





1 Tacita Dean and Jeremy Millar, *Place*. Londres, Thames & Hudson, 2005.

*Más allá del paisaje*  
Neus Miró

«There is no such thing as a dull landscape».  
John Brinckerhoff Jackson, revista *Landscape*, 1951.

El repertorio del paisaje se ha expandido, y lo ha hecho de tal forma que ni tan sólo el término resulta ya cómodo y/o apropiado para denominar el objeto de estudio de muchos de aquellos que se acercan a esa materia en la actualidad. Es en este sentido que entre las prácticas contemporáneas resulta más común y acertado referirse a ese objeto de estudio y exploración como «lugar», «territorio» o «sitio». Una cierta mirada, atenta y de carácter analítico hacia los lugares, los territorios cercanos o lejanos es una de las características de una parte importante de la producción artística contemporánea que incorporan una interpelación subjetiva y política hacia el objeto de exploración.

En el libro titulado *Place*<sup>1</sup>, sus autores, Tacita Dean y Jeremy Millar, dedican el primer capítulo a trazar la genealogía del término, así como las posibles razones de su relevancia y atracción en la actualidad por parte de muchos artistas. Convienen en definir un «lugar» como un espacio donde el proceso de rememoración continúa activando el pasado como algo que es —retomando los términos de Henri Bergson— «vivido y actuado/actualizado, más que representado». Existe por tanto en la definición de lugar un componente temporal irrefutable; los lugares recuerdan las acciones, lo sucedido y el parámetro tiempo deviene uno de sus principales atributos. La identidad de un

- 2 Hal Foster, «An Archival Impulse»  
*October*, nº 110, Fall 2004, pp. 3-22.

lugar se construye por la superposición de capas, por un proceso de acumulación que requiere a su vez, por parte de aquellos que se aproximan, de un determinado sentido de vinculación, de compromiso, a fin de llevar a cabo su visualización. Los trabajos de los artistas a que nos referimos, como la misma Tacita Dean, Roni Horn, James Benning, Darren Almond, Xavier Ribas, Marine Hugonnier, Jane & Louise Wilson, Joachim Koester, Emily Richardson y tantos otros, consiguen un registro de los lugares, objeto de sus exploraciones, a través de un profundo sentido de vinculación, si bien no necesariamente de familiaridad. Las respectivas piezas realizadas normalmente en fotografía, vídeo y film se basan y son fruto de la construcción de importantes conexiones a nivel de experiencia con el lugar en particular, y que se fraguan, en muchos de los casos, a lo largo de prolongados periodos de tiempo.

Los lugares en tanto que estructuras desarrolladas por acumulación, en tanto que depósitos físicos de hechos y circunstancias pretéritas, han propiciado lo que Hal Foster ha denominado como el «Archival Impulse» (el impulso del archivo) en muchos artistas. Su interés y atracción por determinados (o no tan determinados) lugares radica en la visualización de información relevante, a veces de carácter histórico, a menudo

perdida o desaparecida, que de alguna manera conforma su idiosincrasia en el momento presente. En este sentido, no se entiende el lugar como un archivo al uso, como una base de datos minuciosa en su ordenación y clasificación, categórica; su aproximación al lugar como archivo se caracteriza por una tarea de rastreo, de investigación, de reconstrucción, ligada a una subjetividad concreta, a menudo asimismo de carácter fragmentario, que no impone una lectura cerrada ni absoluta. Los autores están «más ocupados en señales difusas que en orígenes absolutos (quizá sea más apropiada la expresión ‘impulso anarquivístico’), a estos artistas les suelen atraer los comienzos frustrados y los proyectos inacabados —tanto en el arte como en la historia—, que puedan ofrecer otros puntos de partida»<sup>2</sup>.

Asimismo, en muchos de los casos a los que nos podemos referir, el concepto de archivo vinculado al lugar también adquiere un significado en sintonía con el desarrollado por Jacques Derrida en *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. En esta obra se relaciona a aquello que está amenazado a desaparecer en un futuro inmediato, a perecer o sucumbir, en definitiva que está relacionado con la pulsión de la muerte y de la pérdida. Existe por lo tanto en estos artistas y en sus obras la voluntad de explorar historias no contadas, contenidas e inscritas en un lugar

3 Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Mass / Londres, Harvard University Press, 2002, p. 222.

4 *Ibidem*, p. 223.

geográfico, físico, y por tanto una voluntad de reconstrucción, que está acompañada asimismo por un deseo de archivar para preservar y conservar otras historias, otras narraciones.

Desde su invención, la fotografía y el cine han estado vinculados al registro de lo efímero, y en sus orígenes transformaron profundamente las ideas en torno al registro, al almacenamiento de datos, a la construcción de la memoria y al conocimiento. Tal y como comenta Mary Ann Doane, la aportación central de estas tecnologías de la representación es el registro, la captura de lo singular, de lo instantáneo, de lo fortuito, de forma fragmentada en el caso de la fotografía, y con la posibilidad de la duración y la continuidad en el caso del cine. Si bien la capacidad de reproducción infinita, en ambos medios pudiera contradecirse con el aura otorgado al material de archivo —en su singularidad y unicidad— el archivo y la fotografía y/o el cine comparten objetivos que los conducen hacia una evidente convergencia. El archivo es una estructura de protección contra el tiempo y la inevitable corrupción: «El objetivo de este impulso historiográfico/archivístico es recuperar todo lo que resulte posible, conducido por un imperativo temporal (antes de que sea 'demasiado tarde') y por la anticipación de una futura interpretación

(en ese sentido, el proceso de archivado es una apuesta que tiene truco: el objeto, al ser conservado, será interpretado)»<sup>3</sup>.

La incorporación del cine como un proceso para archivar a la vez que como material de archivo posibilita además la preservación de una cierta temporalidad, de otras experiencias del tiempo, además de ser un aliado indiscutible de lo contingente, lo eventual, lo fortuito: «El potencial del filme como archivo sonoro depende de su íntima alianza con la contingencia, con su perceptible capacidad para representar *por casualidad* o, incluso, para representar la casualidad»<sup>4</sup>.

Una de las características del parámetro temporal es su irreversibilidad, factor que comparte con la entropía. El cine asume un papel privilegiado en el registro de esa irreversibilidad, y uno de los aspectos en que mejor se refleja radica en su capacidad de incorporar lo contingente, lo eventual y fortuito a través, sobre todo, del uso del plano fijo y prolongado. Ese tipo de plano se asemeja a una larga mirada donde lo no planificado, donde lo impredecible o inesperado puede aparecer en cualquier momento. La edición, el corte, el montaje son factores del propio aparato cinematográfico, de su lenguaje adquirido, que cancelan esa posibilidad primigenia de registrar el tiempo fuera de él mismo.

5 *Ibidem*, p. 227.

6 Pier Paolo Pasolini, «Observations on the Long Take» en: *October*, n.º 13, Summer 1980, pp. 3-6.

Ese tipo de plano es el que facilita que lo contingente, lo fortuito se inscriba, quede registrado en el film, y permite el encuentro del espectador con la ausencia de control, con la alteridad, con otras posibilidades.

Retomando de nuevo las tesis de Mary Ann Doane, existe en el registro de lo contingente una vinculación con la cinefilia. Si bien, el término alude a un amor general hacia el cine, Doane incide en sus orígenes y en su vinculación con la apreciación de lo fortuito, lo sutil o accidental. El término se afianzó durante los años 50 y 60, pero su génesis se sitúa y presenta afinidades con actitudes más tempranas, por aquellas manifestadas por Jean Epstein y su concepto de *photogénie* y en la celebración por parte de los Surrealistas de lo arbitrario, de aquello que se escapa del control consciente. La cinefilia es por tanto un amor hacia el cine en general, pero sobre todo hacia su capacidad de capturar los detalles, los instantes, los gestos. Es más, «lo que representa la cinefilia es el momento en que el contingente toma un significado, un significado necesariamente privado e idiosincrásico a causa del instinto para compartir lo que no se puede compartir, lo inarticulable»<sup>5</sup>. La cinefilia asimismo nos habla de una cierta relación que se establece entre el espectador y el cine, una relación que se basa también en el conocimiento,

y a partir de él de la efectividad de lo contingente. Por otro lado, ese vínculo no concluirá o desaparecerá a pesar de las transformaciones tecnológicas, etc. que sufra el cine, ya que no está inscrito en un momento histórico, sino en su naturaleza esencial y sus otras posibilidades latentes.

El plano fijo y prolongado es aquel que permite la inscripción de lo fortuito, la sucesión de todo aquello no planeado, de lo aparentemente insignificante. Es el más proclive a la descripción y por tanto, más resistente, en principio, al desarrollo de historias, a la narratividad. Por otro lado, el plano fijo y largo se ha asociado al registro de la realidad —allí fuera— en un simulado tiempo real y que transmite cierto sentido de verosimilitud. Es uno de los planos más utilizados en el género del documental precisamente por esa supuesta conexión umbilical con la realidad; inclusive algunos autores le han otorgado la capacidad de proporcionar el flujo del tiempo en presente.

Pier Paolo Pasolini en un ensayo titulado «Observations on the Long Take»<sup>6</sup> analiza y establece relaciones entre la representación de los diferentes tiempos —pasado y presente— y aquellos elementos de la gramática filmica que mejor los registra y transmite. Tomando como objeto de su especulación analítica la película que filmó el asesinato de J.F. Kennedy, establece que

7 *Ibidem*, p.3.

8 *Ibidem*, p. 5.

el plano largo, tal y como se ve en ese caso, es un plano que comunica lo registrado en tiempo presente: «La realidad, vista y escuchada tal y como sucede, *se expresa siempre en presente*. La toma larga, el elemento esquemático y primordial del cine, se expresa por lo tanto en presente. Por consiguiente, el cine 'reproduce el presente'. La televisión en directo es una reproducción paradigmática de algo que está sucediendo en el presente»<sup>7</sup>.

Para Pasolini es el montaje, la edición, la sucesión de escenas, lo que transforma el presente que transmite el plano largo, en pasado. Para Pasolini, el plano continuo encarna el flujo de eventos insignificantes que construyen la vida: «El fundamento del cine es por lo tanto una toma larga interminable, tal y como la realidad lo es para nuestros sentidos, mientras que somos capaces de ver y sentir (una toma larga que termina con el fin de nuestras vidas); y esa toma larga es sólo la reproducción del lenguaje de la realidad. En otras palabras, es la reproducción del presente»<sup>8</sup>.

En la actualidad sin embargo, los numerosos artistas que utilizan este elemento del lenguaje cinematográfico lo hacen por otras y diferentes razones, y si bien comparten algunos aspectos de la visión de Pasolini, para estos autores el cine supone no tanto la representación del

presente, sino la transmisión de un presente histórico, que se puede re-visitar y re-actualizar.

«It takes time to get to know a place» (conocer un lugar lleva su tiempo) comenta James Benning, y sus filmes son una buena prueba de ello, tanto por su estructura como por la metodología utilizada en su realización. A través de su obra, este autor, nacido en Milwaukee y afincado en California, ha llevado a cabo de forma continua y persistente un estudio audiovisual de determinadas zonas de la geografía de EE.UU. Los filmes de Benning realizados en 16mm —a excepción de su último trabajo— conforman un minucioso estudio del territorio explorado, ya que los diversos lugares se presentan en forma de sucesión de cápsulas temporales (planos fijos de diversa duración), que permiten que el lugar concreto se desarrolle, respire ante la mirada del espectador elaborando asimismo estructuras narrativas donde imagen, audio (y en ocasiones texto) se interrelacionan de forma ajena a los patrones cinematográficos más habituales. Por otro lado, su metodología de trabajo se ha fundamentado en la visita y observación reiterada de los lugares objeto de estudio, registrando así los cambios acaecidos.

Su último film *Ruhr* [2009] supone una excepción en la trayectoria de Benning,



tanto por el hecho que se ha filmado en HD, en vez de 16mm, y por otro, porque el territorio a observar, la zona del Ruhr en Alemania, es el primer lugar que filma fuera de los EE. UU. Sin embargo, Benning lleva a cabo de nuevo un sutil y acertado retrato de un territorio, introduciendo un nuevo *tour de force* para el espectador en la segunda parte del filme. La zona del Ruhr se caracteriza por ser una área centrada en la extracción de carbón, la industrialización y la presencia de una amplia clase obrera. La película se divide en dos capítulos: el primero está integrado por seis planos fijos de diversa duración, donde cada uno registra un lugar concreto, entre los cuales se hallan un túnel por el que transitan vehículos, una zona boscosa situada en las inmediaciones del aeropuerto de Düsseldorf, o el interior de una mezquita en el momento de una plegaria. El segundo capítulo que dura 60 min. muestra en plano fijo la parte superior de un gran edificio, la torre procesadora de coque situada en Schwelgern. Cada diez minutos esa parte superior de la torre se ve envuelta en humo que libera el mismo edificio a través de su estructura externa. En la primera ocasión que el espectador visualiza lo que sucede, se puede fácilmente pensar que el edificio se derrumba a pesar que no se haya escuchado ninguna detonación. El plano recoge diez veces ese

proceso de liberación de denso vapor que envuelve por completo la torre, y a lo largo de esa hora se pueden observar asimismo los paulatinos cambios de luz (como en otros filmes anteriores, tales como *13 Lakes* y *Ten Skies*), ya que hacia el final del filme empieza a anochecer y todos los colores varían.

Si bien *Ruhr* es el primer filme de Benning realizado en HD y fuera de EE. UU., mantiene la capacidad de realizar el retrato de un territorio a través de una profunda experiencia filmica del lugar que se traduce en largos planos que potencian la capacidad de percepción y un incremento de la consciencia hacia lo contingente y lo fortuito. Los diferentes planos-escenas que se suceden ofrecen un retrato de la zona del Ruhr donde se pone de manifiesto la interrelación entre la producción industrial, las formas de vida y la cultura. En palabras de Benning «trata de las cosas que ocurren una y otra vez y los sutiles cambios que suceden. Te pide que mires y escuches».

Estos trabajos describen y logran «retratar» un lugar, sin embargo no explican, ya que lo visual tiene asimismo sus limitaciones. Comentaban Tacita Dean y Jeremy Millar: «Sin duda, los artistas visuales son más conscientes que nadie de las limitaciones de lo visual, tal y como los poetas son más sensibles a las insuficiencias del lenguaje. [...] Así como podemos



obtener placer visual al observar un cuadro o un paisaje concreto, un compromiso más profundo debe contar con aquello que va más allá de lo visual, aquello que es invisible»<sup>9</sup>.

Los elementos históricos, aquello acaecido en un lugar, la narración de un presente que ya no tiene futuro, a menudo se incorpora de forma explícita en los trabajos de estos artistas a través del texto. En su última pieza titulada *Memo Mori* [2009], Emily Richardson emprende un viaje por la zona de Hackney en Londres que acogerá la nueva zona olímpica para la celebración de los juegos en 2012. A partir de diferentes filmaciones, realizadas a lo largo de tres años que recorren diversos sitios, Richardson elabora un retrato de un momento y lugar efímeros, que se entrelaza con los comentarios en voz en off de Iain Sinclair, extraídos de su libro *Hackney, That Red Rose Empire*. El film empieza con un trayecto en canoa por el canal y por él se llega hasta Manor Gardens, donde se suceden parcelas, cada una con su huerto o jardín y sus respectivas chabolas, donde la voz del relato de Iain Sinclair enfatiza la idiosincrasia de cada una de ellas, el uso de materiales reutilizados, etc. Tras el viaje en canoa, se emprende un viaje en autobús alrededor de la zona donde ya se

han derrumbado los antiguos edificios y se prepara el terreno para acoger las nuevas edificaciones, y el film finaliza de forma épica con una procesión de moteros (Hells Angels) que siguen el féretro de uno de sus compañeros por Hackney Rd. La película de Richardson ofrece el retrato de una zona concreta de Londres y asume el rol de homenaje póstumo a unos paisajes y territorios, así como a unas actividades y relaciones humanas con fecha de caducidad inminente.

La narración en el caso de la pieza titulada *Greenhouse* [2007] de Xavier Ribas se incorpora a través del formato de instalación que utiliza. La pieza está conformada por dos filmes; mientras uno se proyecta, el otro se puede ver en un monitor que se sitúa en el lateral del mismo espacio de exposición. La proyección muestra en un *travelling* continuo de veinte minutos la construcción de un invernadero en Wieringermeer, situado a 60 km al norte de Ámsterdam, que mide aproximadamente 800 metros. El recorrido visual por esta extensión muestra en un primer momento un espacio que el espectador puede reconocer como un territorio de naturaleza agrícola, y es al cabo de unos minutos cuando se puede empezar a ver el invernadero. Durante el trayecto filmico se mantiene una interrelación

constante entre el primer término de la imagen y el segundo, donde se sitúa la construcción; una interrelación que muestra dos modelos distintos de construcciones, de explotación agrícola, de vida.

En el monitor, por otro lado, el espectador se halla en un interior, en el comedor de Lenie y Reinier Muller, una de las tres familias que han vendido su granja y tierras a la empresa constructora del invernadero. En esta ocasión, la película muestra una pareja de edad avanzada, sentados a la mesa mirando hacia la cámara o el interlocutor (que queda oculto), y por detrás de ellos en el lateral izquierdo del plano, una ventana ofrece la vista del exterior, un campo en primer término y en segundo, una carretera por la que no cesan de pasar coches, que se hacen cada vez más visibles a medida que oscurece. El relato no sigue el patrón de una entrevista al uso, en ningún momento se pueden escuchar preguntas, y por otro lado, los diferentes «capítulos» se separan mediante fundidos en negro. Lenie, que es quien habla en inglés a la cámara con la intervención ocasional de su marido (que sólo habla en holandés), re-construye el relato del pasado del espacio que queda fuera de la ventana, interpellando constantemente el exterior con sus movimientos corporales así como a partir de la descripción verbal. Por su

narración, el espectador sabe que toda esa zona estaba originalmente cubierta por agua hasta que en 1930 se construyeron los diques, que permitieron el asentamiento familias con sus respectivas granjas, y que más tarde fueron bombardeados por los alemanes durante la segunda guerra mundial, para posteriormente ser reconstruidos. El relato que Lenie va tejiendo, enlazando los diferentes episodios, tanto a nivel de experiencias personales, como aquellos inscritos en la historia oficial, permite la recreación temporal del lugar que el espectador está viendo de forma paralela en la proyección del *travelling*. Las dos imágenes y relatos se complementan de tal modo que logran potenciar la extrema fragilidad del lugar presente.

Los lugares se han convertido para estos artistas, y para muchos otros de sus coetáneos, en sintagmas verbales donde se re-actualiza el pasado, el presente y las posibles historias para el futuro. Exentos de una mirada prioritariamente contemplativa, su interpelación a los lugares objeto de su escrutinio se sitúa siempre desde instancias subjetivas y políticas.