumido la fuerte tendencia interdisciplinar, así como el proceso de ampliación y extensión del concepto y de la propia disciplina, que de hecho ha dado paso a una amplia gama de nociones y maneras de conceptualizar las diferencias o relaciones entre las mismas: paisaje, espacio, territorio, lugar, y su relación con nociones como las de espacio natural, espacio percibido, espacio producido, espacio concebido, espacio representado, espacio practicado, etc. Un escenario teórico y discursivo a partir del cual, o sobre el cual, se despliegan una serie de tensiones, deslizamientos, polaridades e interrelaciones de importancia e influencia decisiva para las prácticas artísticas. Podemos señalar algunas. La más general de ellas, y la que más interesa en el marco de estas reflexiones, sería la que se establece entre producción y representación⁴, y que podría resumir, en el ámbito de la creación artística, el espacio dialéctico que se abre entre el interés por abordar los procesos de transformación, organización y apropiación del territorio, y a su vez indagar en el juego de configuraciones simbólicas, percepciones y subjetividades consustanciales al paisaje y a la historia del género. Sin duda, es en el marco de esta intersección donde se han focalizado y situado buena parte de las prácticas artísticas en las últimas décadas, pivotando

4 Ver la introducción al volumen *Emerging Landscapes. Between Production and Representation*, (Ed. Deriu, Davide; Kamvasinou, Krystallia y Shinkle, Eugenie), Ashgate, 2014.

hacia uno u otro lado de esta zona de confluencia dialéctica. No es extraño, en este sentido, que algunos artistas se sientan incómodos con la adscripción de sus propuestas al ámbito del paisaje, prefiriendo en su lugar una inscripción bajo el marco conceptual del territorio o el espacio. En cierto modo, podría percibirse una doble tendencia en torno al paisaje, una orientada hacia lo que se podría denominar, de modo simplificador, como la producción social del espacio, y otra, hacia lo que se podría identificar como una vuelta hacia el interior de la representación, hacia el intento de reinvestir y actualizar el género, desandando, por así decirlo, el proceso que lleva al paisaje como representación y como consecuencia misma de la representación. Una doble tendencia que no deja de remitir a una cierta polaridad entre práctica visual y práctica espacial, entre entorno espacial e imagen cultural⁵.

Es necesario señalar que, dejando a un lado el importante desarrollo del arte del paisaje y del arte en el paisaje, ha sido la fotografía el medio preferente para su resurgimiento y reactivación en las últimas décadas, tanto en su consideración y tratamiento como género, con una historia específica, como en su nueva estructuración temática y estratégica. En definitiva, a lo que se ha asistido es a un cambio, tan radical como progresivo, en las fronteras discursivas del paisaje como campo de representación⁶, dentro del cual la fotografía ha desempeñado un papel hegemónico.

Se puede ver el modo en que se ha ido desarrollando este proceso⁷, dando entrada simultáneamente a nuevas temáticas, nuevos enfoques, nuevas maneras de ver y nuevos conceptos. Un proceso a lo largo del cual, la vieja tensión entre documento y arte, entre información y estética, propia tanto del medio fotográfico, como específicamente del género del paisaje, se ha visto reactivada y reformulada de diferentes maneras.

5 *Ibíd.*

6 *Ibíd.*

7 Para la revisión histórica de este proceso, desarrollada en los párrafos que siguen, se han utilizado dos recientes revisiones generales sobre el paisaje, *Emerging Landscapes. Between Production and Representation, op. cit.*, especialmente el excelente texto introductorio, y Ollier, Christine. *Paysage cosa mentale ou le renouvellement de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*. Loco, 2013.

Las transformaciones materiales han ido variando y marcando en buena medida los focos de interés, así, el desarrollo de la noción de paisaje urbano a partir de los años 50, provocando un desplazamiento de la carga temática hacia la ciudad y los procesos de urbanización, enlazando, sin solución de continuidad, a partir de principios de los 70, con la propia crisis urbana, en un momento en que empiezan a parecer los primeros síntomas de la globalización. Es el momento también en que la carretera y la cultura del automóvil, modifican la mirada estática prioritaria en el tratamiento del paisaje, al mismo tiempo que se procede a la actualización y reevaluación de lo vernacular. Las crisis industriales de los años 70, junto a las consecuencias del rápido crecimiento urbano, reorientan la atención hacia la emergencia de un nuevo paisaje de desechos y zonas abandonadas o intersticiales, con el telón de fondo de la aparición de los problemas medioambientales como tema y preocupación. Es una década trascendental para el paisaje en todos los órdenes. No es solo ese momento influyente para la fotografía en que aparece la noción del "paisaje alterado por el hombre" y lo topográfico como método y fundamento del registro y exploración del territorio, con la *New Topographics* como vector, sino también, el momento en que se reformula radicalmente la aproximación al paisaje desde el conceptual, el *land art* o las decisivas formulaciones y relecturas de Robert Smithson. Muchos de los planteamientos de este momento, como el interés por la serie y la tipología, la utilización documental de la imagen asociada a la información, la reformulación de lo pintoresco por Smithson o su concepto de entropía, llegan con claridad hasta el momento actual, incluso en algunos casos, con cierto grado de literalidad. Es también una década de transformaciones disciplinares, en la que se incide en la lectura del paisaje como construcción cultural. Aunque el avance teórico y metodológico tendrá un momento clave en los años 80 con la lectura geopolítica del espacio propuesta por David Harvey, en cierto modo ya avanzada por Henri Lefebvre en los 70 con su análisis de la producción

del espacio, que será especialmente influyente en ciertas prácticas documentales. Son precisamente éstas, las documentales, las prácticas artísticas que ocupan la centralidad en relación al paisaje en esta década. El registro topográfico, el tejido urbano, la periferia, los bordes difusos de la ciudad, la captación de las cualidades y los elementos constitutivos del paisaje, la tipología, predominan en este periodo. La reactivación de la fotografía documental se desarrolla en dos direcciones predominantes: el desarrollo de la objetividad, de la neutralidad, pero también, de la forma *tableau* y la reelaboración estética, o si se prefiere artística, del documento fotográfico. Es el momento en el que se desarrollan influyentes encargos o *misiones* fotográficas cuyo objetivo es el registro de las transformaciones y persistencias en el territorio, verdadera antesala de los “observatorios del paisaje” que aparecerán preferentemente en la década siguiente.

Si los años 80 pueden ser calificados de relativamente anodinos o tranquilos en relación al paisaje, los 90 suponen una verdadera transformación. El nuevo repertorio de formas y arquetipos abordados y registrados en los 80, especialmente en el ámbito del paisaje urbano, es re-conceptualizado. Se elaboran y difunden con éxito dos conceptos clave, los *no-lugares* de Marc Augé y el *terrain vague* de Solà-Morales, que en cierto modo pasan a configurar la agenda temática de un buen número de trabajos y propuestas. No deja de ser sintomático que en el mismo periodo en que el avance disciplinar en torno al paisaje se adentra en la consideración de los aspectos performativos que lo conforman y profundiza en aspectos como la importancia del lugar, la identidad, la memoria, la subjetividad, los afectos o las prácticas cotidianas, surja la teorización de los espacios del anonimato de Marc Augé. Son años de efervescencia conceptual, de avance disciplinar, y también de recuperación de antiguos conceptos y autores, que alimentan y transforman las prácticas artísticas en torno al paisaje hasta el momento actual.

La *invención de lo cotidiano* de Michel de Certeau y los *no-lugares* de Marc Augé, el *terrain vague* y su conexión con la entropía de Smithson, la poética difusa del suburbano y en contraste la *ciudad genérica* de Rem Koolhaas⁸, la indagación en las heterotopías y los *espacios otros* de Foucault, y apuntando hacia la entrada del nuevo siglo, o ya en él, el *andar como práctica estética* retomando antiguas estrategias para mirar, percibir y experimentar. Hay en todo este conjunto una importante dinámica de cambio o ruptura de escala, hacia lo macro y hacia lo micro, que complejiza y multiplica los posibles acercamientos al paisaje, leído ya simultánea o alternativamente, como espacio, lugar, emplazamiento o territorio. En el contexto de la fotografía documental, siempre estrechamente ligada a la lectura y registro del paisaje, hay también importantes cambios, especialmente dos: el desplazamiento de lo topográfico por lo social, de la mano de una cada vez más presente dinámica interdisciplinar en las prácticas documentales, y el paso de la observación del paisaje a la observación del territorio a través del paisaje⁹.

8 Marot, Sébastien. "Suburbanismo y superurbanismo", en Colafranceschi, Daniela. *Landscape +. 100 palabras para habitarlo*, op. cit., pp. 175-176.

9 Dérioz, Pierre; Béringuier Philippe y Laques, Anne-Elisabeth. "Mobiliser le paysage pour observer les territoires: quelles démarches, pour quelle participation des acteurs?" en *Développement durable et territoires* (en línea), vol. 1, n°2. Septiembre, 2010. www.developpementdurable.revues.org/8682

La entrada en el nuevo siglo supone, si no un giro, al menos un cambio importante en las condiciones desde las que se percibe el paisaje y las problemáticas asociadas al tema. Dos elementos resultan fundamentalmente influyentes, el impacto ecológico y la amenaza ambiental, y el desarrollo tecnológico, desde lo digital a los nuevos medios que contribuyen a modificar nuestra percepción y nuestras posibilidades de observación e información. El primero de estos aspectos genera directamente dos procesos, por un lado, la lógica incorporación de una importante temática en las prácticas artísticas, y por otro, una significativa vuelta de atención hacia la naturaleza, en todos sus sentidos. El desarrollo tecnológico, por su parte, además de incidir sobre la creación artística, y en particular sobre las artes visuales, procede a modificar sustancialmente nuestros modelos visuales, los regímenes de visión, y sobre todo, en relación al tema de estas líneas, aporta

un nuevo tipo de información espacial o, si se prefiere, de información geográfica. Pero el impacto ecológico, además, funciona como un telón de fondo sobre el que se vuelven a reformular antiguos aspectos, entre los cuales son especialmente significativos, los referidos a los *espacios indecisos*, desprovistos de función, tal y como muestra y desarrolla Gilles Clément en su *Tercer paisaje*, o los residuos, reinvestidos desde la reformulación ampliada del concepto de ruina. Es significativo también, en este momento, y desde la consideración del paisaje como constructo social¹⁰, la profundización en el análisis de toda una serie de paisajes inmateriales o invisibles, bien desde diferentes ámbitos de la percepción o de los sentidos, bien desde la más inmediata realidad política, social y económica (circulación y acumulación de capital, paisajes de frontera, migraciones, etc). Este último aspecto ha requerido, y también ha provocado, una profunda transformación de las prácticas documentales, obligadas a articular dispositivos o conjuntos de información de diferente naturaleza, capaces de dar visibilidad a unos paisajes que se articulan a su vez, también, como verdaderos dispositivos. Pero si hay un aspecto que destaca en relación al paisaje y la imagen en lo que va de siglo, es la reformulación creciente de antiguas categorías como lo pintoresco y lo sublime. La reactivación de estas dos nociones se ha puesto en relación, evidentemente, tanto con la puesta en perspectiva de la historia del arte, como con la referencia al género pictórico desde la fotografía¹¹. Circunstancia esta última que, por otra parte, tendría su correlato en la imagen latente que habita en la pintura en los últimos años, y esencialmente en los procesos de reelaboración, traslación, reinención e interpretación de la imagen fotográfica en la práctica pictórica¹².

No obstante, la presencia de ambas categorías, lo pintoresco y lo sublime, también puede verse conectada con otras cuestiones y ser abordada desde otras perspectivas. Así, lo pintoresco, puede desarrollarse como un *neopintoresco*, pero

10 Véase el texto de introducción de Joan Nogué al volumen *La construcción social del paisaje*, (Ed. Joan Nogué). Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

11 Véase el capítulo "Le nouveau pittoresque", en Ollier, Christine. *Paysage cosa mentale*, op. cit.

12 Martín, Alberto. *Imágenes latentes*. Santiago de Compostela, Artedardo, 2008.

también como un *contrapintoresco*, al modo en que Raymond Williams hablaba de lo pastoral y lo contrapastoral¹³. Un neopintoresco centrado en la relación con el motivo, en la conexión entre modelos históricos y realidades actuales a través de la elección del tema, que no deja de explorar los problemas de composición y la dimensión estética y poética de la imagen¹⁴. Y un contrapintoresco, heredero directo en parte de la entropía de Smithson como variante de lo pintoresco¹⁵, que opera a partir de una cierta contraidealización, explorando la dimensión social y el potencial transformador del tema a través de una conciencia real del proceso que lleva a esos motivos y de las dinámicas que esos mismos motivos pueden desencadenar. Los ecos, o el ruido de fondo, del impacto ecológico y de las transformaciones tecnológicas se dejan sentir aquí con claridad¹⁶. Como también se dejan sentir en la reactivación de lo sublime, tanto a través de una reencontrada relación con la naturaleza, como de una creciente focalización de la atención sobre la ruina. Una relación con la naturaleza proveedora de característicos paisajes mentales muy cercanos a la abstracción, en los que se tiende a explorar la relación entre lo real y lo imaginario, así como a profundizar en experiencias visuales ligadas a lo intangible, lo ilusorio, lo alucinatorio, lo onírico o la melancolía de los paraísos perdidos. El otro gran tema, la ruina, sin dejar de expresar también, de un modo más o menos explícito, un sentimiento de pérdida, de ausencia o de nostalgia, y de ofrecer un exhaustivo campo de reelaboración estética y poética, aparece conectado con una gama más amplia y compleja de aspectos. No se trata solo del potencial entrópico de la ruina, antes aludido indirectamente, sino de un síntoma más general que trasciende su pura materialidad para instalarse en el ámbito de la temporalidad. No se trata, así, solo de la ruina, sino también de la exploración del tiempo y de la memoria sedimentada en el paisaje, de los rastros, huellas y secuelas que la historia y los acontecimientos dejan sobre el territorio. Estéticas de la ruina y de la huella, generalmente asociadas en una práctica de la memoria

13 Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*, pp. 39 y ss.

14 Ollier, Christine. *Paysage cosa mentale*, op. cit., pp. 224-225.

15 Tiberghien, Gilles A. *Nature, Art, Paysage*, Actes Sud / E.N.S.P / Centre du Paysage, 2001, pp. 80 y ss.

16 Ábalos, Iñaki. "Pintoresco", en Colafranceschi, Daniela, *Landscape +. 100 palabras para habitarlo*, op. cit., p. 152.

ampliamente difundida en las artes visuales. Sin duda, un síntoma de los tiempos, como muy bien pone de relieve Andreas Huyssen cuando señala que “la cultura de la memoria cumple una importante función en las actuales transformaciones de la experiencia temporal que ocurren como consecuencia del impacto de los nuevos medios sobre la percepción y la sensibilidad humanas”¹⁷. Las prácticas artísticas sobre el paisaje se insertan precisamente ahí, en las sucesivas zonas de impacto sobre la experiencia, la percepción y la sensibilidad, formulando renovadas propuestas para una comprensión profunda y cada vez más global del paisaje.

17 Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 29-30.

