

Paisajes líquidos y tempos disueltos. La cartografía artística y la memoria del lugar.

Maria Luz Ruiz Bañón

Espanha. Investigadora predoctoral del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Murcia financiada por el Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades. Miembro de Grupo de Investigación Estudios Visuales: Imágenes, Textos, Contextos.
marialuz.ruiz1@um.es

Paisagens líquidas e tempos dissolvidos. A cartografia artística e a memória do lugar.

Resumo

Este artigo analisa diferentes estratégias narrativas presentes na cartografia artística contemporânea como forma de refletir as diferentes temporalidades e espacialidades presentes na paisagem. Esses espaços têm sido submetidos nos últimos anos ao fluxo migratório da globalização e à dissolução das fronteiras espaço-temporais derivadas de um processo de intercomunicação em escala global, onde o local vem perdendo relevância em relação ao global. O objetivo desta análise é traçar um breve panorama de diferentes estratégias de reconstrução espaço-temporal e de delimitação de cronologias presentes na imagem da paisagem artística. E para isso, é realizada uma revisão de determinadas obras pictóricas, fotográficas e audiovisuais que podem ser consideradas representativas e que revelarão as diferentes estratégias utilizadas para refletir a memória líquida do lugar de diferentes formas.

Palavras-chave

Espacialidade, paisagem, arte, narrativa visual, cartografia artística

Paisajes líquidos y tempos disueltos. La cartografía artística y la memoria del lugar.

Resumen

El presente artículo analiza distintas estrategias narrativas presentes en la cartografía artística contemporánea como medio para reflejar las diferentes temporalidades y espacialidades presentes en el paisaje. Estos espacios se han visto sometidos a lo largo de los últimos años al flujo migratorio de la globalización, y a la disolución de fronteras espacio temporales derivadas de un proceso de intercomunicación a escala global, donde lo local ha ido perdiendo relevancia frente a lo global. El objeto de este análisis es esbozar un breve panorama de distintas estrategias de reconstrucción espacio temporales y de delimitación de cronologías presentes en la imagen del paisaje artístico. Y para ello se realiza una revisión de determinadas obras pictóricas, fotográficas y audiovisuales que pueden ser consideradas representativas y que van a revelar las distintas estrategias utilizadas para reflejar de diferentes formas la memoria líquida del lugar.

Palabras clave

Espacialidad, paisaje, arte, narrativa visual, cartografía artística

Liquid landscapes and dissolved times. The artistic cartography and the memory of the place.

Abstract

This article analyses different narrative strategies present in contemporary artistic cartography as a means of reflecting the different temporalities and spatialities present in the landscape. In recent years, these spaces have been subjected to the migratory flow of globalisation and the dissolution of spatial-temporal borders resulting from a process of intercommunication on a global scale, where the local has lost relevance in

the face of the global. The aim of this analysis is to outline a brief panorama of different strategies for spatial-temporal reconstruction and the delimitation of chronologies present in the image of the artistic landscape. To this end, a review is made of certain pictorial, photographic and audiovisual works that can be considered representative and that will reveal the different strategies used to reflect the liquid memory of the place in different ways.

Keywords

Spatiality, landscape, art, visual narrative, artistic cartography

El paisaje artístico como palimpsesto de la memoria del lugar

Los artistas han mantenido a lo largo del tiempo una estrecha relación con el paisaje. Para Maderuelo (2006), su interés y atractivo viene determinado por el placer que su contemplación genera en el ser humano. Una sensación embriagadora que empuja al artista a intentar reflejar esa emoción a través de su reproducción; ya sea mediante la pintura, el dibujo, la fotografía, la arquitectura, el medio audiovisual o incluso el literario. Pero estos paisajes no son simplemente lugares, sino que están asociados a las personas que los habitan y experimentan. Hoy día se puede decir que ya no quedan paisajes naturales vírgenes porque casi todos ellos, han sido afectados en algún momento por la acción directa o indirecta del ser humano, transformándose en lo que se denomina en antropología como paisajes culturales.

De acuerdo con esta idea, Seeland (2008: 424) indica que, “allí donde viven, los seres humanos se apropian de la naturaleza en términos culturales, esto es, modelan los paisajes al tiempo que desarrollan su propia cultura”. Los paisajes nos muestran la acción antrópica del hombre sobre el entorno natural, las huellas que los seres humanos han dejado sobre un territorio, pero a su vez las que éste ha dejado en los hombres. Encarnan la acción conjunta del hombre y la naturaleza, y muestran la evolución de la sociedad, de los asentamientos humanos que se ajustan a su entorno natural y del empuje social, económico y cultural de las sucesivas civilizaciones (Ruiz y Sánchez, 2019). Estos sitios especiales revelan aspectos de los orígenes y el desarrollo de una población, así como sus relaciones en evolución con el mundo natural ayudando a las comunidades a comprenderse mejor a sí mismas. Por tanto, como señala Seeland (2008: 424), “no existen paisajes sin personas”, ya que hasta el lugar más remoto del

planeta ha sido transformado por la intervención humana. Al tiempo que tampoco es posible encontrar personas que no se vean influidas de algún modo por su relación con el paisaje.

Actualmente, y a lo largo del último siglo, las fronteras espaciales y temporales, que tradicionalmente definen y remarcan un lugar, se han ido disolviendo en todos los países y culturas en una mayor o menor medida, debido a un proceso de interconexión, comunicación y correspondencia a escala global. En concreto, durante las últimas tres décadas, las tecnologías de la comunicación se han ido desarrollando y extendiendo por todo el mundo a gran velocidad, permitiendo la comunicación en tiempo real entre zonas remotas del planeta. Internet, ordenadores personales, redes wifi, teléfonos 4G/5G, televisión a la carta, o sistemas de transporte más rápidos y económicos, permiten a los ciudadanos estar conectados de forma instantánea, tanto física como virtualmente, independiente de su ubicación física. Los mensajes llegan inmediatamente a su destino. Ya no existen limitaciones con las distancias, pero tampoco con el tiempo. Para Verónica Perales:

La incorporación de las tecnologías digitales ha sido un hito importante en la creación de cartografías artísticas. Podríamos resumir diciendo que, donde antes había uno, ahora hay muchos posibles; o bien que, en vez del instante de una situación, tenemos toda una línea temporal en la que viajar. (2010: 87)

Este entorno globalizado produce también un cambio en los paradigmas artísticos. El espacio de trabajo del creador no es igual al de épocas anteriores, por lo que su obra tampoco lo va a ser en muchos de los casos. Los artistas se enfrentan a las nuevas tecnologías, a la ruptura de la narrativa lineal del espacio y el tiempo, a un mundo globalizado y multicultural. En este contexto algunos artistas van a desarrollar una narrativa multitemporal que se va a oponer a la experimentación del espacio de acuerdo con el ritmo marcado por el tiempo lineal del reloj. Un ritmo impuesto por un sistema socioeconómico hegemónico que intenta controlar cada segundo de nuestra vida para volverla más productiva. Un control que se ha incrementado en las últimas décadas por la globalización y gracias especialmente a la generalización del uso de móviles y ordenadores. Artistas que buscan lograr que el espectador se replantee su lugar en el mundo, haciéndole reflexionar sobre cómo sus actos pueden afectar a los espacios poniendo en cuestión el ritmo frenético y constante marcado por una visión

socioeconómica globalizada, y analizando las consecuencias que tiene todo ello en nuestra vida diaria.

En el contexto artístico, un paisaje implica por tanto mucho más que representar la imagen de una montaña, o el diseño y trazado de un mapa geopolítico, ya que es un medio que permite articular simultáneamente distintas sensibilidades—filosóficas, identitarias, estéticas, culturales, geográficas y políticas—. Para Stephen Zepke, a través las cartografías los artistas son capaces de establecer

[u]n mapa de relaciones que constituyen una topografía de las fuerzas invisibles que lo animan y que el arte expresa en una sensación. La cartografía artística, por lo tanto, es activa en cuanto que va abriendo y cerrando relaciones en la medida en que va conteniendo y liberando las fuerzas y sus sensaciones. (2008: 295).

Y, como señala Gutiérrez-González, este mapa de relaciones se encuentra interconectado con la construcción de nuestra identidad, ya que las cartografías artísticas pueden facilitar la comprensión de los elementos que intervienen en su construcción como son “las mutaciones urbanas, junto con las reivindicaciones asociadas a la relación con el territorio” (2019:795).

Los humanos tenemos la sensación de percibir el espacio y el tiempo de forma continua y lineal. Sin embargo, tal como demuestran los diagnósticos por imágenes, en nuestro cerebro se imprimen solamente imágenes intermitentes. Según el físico Jean Pierre Garnier-Malet (citado en Amela, Sanchis y Amiguet, 2010), autor de la Teoría del desdoblamiento del espacio tiempo, el tiempo es continuo, pero posee instantes imperceptibles que permiten el intercambio constante de informaciones con el pasado y el futuro. Entre dos instantes perceptibles, siempre hay un instante imperceptible. Son lo que él denomina “aperturas temporales”, momentos imperceptibles que nos aportan intuiciones, premoniciones e instintos vitales. El control de estos permite optimizar el porvenir antes de vivirlo, entender nuestra vida y crear un equilibrio individual y colectivo. A través de la cartografía artística es posible enfrentar distintos instantes perceptibles facilitando de este modo la observación de esos otros instantes imperceptibles que existe entre ellos. Esa memoria oculta que permanece indeleble en el paisaje, y que por diversas razones relacionadas con los intereses de los entes de poder hegemónicos normalmente no somos capaces de percibir. Y al hacer aflorar estos momentos o memorias imperceptibles, la cartografía artística provoca el

cuestionamiento de estos sistemas de representación y de las nociones hegemónicas subyacentes.

En relación con ello, la teórica y crítica cultural Mieke Bal considera a su vez que el tiempo experiencial no es homogéneo respecto a todas las personas, ya que cada uno somos capaces de vivir simultáneamente ritmos diferentes a los experimentados por los demás dentro de un mismo tramo de tiempo. Bal define esta vivencia “multirrítmica” como una experiencia “heterocronica” (2017: 8). Así, dentro de la experimentación del espacio y el paisaje en el arte, Segura y Simó (2017: 226) subrayan que el espacio heterocronico va a ser por tanto “aquel que alberga las prácticas artísticas que modifican el estatuto espacial del lugar, incorporando una hibridación de lo local y lo global”. Los artistas contemporáneos son capaces de romper con sus obras con la linealidad narrativa impuesta por los grupos de poder generando de este modo realidades alternativas, paisajes líquidos en tiempos disueltos.

Ante los modelos impuestos y alienantes de la sociedad, la cartografía artística se convirtió en un arma poderosa para combatir, conocer y reflexionar, pero además como una alternativa de modelo de vida. En los últimos tiempos, algunos movimientos ciudadanos han utilizado este tipo de cartografía como estrategia de reencuentro y conciliación con nuestro entorno, y así de igual modo, poder reconfigurar nuestra realidad e identidad. (Gutiérrez-González, 2019: 794)

Este nuevo contexto donde fronteras espaciales y temporales se disuelven al unísono, contrasta con el pensamiento occidental hegemónico tradicional donde espacio y tiempo habían sido considerados conceptos independientes. Sin embargo, en la filosofía oriental, tiempo y espacio han sido entendidos habitualmente como uno, al tener ambos un carácter subjetivo e interno. Este concepto de conciencia simultánea de objeto y espacio, de lugar y ocasión, que implica la presencia del hombre para su existencia, se puede resumir en tres reflexiones taoístas recogidas por el arquitecto y escritor Günter Nitschke (1969) en su artículo “Ma. El sentido japonés del lugar”:

La forma (como objeto de tres dimensiones) no es diferente del lugar; el lugar no es diferente de la forma; la forma es este lugar y el lugar es esta forma. La no-forma (el espacio de tres dimensiones) no es diferente del lugar; el lugar no es diferente de la no-forma; la no-forma es este lugar y el lugar es esta no-forma. El lugar (“Ma”) no es diferente del vacío; el vacío no es diferente del lugar; el lugar es este vacío y el vacío es este lugar. (Citado en Calduch, 2001: 19)

El concepto filosófico japonés del *Ma* —muy considerado en disciplinas como la arquitectura, el paisajismo o el teatro de máscaras *Noh* japonés—, puede entenderse como la conciencia del lugar. El *Ma* no es solo un espacio físico, sino un espacio experiencial. En el pensamiento japonés, este signo *Ma*, significa que el espacio y el tiempo son lo mismo, pues ambos se captan unitariamente; no puede existir el uno sin el otro. En este sentido, el artista experimental audiovisual japonés Takahiko Iimura ha dedicado buena parte de su obra a trabajar con este concepto del *Ma*, y a experimentar con uno de los elementos básicos del cine: el tiempo. Un ejemplo de ello es su video *MA: Space/Time in the Garden of Ryoan-Ji* (Iimura, 1989), donde esa conciencia del lugar o ese espacio experimental intangible es la esencia que este trabajo busca captar.



Figura 1- Fotogramas de *MA: Space/Time in the Garden of Ryoan-Ji* de Takahiko Iimura.

Según la filosofía budista, al caminar configuramos los espacios, dejamos nuestra impronta y parte de nuestra luz astral queda registrada en la conciencia cósmica. En ese deambular las personas vamos dejando una estela, un registro denominado Akáshico que nuestros ojos son incapaces de captar. *Akasha* es una palabra de origen sánscrito que significa éter, espacio o energía cósmica que penetra en todo el universo (Zois, 2011). Este concepto se utiliza en oriente para denominar un plano de la conciencia cósmica que actúa como archivo, en el cual se graban o registran todos los eventos, situaciones, pensamientos, emociones y acciones de un ser. Allí está registrada toda la historia del planeta, así como toda la historia personal de cada uno de nosotros. Una memoria compuesta por una suma de energías que van a permanecer indelebles a través del tiempo en el paisaje. El personaje desaparece, se convierte en un ser anónimo, que sufre o es feliz dentro de su entorno. Y aunque su identidad queda anulada, el ser humano sigue estando presente a través de esa estela energética que

permanece en el lugar y que forma parte de su memoria.

Sin embargo, a pesar de esta diferencia de pensamiento entre oriente y occidente, este concepto está muy relacionado en realidad con el concepto occidental de mapa psicogeográfico o psicogeografía que estableció el movimiento Situacionista en la segunda mitad del siglo XX. Según esta corriente artística, las distancias y los lugares no se miden en función de medidas físicas sólidas, sino en cuanto a las experiencias vividas del lugar. A través de la acción de caminar sin rumbo establecido o deriva, los situacionistas buscaban romper con el rol pasivo de los ciudadanos para liberarlos del modelo estereotipado de sociedad y cultura imperante, y acabar con el conformismo e inacción frente a los modelos de experimentación espacio-temporal impuestos.

La psicogeografía proponía el estudio de las leyes precisas y de los efectos exactos del medio geográfico, conscientemente organizado o no, en función de su influencia directa sobre el comportamiento afectivo de los individuos. (Debord, 2000: 10).

Los situacionistas establecieron que el lugar no se define tan solo por sus características geográficas, sino que tiene un componente inconsciente y ajeno, que viene determinado por las vivencias en él acontecidas. La gran figura de la cartografía experimental contemporánea, Francesco Careri, señala que los mapas psicogeográficos reflejan un “espacio líquido” (2002: 30), donde el acto de caminar establece puntos de conexión entre el arte y la vida, entre el paisaje y su memoria. Actuando de este modo como palimpsesto donde se escribe una y otra vez la memoria del lugar.

Así, en este contexto de nueva experimentación espacio-temporal van a surgir, en casi todas las disciplinas del panorama artístico, diferentes artistas que buscan capturar el flujo del tiempo y los cambios en la superficie de la escena. Entre todos ellos voy a destacar algunos ejemplos que considero representativos dentro de esta tendencia. Obras producidas tanto en el campo de la pintura o la fotografía, y más recientemente, en el de la instalación audiovisual.

Cartografía pictórica y la memoria del lugar

Dentro de la disciplina pictórica existe una preocupación muy temprana por reflejar los cambios producidos en el paisaje por la acción directa e indirecta del hombre. Uno

de los antecedentes a las cartografías artísticas contemporáneas se remonta al siglo XVIII. En el *Settecento* italiano se desarrolló, sobre todo en la ciudad de Venecia, un género pictórico denominado Vedutismo. Término que etimológicamente deriva de la palabra *veduta*, que significa vista en italiano. Enmarcadas dentro del paisajismo, las *vedute* eran habitualmente pinturas que representaban vistas urbanas en perspectiva, llegando a veces a alcanzar un estilo cartográfico. En ellas se reproducían imágenes panorámicas de la ciudad, describiendo con minuciosidad los monumentos, canales y lugares típicos, en las que se podía incluir la presencia de la figura humana. Aunque, en ese caso, estos eran representados en tamaño pequeño y formando grandes grupos de gente. La *vedutas* fueron concebidas como recuerdos para los viajeros extranjeros - funcionando como postales modernas -, e iniciaron una forma característica de representar el paisaje, que fue imitada por muchos artistas europeos. En sus cuadros se representan paisajes urbanos de forma verídica reflejando un gran interés en la exactitud topográfica de los edificios representados o sus ruinas. En ellos se establecía como tema de representación episodios diferentes de la vida cotidiana. Un ejemplo de ello lo encontramos en el grabado de 1760 de Giovanni Battista Piranesi titulado “Veduta del Arco de Constantino y del Anfiteatro del Coliseo de Roma”, o en el óleo de Bernardo Bellotto de 1742 titulado “Ruinas del Foro Romano”.



Figura 2 - Giovanni Battista Piranesi “Veduta del Arco de Constantino y del Anfiteatro del Coliseo de Roma” (1760). Grabado. Fuente: Catálogo exposición *El viaje a Italia. Vedute italianas del siglo XVIII* (1997). Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

A finales del siglo XIX, el pintor alemán Oswald Achembach, empezó a desarrollar paisajes que al igual que las *vedutas*, retrataban de forma sutil el paso del tiempo, y dejaban ver de forma velada la evolución y el desarrollo de los espacios y sus habitantes. En sus obras, principalmente enclavadas en el Golfo de Nápoles y Roma, se representan no sólo paisajes, sino también escenas costumbristas, el modo de vida de la gente. En su técnica destacan los efectos ricos en colores, atmosferas delicadas y la presencia de distintos planos, con los que va a representar una temporalidad multirrítmica. Para ello incluyó imágenes del momento vigente cuando lo pintó en las escenas que aparecen en los primeros planos, y en planos más secundarios, otras que simbolizan el tiempo pasado, utilizando para ello imágenes de construcciones romanas e incluso ruinas de estas.



Figura 3 - Bernardo Bellotto “Ruinas del Foro Romano” (1742). Óleo sobre lienzo. 87x148 cm. Fuente: Catálogo exposición *El viaje a Italia. Vedute italianas del siglo XVIII* (1997). Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

Otro ejemplo muy particular lo encontramos en la obra postimpresionista de Paul Cézanne titulada “La Montaña de Santa Victoria vista desde el camino de Valcros”. El artista pintó esta misma obra de manera reiterativa entre 1880 y 1906, año de su muerte. Cuarenta y cuatro óleos y cuarenta y tres acuarelas testimonian su interés por este lugar, paisaje que le acompañó desde su primera infancia. En él se representa un

pequeño macizo calcáreo situado en la Provenza al sureste de Francia, que recibe el nombre de Montaña de Santa Victoria. Pero no se trata solamente de que Cézanne pintara muchas veces esta montaña, sino de que estos cuadros reflejan a la perfección cómo fue evolucionando su estilo pictórico, pero también cómo fue evolucionando el paisaje, que parecía permanecer aparentemente inmóvil, tan solo cambiando en función de la estación del año. Si se analiza su evolución de forma cronológica, se puede generar una imagen única que muestra la dimensión del tiempo y la memoria del paisaje. Una evolución realizada a través de la pintura como si se hiciera a través de fotogramas de una película grabada a lo largo de veinticinco años.



Figura 4 - Oswald Achenbach "Constantine's Triumphal Arch in Rome" (1886). Óleo sobre lienzo. 120 x149 cm. Fuente: AltNationalgalery. Fotografía: Hakotthu.



Figura 5 - Paul Cezanne. "La montaña Santa Victoria vista desde el camino de Valcros". 1904-06, óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm. 1878-79, óleo sobre lienzo, 58 x 72 cm. 1905-06, acuarela, 36 x 55 cm. 1888-90, óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm.

Fuente: <http://www.cezanne-en-provence.com/decouverte/es/14.xhtml#showImg>

A principios del siglo XX, el Cubismo supuso la aparición de un nuevo lenguaje en el arte, y una nueva estética que rompía con el planteamiento clásico en la pintura y en las artes plásticas. Pretendía representar, al mismo tiempo, todas las formas posibles de ver un paisaje, y esto exige del espectador un esfuerzo mental para reconstruir la imagen. El cubismo se preocupaba por la representación del movimiento y por lo tanto del tiempo, de la cuarta dimensión. Una dimensión presente en la mente humana nos permite ver el mundo en movimiento, el paso del tiempo, y su memoria. Un ejemplo de ello lo encontramos en la obra de Pablo Picasso de 1909 titulada "Horta del Ebro".



Figura 6 - Pablo Picasso, "The Reservoir, Horta de Ebro", verano de 1909.
Museum of Modern Art, New York. © 2013
Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York

Casi al mismo tiempo el movimiento Futurista buscaba también reflejar el movimiento, la energía interna de las cosas, ya que para ellos los objetos no eran estáticos. A través del uso del color los futuristas buscaban transmitir una sensación de dinamismo, de espacio, tiempo e incluso de sonido. La imagen simultánea y de la multiplicación de las posiciones de una misma imagen es utilizada para representar el movimiento. El paisaje futurista no es algo estático, ya que se introduce la dimensión del tiempo utilizando ese mismo concepto futurista de sucesión de imágenes como un caleidoscopio o una película que refleja el transcurrir del tiempo. Un claro ejemplo de todo ello lo encontramos en la obra de Umberto Boccioni de 1911 "La calle entra en casa".

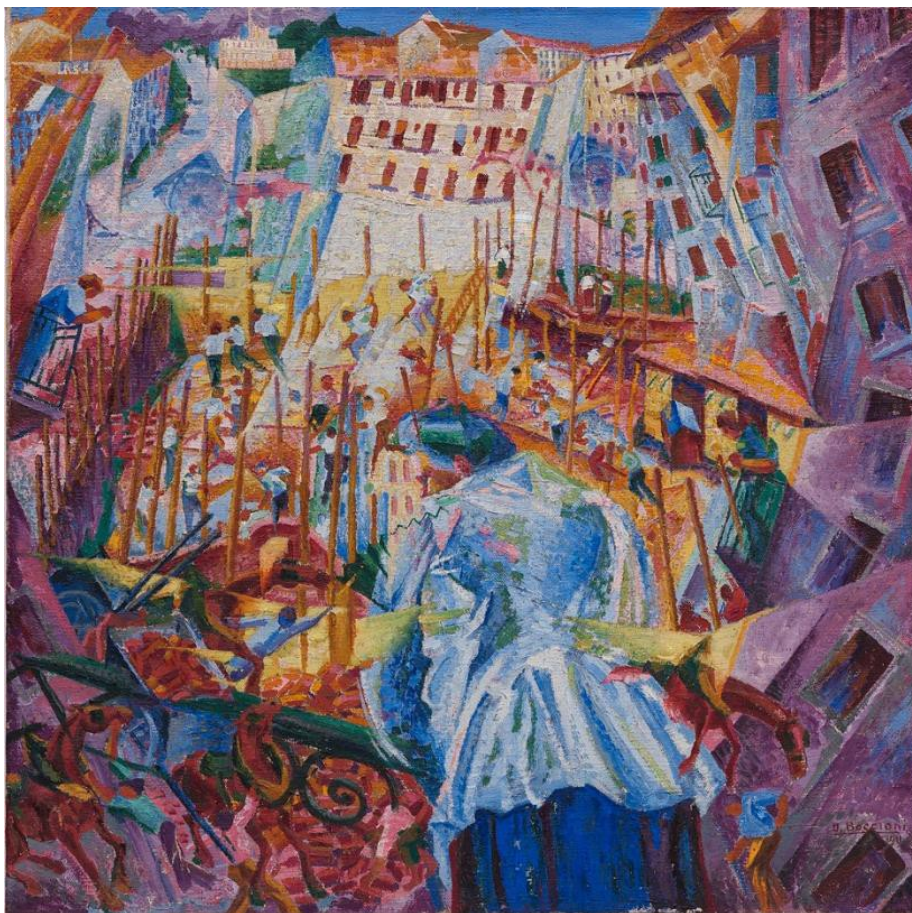


Figura 7 - Umberto Boccioni, "La calle entra en la casa" (1911).
Óleo s/lienzo, 100 x100,6 cm.

Fuente: Sprengel-museum. Fotografía: Coldcreation

Como se puede apreciar, lo que es común en todas estas obras pictóricas es el esfuerzo por parte de los artistas de reflejar la evolución del paisaje, y su relación con el tiempo y la interacción humana. Pero tras estos avanzados géneros pictóricos de paisaje cultural y estos movimientos de vanguardia en busca del espacio-tiempo, el verdadero grueso de esta tendencia lo vamos a encontrar en la fotografía y la imagen en movimiento.

Cartografía fotográfica, panografía y espacios alternativos

Unos de los trabajos artísticos que es referente indispensable en este punto del análisis, es el del pintor y fotógrafo inglés David Hockney. El artista desarrolló una técnica de trabajo basada en la descomposición fractal de la imagen a través de la toma de series de fotografías sobre un mismo motivo, para luego reunir las usando el collage

fotográfico. Así, de esa forma tan peculiar, Hockney volvía a recomponer la imagen, que parecía cobra vida por la ordenación a que les somete el artista. Con estas imágenes fractales el artista trabajó en la idea del tiempo. Como el artista indica:

Comencé a comprender el defecto de la imagen fotográfica. Me parecía que el principal problema de las fotografías era que no hay tiempo, que no retratan el tiempo, (...) Creo que este tiempo es visible que podemos ser conscientes de él. (Citado en Navarro, 1985).

Hockney busca con ello dejar evidencia del paso del tiempo en sus obras realizando cada collage con fotos tomadas en distintos momentos del día. E incluso en algunas obras deja evidencia de su presencia, como en el caso de “Merced River, Yosemite Valley” de 1982, en la que añade una última imagen con todos los cigarros consumidos en el proceso. El artista visibiliza el tiempo dentro del espacio, pero también busca reflejar la acción antrópica del hombre en ellos.



Figura 8 - David Hockney “Merced River, Yosemite Valley, septiembre de 1982”

Collage fotográfico. 52 x 61 in. Fuente:

<https://www.hockney.com/works/photos/photographic-collages>

En esta misma línea, pero ya en pleno siglo XXI, la fotógrafa Mareen Fischinger busca también con sus obras digitales la captura del flujo del tiempo y los cambios en el paisaje. En este caso la artista crea sus imágenes a partir de cientos de fotografías digitales individuales tomadas a lo largo de un ángulo de 180 grados desde un único punto geográfico, generando una imagen similar a la tomada con un gran angular. Las superposiciones semitransparentes manifiestan las fisuras y roturas, así como el proceso de creación, generando el efecto cubista de un caleidoscopio. Pero a diferencia de David Hockney, Fischinger sí muestra interés de generar un realismo artístico a través del fotomontaje de una imagen panográfica multitemporal.



Figura 9 - Mareen Fischinger. Serie Panography. Times Square NYC (2007/2010).

Collage fotográfico 39x80 cm. Fuente:

<https://www.mareenfischinger.com/panography?pgid=jri5lzix-8d8416cc-9867-41d7-a3e1-2fa3c1e55757>

En otra variante de este mismo concepto, la fotógrafa alemana Stephanie Jung presenta una visión única sobre los que considera sus principales paisajes urbanos. Una imagen moldeada por la rutina y el flujo del tiempo. En su serie “Japón” de 2011 utiliza el cambio de perspectiva, el desdoblamiento, el desplazamiento, la transparencia y el colorido de una única imagen, para conseguir un resultado estético que nos presenta una multiplicidad de realidades alternativas, en la que conviven a su vez múltiples temporalidades.



Figura 10 - Stephanie Jung. Serie Japón. Shibuya (2011). Fotografía 53x70 cm.
Fuente: <https://www.stephaniejung-photography.com/japan#6>

Otro ejemplo lo encontramos en la obra del fotógrafo español Pep Ventosa, que con su trabajo pretende convertir el proceso de deconstruir y reconstruir de imágenes en una nueva experiencia visual. Sus obras son en parte memoria o recuerdos inconscientes, y en parte imaginación. Al igual que los anteriores casos, el artista genera nuevas realidades espacio temporales por medio de superposición de imágenes tomadas en distintos momentos del tiempo, jugando también con las opacidades dentro de unos espacios que se vuelven líquidos.



Figura 11 - Pep Ventosa. Serie In The Round. Castro Seven (2010).
Fotografía 140 x 105 cm. © Pep Ventosa

Por otro lado, el artista británico Myles Noel, no pretende con su obra capturar solo momentos aislados a través un gran número de pequeñas fotografías, sino que estas fotografías se unen con la intención de crear una imagen global, un momento global. Lo que vemos en “Film of the three nº3 -Serie Still Films” de 2010, es un árbol compuesto por varios primeros planos, a lo largo de un número de estaciones. Esta técnica permite a Myles revolucionar el momento fugaz de la percepción capturado por la fotografía clásica, y convertirlos en una impresión más completa de tiempo y espacio.



Figura 12 - Myles Noel. Still Film of an Oak at Wormingford No 7. Serie Still Films (2010).
Collage fotográfico. 80 x 80 cm. © Myles Noel

Dentro del ámbito de la instalación, es de destacar la obra “Analogue” (1998-2007) de la fotógrafa norteamericana Zoe Leonard. Se trata de una instalación fotográfica compuesta por cuatrocientas doce fotografías impresas en gelatinobromuro de plata (un procedimiento fotográfico creado a finales del siglo XIX), que el artista divide en veinticinco capítulos o series temáticas. Las fotografías están realizadas en color con una cámara analógica Rolleiflex de los años cuarenta, y fueron tomadas durante una década, desde el año 1998 al 2007.



Figura 13 - Fotografía Serie Analogue-Capítulo I (Analógico), 1998-2009.
Impresión cromogénica y gelatinobromuro de plata sobre papel, 28 x 28 cm (por pieza).
© Zoe Leonard. Fuente: Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Con su fotografía, la artista pretende retratar los cambios sociales, culturales y económicos que suceden a nivel mundial en la actualidad, y que tienen su origen en la globalización y el desarrollo del capitalismo. Las primeras fotografías se realizaron para documentar la desaparición de un barrio comercial de Nueva York en el Lower East Side ante la presión de los grandes centros comerciales, para lo que la artista fotografió sus escaparates y fachadas antes de su desaparición. Posteriormente, Leonard fotografió fardos de ropa de segunda mano siguiéndolos por diferentes países en su itinerario dentro la red global de comercio mundial de ropa usada (desde el denominado primer mundo a países como África, Europa del Este o Cuba). Su interés

deriva de considerar que, en este intercambio de mercancía y debido al fenómeno de la globalización, se produce un proceso de homogeneización espacial junto a un intercambio de ideología y cultura entre los distintos países a nivel mundial. Desplegando una temporalidad heterocrónica, Leonard realiza un registro de los cambios sociales, culturales y económicos derivados de la globalización. Y a través de esta experiencia multirítmica, logra que el espectador se cuestione cuál es su lugar en el mundo, que piense sobre cómo afectamos a los espacios consecuencia del capitalismo multinacional y la globalización, retratando la red de interconexiones e interdependencias existentes dentro del sistema económico y social contemporáneo y las consecuencias que tiene todo ello sobre nuestras vidas.

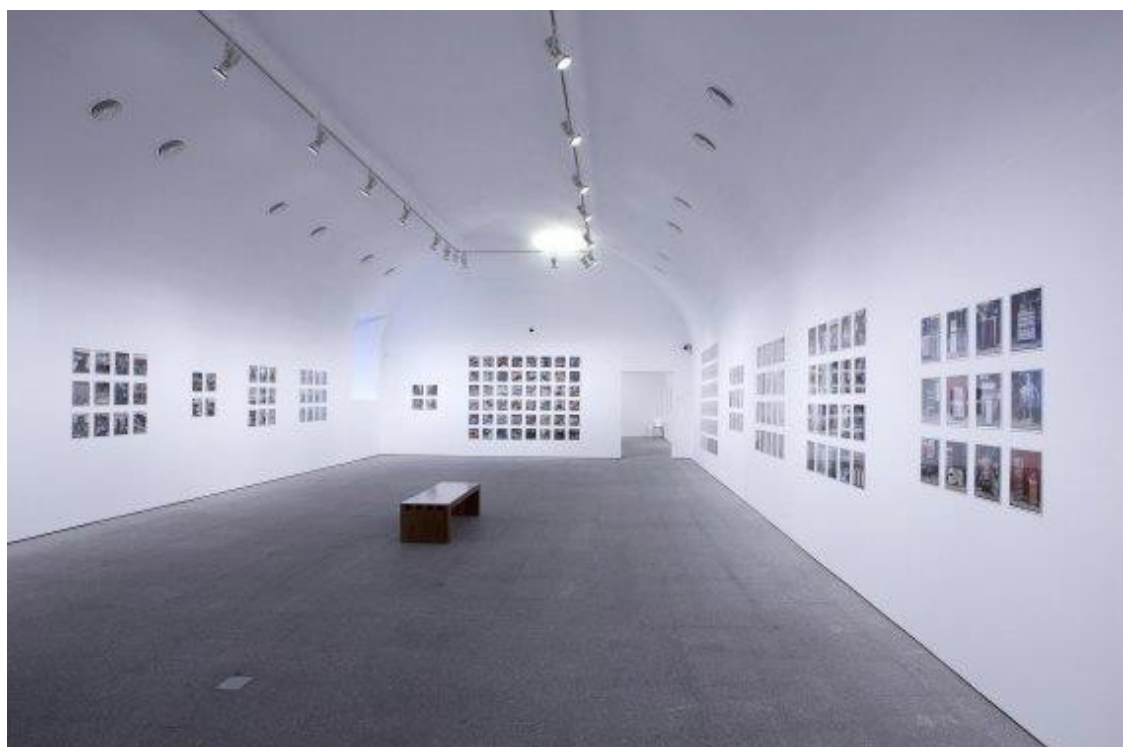


Figura 14 - Instalación fotográfica Serie Analogue (Análogo), 1998-2009 © Zoe Leonard.
Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Estos son algunos ejemplos de producciones artísticas que buscan reflejar a través de la imagen estática de una fotografía, una imagen en movimiento que sea capaz de mostrar la memoria del paisaje vivido. Una pequeña porción representativa de una numerosa producción artística que sigue esta tendencia narrativa, y que en el caso de la instalación audiovisual es también bastante abundante.

Cartografía audiovisual, paisajes líquidos y tiempos disueltos

Así, por las cualidades narrativas y la plasticidad del medio audiovisual, el número de ejemplos de obras de artistas que siguen esta línea de trabajo centrada en la representación alternativa y crítica del espacio-tiempo hegemónico es bastante extenso. Unos de los ejemplos que considero clave para el desarrollo de este análisis, al estar a medio camino entre la fotografía y el video, es la obra de 1997 del artista belga David Claerbout, *Ruurlo, Broculoscheweg 1910/1997*. En ella el artista establece un diálogo entre presente y pasado operando sobre este último desde el presente. Claerbout interviene sobre fotografías o postales antiguas por medio de técnicas de edición digital, alterando y reconstruyendo la memoria de dichos espacios generando una nueva experiencia espacio-temporal anacrónica. El artista utiliza una estrategia de compresión para poner en cuestión la linealidad monocrónica de la historia y el espacio binario.



Figura15 - Imagen de videoinstalación monocanal “Ruurlo, Broculoscheweg, 1910” (1997)
© David Claerbout. Fotografía: Douglas, J. Eng.

Ruurlo, Broculoscheweg, 1910 /1997 es una instalación de video monocal, realizado en blanco y negro, sin sonido, de 10 minutos de duración que es reproducida en bucle continuo. En ella se muestra la imagen de lo que se asemeja a una postal en blanco y negro de principios del siglo XX, donde se puede ver un paisaje rural con un molino y un pueblo al fondo. En un plano más cercano, dos hombres posan de pie junto a un gran árbol. A primera vista, la obra puede parecer la imagen proyectada de una vieja fotografía, pero al fijar la mirada se puede apreciar el movimiento de las hojas de árbol por el suave viento. El componente principal de la fotografía cobra vida ante los ojos del espectador, acercando una experiencia espacio temporal del pasado al presente, al ahora. Como si el artista abriera una ventana en la experiencia espacio-temporal, una especie de máquina del tiempo que logra generar un diálogo entre experiencias pasadas y presentes.

La obra *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One Is an Injury to All)* de 2001 del artista inglés Jeremy Deller, es otro ejemplo que en este caso plantea la reconstrucción de un acontecimiento histórico generando una nueva experiencia temporal anacrónica, estableciendo un diálogo del pasado con la contemporaneidad. *The Battle of Orgreave Archive* es una instalación donde textos, documentos, objetos, materiales de archivo y video entrelazan dos eventos reales ocurridos con una diferencia temporal de diecisiete años.



Figura 15: Fotograma de instalación *The battle of Orgreave Archive (An Injury To One Is An Injury To All)* (2001) © Jeremy Deller

Por un lado, los violentos enfrentamientos entre la policía y los sindicatos durante 1984 en Orgreave en South Yorkshire, generados a raíz de la declaración de huelga del Sindicato Nacional de Mineros; y por otro, la recreación organizada por el artista diecisiete años después de dicho conflicto en el mismo sitio donde transcurrieron los hechos, en la que participaron unos doscientos mineros y expolicías que formaron parte del conflicto original y unos ochocientos voluntarios miembros de sociedades de recreadores históricos de batallas de toda Gran Bretaña. Las confrontaciones originales fueron grabadas y retransmitidas por la televisión y pasaron a formar parte de la memoria histórica viva de los ingleses. Las imágenes de los piquetes mineros en huelga corriendo por una colina mientras la policía a caballo les persigue y golpea se han convertido en una imagen icónica de la lucha por los derechos de los trabajadores. La violencia de la contienda hace que las imágenes retransmitidas por los medios parecieran corresponder más a una guerra civil que a un conflicto laboral. Al unir en un mismo espacio, imágenes reales y recreaciones ficticias, Deller está utilizando una estrategia que Segura y Simó (2017, p. 225) denominan de “compresión espacio temporal” que consigue reconstruir y liberar de todo oficialismo histórico a ese evento. Con todos ello se genera una suerte de monumento público conmemorativo de dicha lucha por los derechos laborales a partir de la memoria colectiva del acontecimiento, que se ve reforzada y actualizada por la interacción del espectador con dicha obra, ya que se pone en diálogo el presente con el pasado, así como con el futuro.

Por otro lado, a diferencia con el carácter anacrónico e intencional de Deller de redefinir la funcionalidad histórica del lugar, la serie audiovisual *Lugares* del artista español Jesús Segura, realizada entre 1999 y 2000 se puede englobar en una línea narrativa que Segura y Simó (2017: 224) denominan como “espacialidades desbordadas o alteradas”. Obras que cuestionan la noción lineal espacio temporal mediante un análisis crítico e histórico de la imagen a través del uso recurrente de alteraciones de la temporalidad y que constituyen una modalidad de resistencia frente a la narrativa lineal hegemónica. La serie *Lugares* está compuesta por cuatro monitores apilados en los que se proyectan cuatro imágenes compuestas e irreales de espacios alternativos diferentes. La acumulación de estos monitores potencia la manera de entender esta pieza cobrando más fuerza narrativa ante la imposibilidad de visualizar lo que acontece en todas las pantallas al mismo tiempo por un problema de

hipervisualidad o limitación en nuestra capacidad de percepción. Nuestra vista va discriminando dónde centrar la mirada, por lo que se produce ese efecto de paisaje multitemporal y heterocrónico. La obra genera también gran tensión heterotópica al yuxtaponer en un mismo espacio imágenes ambivalentes cuya veracidad resulta en muchos casos cuestionable para el espectador. Para Enric Mira (2018:95), “la preocupación por el tiempo expandido de las imágenes se alterna con una deconstrucción del espacio de representación”, “donde los muros son metáforas de lo humano y los encuentros orillan el abismo insondable del silencio” (2018: 98). Como indica Mieke Bal (2016) las imágenes de Jesús Segura actúan por tanto como interlocutoras en el presente más que como representaciones del pasado, como elementos activos que disuelven la rigidez aparente de las teorías establecidas sobre el espacio tiempo.



Figura 17 - Video 4 canales. “Serie Lugares”. “Armario”, “Ventanas”, “Cintas” y “Huellas”.
Jesús Segura, 1999/2000. Duraciones variadas (entre 2:15 y 3:10 minutos).
Fotografía del autor.

Dentro de un último grupo de espacialidades artísticas que se centran en dar voz a las minorías invisibles que habitan espacios de violencia, resistencia o feminismo podemos incluir como ejemplo la obra de 2003 del artista Philippe Parreno titulada *The Boy From Mars*. Vivimos bajo una construcción ideológica de género dominada por lo masculino, por lo que “si en el contexto de la producción colonial el individuo subalterno no tiene historia y no puede hablar, cuando ese individuo subalterno es una mujer su destino se encuentra todavía más profundamente a oscuras” (Spivak, 1998). *The Boy from Mars* es una videoinstalación compuesta por un video de once minutos y cuarenta segundos de duración filmado en 35 mm y sonido estéreo, que tiene la peculiaridad de que 48 horas después de ser abierta se destruye mediante un proceso de oxidación. Parreño explora las nociones tradicionales de la Cultura visual experimentando con el tiempo, el proceso y los formatos, alejándose de las formas convencionales de las exhibiciones y exposiciones.



Figura 18 - Philippe Parreno, Fotograma de *The Boy From Mars*, 2003 © Philippe Parreno

Las imágenes del video se grabaron durante el monzón, al atardecer y al amanecer en una granja de Chiang Mai, Tailandia. Parreno nos presentan un espacio de ciencia ficción, una especie de set de filmación de una película de extraterrestres. Ese entorno no resulta nada natural y es poco atractivo para vivir. El video va encadenando

imágenes orgánicas y pequeños ruidos ambiente. Podemos ver a un Búfalo de agua vagar en la penumbra, una tierra oscura y pantanosa iluminada por luces sobrenaturales naranjas, no hay seres humanos, una estructura que parece un invernadero o un cobertizo es azotado por el viento e irradia una luz cálida y espesa, un generador de electricidad es empujado por los búfalos. En lo alto, el cielo presenta un azul inverosímil. Una suave banda sonora se puede distinguir entre el murmullo del viento y el sonido que produce de la maquinaria alienígena. No hay trama. Se trata tan solo de un lugar, un clima, una situación que parece ser ficticia, aunque realmente sí sucedió. Con todo ello el artista cuestiona el papel de los espacios de exhibición y las exposiciones, remarcando su potencial para articular y transmitir información. En estos espacios rige una temporalidad invasiva que se regula por procesos e intervenciones artísticas que cuestionan y transforman la identidad de un lugar mediante un reprocesamiento de sus elementos puestos en común, articulados por medio de temporalidades estratificadas y subyugadas entre sí. Un efecto que en cada uno de los ejemplos mencionados en este último apartado se ve reforzado por la interacción física del espectador con las obras.

Conclusión

Todos estos ejemplos analizados de producciones artísticas referidas al paisaje y la cartografía artística, tanto en el campo de la pintura, la fotografía o la instalación audiovisual, ayudan a través del uso de una narrativa no lineal y multirrítmica, a definir la nueva estructura espacio-temporal en la que estamos inmersos. En este estudio se han analizado las distintas relaciones espacio-temporales presentes en el paisaje, así como el uso de una narrativa centrada en generar desequilibrios espacio-temporales para cuestionar la linealidad histórica. A través de toda esta pequeña muestra de obras, los artistas consiguen ofrecernos unas versiones alternativas de la realidad impuesta por los poderes hegemónicos que determinan nuestro contexto temporal y espacial actual. Si los paisajes presentaban antes una serie de significados especiales ante nuestros ojos, ahora estos se van a ver multiplicados en gran medida ofreciendo un amplio campo de posibilidades experienciales.

Tras esta breve panorámica de la práctica artística reciente, podemos comprobar como en la actualidad el artista contemporáneo se ha ido alejando en su lenguaje y narrativa

de los paisajes tradicionales o puros. Paisajes en los que la intención principal era representar de la forma más fidedigna posible la topografía del paisaje para su contemplación y deleite. Con los años los artistas se han ido centrado en representar el paisaje cultural o vivido, pasando a asumir un papel crítico y activo en su experimentación, para facilitar de algún modo su comprensión.

Referencias

- AMELA, V., SANCHÍS, I. y AMIGUET, L. (2010, 9 de noviembre). Nosotros, como el tiempo, también nos desdoblamos. *La Vanguardia*.
- BAL, M. (2016). *Tiempos transtornados Análisis, historias y políticas de la mirada*. Colección de Estudios Visuales. Madrid: Ediciones Akal.
- BAL, M. (2017). The time it takes. El tiempo que toma. *Contranarrativas. Revista de Estudios Visuales*, 1, 8–21.
- CALDUCH, J. (2001). *Espacio y Lugar*. Alicante: Club Universitario.
- CARERI, F. (2002). *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DEBORD, G. (2000). Introducción a una crítica de la geografía urbana. Traducción de Lourdes Martínez. *Aparte Rei Revista de filosofía*, 11, 10.
- GUTIÉRREZ-GONZÁLEZ, M.J. (2019). Los mapas artísticos como narrativas configuradoras de identidad. *Arte, individuo y sociedad*, 31(4), 791–807.
- MADERUELO, J. (2006). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada Editores S.L.
- MIRA, E. (2018). (De)construir escenas, tiempos y otras ficciones. En J. Segura, *Time Lag*, pp. 87-102. Murcia: Editorial Tres Fronteras.
- NAVARRO, J.J. (1985, 16 enero). La muestra de fotografías y 'collages' de David Hockney inaugurada en Barcelona, se presentará en Madrid. *El país*.
- RUIZ, M.L. y SANCHEZ, V. (2019). Las artes visuales como medio de difusión del paisaje cultural. *Cultura y Conciencia. Revista de Antropología*, 3, 43–71.
- PERALES, V. (2010). Mapping from the artistic perspective. Designing, drawing and navigating the contemporary. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22(2), 83–90.
- SEELAND, K. (2008). Paisaje y diversidad cultural. En Nogué, J. et al. (Ed.) *Paisatge i salut*. Barcelona: Observatori del Paisatge.
- SEGURA, J. y SIMÓ, T. (2017). Espacialidades desbordadas. *Arte, individuo y sociedad*, 29(2), 219–234.
- SPIVAK, G.C. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 3(6), 175–235.
- TAKAHIKO, I. (1989). *MA: Space/Time in the Garden of Ryoan-Ji*. EE. UU., 16', 16 mm
- ZEPKE, S. (2008). La cartografía artística de la sensación: tres obras recientes de Rosario López. *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (7), 295–305.
- ZOIS, C. F. (2011). *Registros Akáshicos: Sanación del alma*. Argentina: Kier.