



Autor: Donovan García Contreras

Pospaisaje en la obra de Doris Salcedo y Lotty Rosenfeld

María Eugenia Rabadán Villalpando*

Resumen

Este papel es parte de una investigación de larga duración sobre paisaje en el cambio del arte después de la modernidad. Trata de analizar particularmente dos obras de las artistas Doris Salcedo y Lotty Rosenfeld –de origen latinoamericano– que son intervenciones en las ciudades. Intenta conocer el significado de estos estudios visuales trabajados en el espacio de la comunidad política. Son obras que han tomado como soporte segmentos de diseños arquitectónicos y de señalamiento urbano, y confirman la presencia corporal y perceptual de las autoras en el ámbito de la ciudad –es el tipo de obra que solía conocerse como *vedutà*: los dibujos o pinturas de paisajes de ciudades que trabajaban, entre los siglos XVI-XVIII, artistas como Canaletto, Piranesi o Guardi–.

Las obras posteriores a la modernidad – como las de Salcedo y Rosenfeld– se plasman a través de *Gestalten* visuales relativas a percepciones del arte incompatibles con las predominantes del Renacimiento al postimpresionismo. La diferencia es tal, que se ha pensado el paisajismo en las ciudades como una práctica extinta, y mi estudio tiene como objeto evidenciar

que se sigue haciendo paisaje en las ciudades a través de una nueva articulación paradigmática que confiere una distinta imagen al paisaje en la urbe, aunque este componente sea compartido entre ambos paradigmas.

Shibboleth se basa en el poema homónimo de Paul Celan, que lleva a Salcedo a simbolizar la superación de fronteras mediante una enorme grieta en el piso que irrumpe el paso del público del museo para reflexionar el contenido de la fractura a sus pies. Mientras tanto, *Una milla de cruces sobre el pavimento*, de Lotty Rosenfeld, atraviesa perpendicularmente las líneas intermitentes que limitan los carriles de circulación de los automóviles. De esta manera crea signos de “+” sobre el asfalto, con lo cual altera el código de circulación de la ciudad en el contexto de la dictadura militar en Chile, y en otras ciudades internacionales.

Palabras claves

Pospaisaje: el paisaje después de la modernidad; *vedutà*: paisaje en las ciudades; paisaje urbano en la obra de Doris Salcedo y Lotty Rosenfeld; Unland, los desprovistos de paisaje, los desheredados del paisaje; estructuralismo de las revoluciones científicas de Thomas Kuhn en el estudio del arte después de la modernidad.

*Doctorante en Historia del Arte. Investigadora Nacional adscrita a la Universidad de Guanajuato. Mail: mrabadan@ugto.mx

Abstract

This paper is part of a long-term research on landscape in the change of after modernity. It tries to analyze particularly two works by the artists Doris Salcedo and Lotty Rosenfeld –of Latin American origin– that are in are interventions in cities. It tries to know the meaning of these visual studies worked in the space of the political community. They are works that have taken as support fractions of architectural designs and urban signage and confirm the corporal and perceptual presence of the authors in the field of the city -it is the type of work that used to be known as vedutà: the drawings or paintings of landscapes of cities that worked, between the 16th-18th centuries, artists such as Canaletto, Piranesi or Guardi–.

The works after modernity -such as those of Salcedo and Rosenfeld are reflected through visuals Gestalten related to conceptions of art incompatible with that prevailed from the Renaissance to post-impressionism. The difference is such that landscaping in cities has been thought of as an extinct practice, and my study aims to show that landscape is still being made in cities through a new paradigmatic articulation that confers a different image to landscape in the cities, even when the component is shared among both paradigms.

Shibboleth is based on the homonymous poem by Paul Celan, which leads Salcedo to symbolize the overcoming of borders through a huge crack in the floor that breaks through the museum's visitors to reflect on the content of the fracture at their feet. Meanwhile, Una milla de cruces sobre el pavimento Lotty Rosenfeld perpendicularly crosses the flashing lines that limit the lanes of driving of the cars. In this way, she creates “+” signs on the asphalt, thereby altering the traffic of the urban code in the context of the military dictatorship in Chile, and other international cities.

Key words

Post-landscape: the landscape after modernity; vedutà: landscape in cities; urban landscape in the work of Doris Salcedo and Lotty Rosenfeld; Unland, the devoid of land, the disinherited of land; Thomas Kuhn's structuralism of scientific revolutions in the study of post-modern art.

I. Introducción

Este ensayo se ocupa brevemente de los modos peculiares en los que las obras *Shibboleth*, 2007, de Doris Salcedo, y *Una milla de cruces sobre el pavimento*, 1979, de Lotty Rosenfeld, plasman un sentido característico de habitar el paisaje en las ciudades a través de un proceso de visualidad que, como propone Kenneth Clark para el paisajismo, puede abarcar desde el primer plano a la distancia (1979, p. 32). El paisajismo se puede entender además como el estudio de –la forma de habitar, estar/ser, pensar y construir– lo natural/urbano, de acuerdo con la concepción de casa de Martin Heidegger y de paisaje de Anne Whiston Spirn siguiendo a Heidegger (Whiston Spirn 1998, p. 14), es decir: “[...] construir en aquella región en la que pertenece todo lo que es.” (Heidegger, p. 1994) Construir como habitar es en parte edificar, y en parte cuidar, en consecuencia, si estamos de acuerdo con Heidegger, entonces podemos entender que Doris Salcedo y Lotty Rosenfeld trabajan paisaje en la ciudad, entrelazando ambas acepciones. Pensar dos o más imágenes juntas de dos o más autores, las dota mutuamente de significado, y brinda la probabilidad al observador de visualizar los conjuntos desde diversas perspectivas y a las imágenes de formar argumentos, en el ámbito de los estudios sobre el pensamiento visual[1].

Esta clase de obras, después de la modernidad dejan de ser representaciones pictóricas según se forma una tradición desde su origen renacentista. Rafael Argullol piensa que es durante el manierismo cuando dejan de ser representaciones[2]; y observa en las imágenes que durante el romanticismo no es la *mimesis* sino la imaginación la teoría de conocimiento que fundamenta la visibilidad[3]. Se podría pensar que desde entonces han sido pinturas figurativas, aunque la comunidad artística en general las sigue tratando como representaciones. A partir del cubismo se gesta un completo cambio paradigmático, tras el cual comienzan a crearse obras abstractas, figurativas, de lenguaje y conceptos, arte y tecnologías, artes performativas, instalaciones, ambientaciones y sitios específicos, de procesos, en todos los cuales hay manifestaciones paisajismo plasmadas en *Gestalten* visuales que con frecuencia son contrarias e incompatibles con las artes visuales previas a esta revolución. Estas, frecuentemente, han permanecido cifradas a la vista de los estudios sobre arte que no ha trabajado en profundidad la teoría que le permita visualizar el paisajismo sin la determinación del van-

guardismo. El paisaje deja de ser plasmado de manera figurativa sobre un lienzo con exclusividad, y comienza a ser expresado de manera abstracta *Church Façade 4* (1914) (Joosten 1998, p. 242) de Piet Mondrian; mediante la presentación de lo real *Air de Paris*, 1919, de Marcel Duchamp (The Museum of Modern Art; Philadelphia Museum of Art 1989, p. 291); en nuevas tecnologías *Berliner Stilleben*, 1930, de Laszlo Moholy-Nagy (Berliner Stilleben, 2014); o un acto performativo mediante el cual el artista atraviesa corporalmente el territorio para tener un paisaje *Line Made by Walking*, 1067, de Richard Long (Fuchs 1986, 8). El paisajisaje también se crea en las ciudades y *vedutà* podría ser el término más ajustado a esta práctica. Durante los siglos XVI-XVIII las vedutà -dibujos, pinturas o grabados de paisajes de ciudades o relativos a los estudios históricos de los edificios como los de Canaletto, Piranesi o Guardi- solían analizarse asociados a la historia del paisajismo, a diferencia de los estudios del arte después de la modernidad, aún cuando artistas como Clay Ketter literalmente titula *Veduta* a un cuerpo de obras suyas (2011). Ketter también ha trabajado un portafolio sobre la superficie de la calle *Road* (2002) en Borch Editions de Copenhague (Niels). Desde esta perspectiva las obras de Doris Salcedo y Lotty Rosenfeld son la *presentación* de intervenciones de carácter artístico y político en las ciudades a las que es posible pensar como *pospaisajes*, o paisajes después de la modernidad y que podrían asociarse, para la comprensión en su contexto, con trabajos como *7000 Robles*, 1982-1986, u *Operación Defensa de la Naturaleza*, de Joseph Beuys (1997); (Domizio Durini De 1996); *La gran sacerdotiza*, 1985, de Anselm Kiefer (Seymour y Zweite 1989); o *Ustedes también fueron victoriosos después de todo*, 1988; *Germania*, 1993, de Hans Haacke (AA. 2004).

Este texto se ocupa también de observar cómo las obras de la comunidad artística después de la modernidad, cuya historia fundamentalmente ha sido escrita como sucesión de vanguardias artísticas, difícilmente visualiza el paisaje fuera de las vanguardias más naturalistas como *earth art*, *land art*, o *environmental art*, con lo cual muchas obras quedan fuera del análisis de carácter histórico. La historia del arte ha tendido a diferenciarse de las historias generales y universales en las últimas décadas, y esta tendencia se ha vuelto contraria al uso de los términos -como paisaje- que solían designar a los géneros hasta el postimpresionismo. Por otra parte, Anna María Guasch reconoce una cantidad

de vanguardias relativas al estudio del arte de la tierra, aunque en conflicto con el paisaje como género tradicional (Guash 2002, p. 51). W.J.T. Mitchel en sus tesis sobre el paisaje piensa que este no es un género del arte, sino un medio, y su estudio *Landscape and Power* es titulado con ese término (Mitchel 2002, p. 5). En las décadas recientes se ha formado cierto interés por el estudio sobre el arte de la naturaleza que, como *Nature* editado por Jeffrey Kastner incluye textos de artistas relacionados con el *land art*, *earth art*, y *ambientaciones*, pero también con arte de laboratorio, arte y ecología, arte, naturaleza y nuevas tecnologías, e incluya ciertos artistas latinoamericanos como Ana Mendieta, Eduardo Kac, o Tomás Saraceno (Kastner, 2012). Ha habido, no obstante, ensayos fundamentales como *Landscape and Memory*, 1995, de Simon Schama (Schama, 1995); o *Landscape John Berger on Art*, (Berger y Overton, 2016). Finalmente, *paisaje* y los términos asociados con esta palabra siguen estando en uso entre la comunidad artística para designar sus obras desde el fin de la modernidad, *Air de Paris*, 1919, de Marcel Duchamp (1978, 93); *Imaginary Landscape No. 5*, John Cage (Tomkins 2013, 961); *The High Priestess. Zweistromland [La gran sacerdotisa. Tierra entre ríos]* 1985-c.1989, de Anselm Kiefer; *Landscape*, 1965, de Gerhard Richter (Dietmar 1998, 9); *Áqua*, 2001, de Pina Bausch (Climenthaga 2013, 8); Anne Whiston Spurr (*The Eye is a Door. Landscape, Photography and the Art of Discovery* 2014) son algunos ejemplos.

El tipo de estudio que desarrolla este trabajo considera que las obras de Salcedo y Rosenfeld son paisajes relativos a la articulación del paradigma después de la modernidad. En ese sentido, sus obras puestas en relación con las otras obras referidas antes, y vice versa, supone la posibilidad de analizar su significado por extenso, aun dada la brevedad de este texto.

II. Shibboleth

Shibboleth, 2007, de Doris Salcedo, es una obra de ingeniería que subyace permanentemente a la superficie del *Turbine Hall*, del *Tate Modern* de Londres. Es una intervención -desde el contexto latinoamericano dado que Salcedo nace en Colombia y vive en Bogotá- en función de pensar el significado de la tierra herida y la cicatriz de esta, la frontera contenida entre los espacios de la ciudad y visibilizar en Londres la condición en la que veladamente el inmigrante indeseable

habita, está/es, piensa y construye lo natural/urbano en Londres, Gran Bretaña, Unión Europea. Una década después de la apertura de la obra en el *Tate Modern*, la *Salida del Reino Unido de la Unión Europea* confirma inmigración como uno de sus más sólidos fundamentos.

Shibboleth se refiere al libro de los *Jueces del Antiguo Testamento*. De acuerdo con Domingo Ramos trata el episodio de ocupación de las tierras de Israel en el siglo XIV a.c., cuando fueron asesinados cuarenta y dos mil miembros de la tribu de Ibrahím a quienes reconocieron por la forma en como pronunciaban la palabra *Shibboleth* –que significa espiga–, que era distinta a la manera en como lo hacían los integrantes del clan *Ga-lead* (Museo Universidad de Navarra, 2013). *Shibboleth* es un trabajo sobre la superación de las fronteras invisibles que Salcedo formalmente simboliza mediante la inmensa grieta (160 m.) en el piso de la *Turbine Hall*, la cual hace al público interrumpir su paso para reflexionar sobre el contenido de la fractura a sus pies. Su estructura tiene en el interior una maya de alambre que evoca las divisiones de los distintos territorios a lo largo de la historia:

Quería hacer una pieza sobre al gente que ha sido expuesta a una extrema experiencia racial y sujeta a condiciones inhumanas en el primer mundo. Esta pieza está tratando de introducir otra perspectiva. La de tratar de encontrar la experiencia de esa gente a la que hace referencia, en algún lugar escondida, en este tipo de división, está la presencia del inmigrante que nunca es bienvenido, la presencia del inmigrante que está cuestionando la cultura europea. Europa es vista como una sociedad homogénea y democrática, en muchas partes hay una malla que está manteniendo la gente fuera. (Bloomberg, Tate Shots 2008)

La artista ha llevado al Museo los objetos de la ciudad como vestigios de los cuerpos desaparecidos: segmentos del paisaje devastado que, al cuestionar el estado democrático de la *Unión Europea* que rechaza la inmigración –como lo declara Salcedo (Bloomberg, Tate Shots 2008)–. Por otra parte, *Shibboleth* trae a la mente los grandes libros de *The High Priestess*. *Zweistromland* de Anselm Kiefer, en los cuales el artista parece haber sido el último habitante de una ciudad, que recoge el cabello entre los vestigios y los adhiere a los enormes libros de plomo, para su conservación. En ambos casos estos fragmentos son testimonios de las víctimas.

Los fondos del *Modern Tate* albergan obra de

paisajistas destacados como J.M.W. Turner y John Constable. Las acuarelas de Turner ‘*Picturesque Views in England and Wales*’ c. 1826-38 (*Tate Modern* s.f.), han sido analizadas desde la perspectiva de paisaje y poder por Elizabeth Helzinger “Turner and the Representation of England”; este análisis le lleva a pensar el paisaje como la representación de Gran Bretaña que, como una nación, no es poseída por todos los nacidos en este Reino –menos las mujeres– (Helzinger 2002). Es decir que, de ser posible un pliegue temporal, Turner habría entendido claramente el punto tratado por Salcedo, pero sin el conocimiento de la concepción del arte como lenguaje y conceptos según los trabaja Salcedo, de pronto no habría tenido elementos para reconocerla obra como de arte en el *Turbine Hall*. (Rabadan M.E. 2017) Otra obra de Salcedo, susceptible de ser pensada como paisaje en la creación de Salcedo es *A flor de piel* (2011): una dolorosísima metáfora sobre la tortura. Es literalmente una piel de pétalos de rosa e hilo y teñida según la sangre derramada. Es una pieza con un alto grado de abstracción, para ver paisaje en esta obra hay que reestructurar la teoría del arte y, por tanto, la percepción. Ésta precisa visualizar cada pétalo/paisaje en primer plano y retroceder suavemente a la distancia suficiente hasta percibir toda la enrojecida piel de 627 x 1100 cm. que forma la instalación. Visualizar el cuerpo torturado es un método que lleva a descubrir el paisaje en los pétalos de rosa, en sus nervaduras vistas a primer plano.

<Dadme, pues, un cuerpo>: ésta es la fórmula de la intervención filosófica. El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir la vida. No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado, terco, él fuerza a pensar, y fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida [...] Es por el cuerpo (y ya no por intermedio del cuerpo) como el cine contrae sus nupcias con el espíritu, con el pensamiento. <Dadnos, pues, un cuerpo> es, primeramente, montar la cámara sobre el cuerpo cotidiano. (Deleuze 1987)

De esta manera *Unland* –que es el título de un cuerpo de obras de Doris Salcedo– puede ser pensado como *los desprovistos de paisaje, los que no tienen paisaje, o los desheredados*. Son piezas de mesas o de roperos ensamblados, piezas de ventanas o de puertas, segmentos de ciudad, a los cuales ha conferido, mediante metáforas y metonimias, el contenido de episodios de

guerra civil en Colombia. Para esta obra, Salcedo había entrevistado por tres años a niños que vieron morir a sus padres durante la guerra (Barson, 2004). Tenía en mente a Theodor Adorno cuando dice que debemos ver desde la perspectiva de la víctima (Bloomberg. *Tate Shots*, 2008). Salcedo entiende su propia presencia a partir de Emmanuel Levinás: ella piensa que es reclamada por quienes la precedieron aun antes de su existencia y que ha llegado tarde (1999). “Estaba tratando de colocarme en su situación –afirma Salcedo–. Los niños querían que su historia se conozca. En Colombia, eres consciente de que eres invisible, especialmente en el campo. Ellos simplemente querían existir.” (Barson, 2004) El ser invisible en el campo, desde este enfoque interpretativo es la privación del paisaje, de ahí que esta artista colombiana asocie a estas cobras con la palabra *Unland*, que es una contribución al léxico relativo a landscape, al estudio del paisajismo, y justifica el enfoque que este texto ha dado a este análisis.

III. Una milla de cruces sobre el pavimento

Una milla de cruces sobre el pavimento, 1979, de Lotty Rosenfeld expresa, durante la dictadura militar en Chile, la percepción del quebrantamiento legal que debiera regir para todos[4]. De forma comparable con la obra de Doris Salcedo, la de Rosenfeld es emplazada en el espacio público de las ciudades –el lugar donde se determina lo político–. La obra de Rosenfeld se presenta como un acto de resistencia, acaso de clandestinidad en Santiago de Chile –su ciudad de origen y residencia–, aunque ha intervenido de igual forma las calles de Kassel, La Habana, Delhi o Washington.

Crea la obra efímera, que conserva en documentos fotográficos, cinematográficos o videográficos: testimonios que plasman la presencia corporal de la artista en la ciudad, sin lo cual no habría paisaje, es decir, el visualizar desde un primer plano a la distancia, según aprendimos de Kenneth Clark. Lotty Rosenberg presenta *habita, está/es, piensa, construye* el paisaje directamente en lo real, en *Una milla de cruces sobre el pavimento*. Y en esta obra transgrede el significado de las líneas blancas discontinuas que separan las sendas del tránsito de los automóviles en las ciudades. A lo largo de una milla en la calle Manquehue, en Santiago de Chile, cruza perpendicularmente cada segmento con otra línea de igual ancho y largo para formar el signo “+”. Filma y fotografía y, de manera diferida, un mes des-

pués, proyecta la imagen documento en el mismo lugar. Su obra es la alteración de los signos –de acuerdo con la escritora Damiela Eltit–. Es un trabajo de economía política de los signos en un contexto de violencia, censura y represión, según lo ha comentado Nelly Richard (Rosenfeld 2011).

La línea blanca que divide las sendas de tránsito en la calle es un signo constante en todas las ciudades, absolutamente carente de información sobre cuestiones de forma de gobierno, de desigualdad de riqueza y pobreza, de diferencias étnicas, de diversidad de géneros de esas ciudades. A este signo neutral y mundial Lotty Rosenfeld, por contraste, lo carga de todos los contenidos posibles: “no + violencia, no + lo que tu quieras –dice–”. En México aparece durante la década pasada como “no + sangre” entre la población que se ha apropiado de la obra.

Desde la perspectiva de nuestra teoría del paisaje esta obra no es, sin embargo, un suceso aislado, de una artista en particular, sino la obra de una época según la cual la comunidad artística experimenta corporal y perceptualmente las ciudades. De ahí la importancia de analizarla paralelamente a otras obras. La de Rosenfeld, como la de Doris Salcedo se comprenden mejor si, por una parte, pensamos la relación que tienen como paradigmáticas del *ready-made*, como la elección de objetos que no son de arte, como los signos de la calle en la obra de Rosenfeld; o los muebles, las ventanas, las puertas en *Unland*, la obra de Salcedo. Estos trabajos también son paradigmáticos del performance del vanguardismo ruso de Mikhail Larionov e Ilya Zdanevich quienes en 1913 –el mismo año del primer *ready-made*– atraviesan las ciudades caminando con los rostros pintados (Zdanevich y Larionov, 2001); o del vanguardismo italiano que en ese momento ya entendía el paisajismo en las ciudades:

Hay posibilidades de paisaje en todas partes -dice Umberto Boccioni–: en los mármoles de los palacios, en los suaves enlucidos de las casas, en los asfaltos de las carreteras, en los largos pasillos de los hoteles, con sus misteriosas puertas numeradas y sus suaves alfombras paralelas, en las blancas habitaciones de las clínicas, y en el metódico trajín de las máquinas... (Boccioni, 2004)

Se puede relacionar la obra de Rosenfeld y Salcedo con la obra después de la modernidad como la versión cinematográfica de *La sociedad del espectáculo* (1973) de Guy Debord que, en el contexto de la *Inter-*

nacional Situacionista, argumenta políticamente la organización unificada del espacio urbano preponderantemente económico, la ciudad como el lugar donde se enajena la lucha de clases, el sitio donde se acumulan las mercancías producidas en masa, el mercado y la eliminación de la legislación y las barreras regionales, pero también es el lugar que contiene todas las imágenes. *La Jetée* (1962), *Si yo tuviera cuatro dromedarios* (1966) de Chris Marker, con relación a *El Hombre de la cámara*, de Dziga Vertov que establece el lenguaje cinematográfico del cine experimental (Manovich, 2005) y, entre otras filmaciones el cortometraje *Berlín. Naturaleza muerta* de Laszlo Moholy Nagy. Otro ejemplo de intervención en la ciudad es *Y ustedes fueron victoriosos después de todo* (1988), de Hans Haacke, quien cubre una escultura de la virgen María en la plaza central de Graz, como lo habían hecho los nazis en 1938 con motivo de la anexión de Austria y con el mismo título. Haacke conmemora con su obra a las víctimas del nacionalsocialismo, en consecuencia, durante la exposición, la obra fue severamente dañada por nazis que entonces seguían vivos, en un acto de vandalismo (Bordieu y Haacke, 1995). La obra de Mona Hatoum, *Present Tense* (1966), un mapa relativo a las divisiones territoriales de Jerusalén según el Acuerdo de Oslo, sobre la primera fase de la devolución de los territorios de Israel a Palestina (Reckitt y Phelan, 2005). *Turner and his Elements* (2012) el performance y filmación de una de las obras de Hamish Fulton en la cual una comunidad le acompaña a caminar en línea en la intemperie frente a la atmósfera y el universo meteorológico –la lluvia, el sol, el viento, la presencia de la luna...– Evoca directamente a J.M.W. Turner, uno de los grandes paisajistas antes citado en este texto. Aún cuando la historia del arte no lo haya percibido de esta forma, todas estas obras conforman el paisajismo en las ciudades, aunque desde la perspectiva de una concepción del arte incompatible con la predominante del Renacimiento al postimpresionismo y, por tanto, perceptible a través de diversas *Gestalten* visuales específicas del arte después de la modernidad.

Como otros artistas visuales, luego de la reestructuración de la percepción Rosenfeld ve la obra posible, en lugares donde antes nadie lo habría podido hacer: “Esa línea existió siempre -dice Rosenfeld– pero no la había visto y yo obedecía la ruta que me estaba marcando, entonces eso me llevó a pensar que tenía que hacer algo con esa línea para que se viera.” (Rosenfeld 2011) Ello sucede a Rosenfeld en 1979, pero el arte ve

de esa forma desde que a partir del cubismo comienza a articularse un cambio paradigmático con base en el cambio epistémico que introduce al arte el pensamiento abstracto, al lenguaje y los conceptos, a la corporalidad –particularmente en el paisajismo como un segmento de las artes visuales–. Ello no es casual dada la influencia que Joseph Beuys, uno de los grandes paisajistas del siglo XX, ha tenido sobre una generación de artistas. Lotti Rosenfeld describe en *Statement on Crosses and Feminism* la influencia de Beuys y Wolf Vostell en su obra. (Rosenfeld 2017, p. 207)

Conclusiones

Este trabajo ha expuesto los problemas de la trans-historiografía del arte, que muestran cómo hasta ahora no se han consolidado suficientemente los estudios sobre el paisaje después de la modernidad, aún cuando la comunidad artística ha continuado creando esta clase de estudios desde un paradigma que, en el contexto de las artes visuales, se comienza a articular desde principios del siglo pasado. Los estudios predominantes hasta ahora se han hecho en el marco de la historia de las vanguardias, que se refiere a los movimientos naturalistas más reconocidos como *earth art*, *land art*, *environmental art*, pero la travesía del paisajismo después de la modernidad sucede igualmente fuera de este vanguardismo. En ese sentido, el texto destaca la contribución al paisajismo después de la modernidad del concepto de Doris Salcedo, *unland*, *los desprovistos de paisaje*, *los que no tienen paisaje*, o *los desheredados* –estas obras son paisajes igualmente porque las hendiduras de los muebles llevan cuidadosamente sembradas germinaciones vegetales–. También se ha valorado la vuelta del concepto *Vedutá* por Clay Ketter, con lo cual queda abierta la posibilidad de asociar bajo este término los estudios visuales del primer plano a la distancia, sobre la forma de habitar, estar/ser, pensar y construir, en la densidad histórica de la arquitectura en las ciudades. Sobre este fundamento el análisis de *Una milla de cruces sobre el pavimento*, de Lotty Rosenfeld y *Shibboleth*, de Doris Salcedo, permite pensar junto a estas otras obras como *Noviembre 6 y 7*, de Salcedo: la intervención con el amoblado de sillas evocadoras de los cuerpos, suspendidas de la fachada del *Palacio de Justicia de Bogotá*, todo lo cual conmemora el asalto militar en ese el mismo edificio, sucedida a la misma hora –11:35 de la mañana– y el mismo día de los acontecimientos,

aunque diecisiete años después (Beltran Valencia, 2015); o *Germania*, 1993, de Hans Haacke, que investiga, a través del Pabellón Alemán en la *Bienal de Venezia*, la historia de esta institución retrocediendo hasta 1934, cuando Adolfo Hitler proyecta la remodelación de ese edificio que sería escenario para la primer visita diplomática a Benito Mussolini, y cómo las mismas empresas que entonces habían recibido al Canciller alemán, en 1993 siguen apoyando a la *Bienal de Venezia* como institución (Bordieu y Haacke 1995) (Rabadan 2010). Antes de terminar y para relacionar la internacionalización del arte de Latinoamérica, Ocupaciones de Anselm Kiefer, quien interviene los sitios de ocupación nacionalsocialista saludando el *Sieg heil* con el brazo en alto cuando en Alemania ya había sido prohibido, con el fin de buscar una posible respuesta sobre la demencia que significó esa etapa de la historia.

Notas:

[1] *Theorizing Visual Studies. Writing Through the Discipline*, y *Landscape Theory*, de James Elkins; *The Eye is a Door: Landscape, Photography, and the Art of Discovery*, de Anne Whiston Spirn; son algunos ejemplos.

[2] *La conciencia de la escisión* entre la Naturaleza y el hombre, entre el macrocosmos y el microcosmos mirandolianos, invade al arte, y el artista pierde la espléndida confianza de un Leon Battista Alberti, convencido de que la representación de la realidad es al mismo tiempo creación y celebración, para sumergirse en la búsqueda manierista de la Idea (en el sentido panofskiano) interior.” (Argullol 2006, 18-19).

[3] Como es propio de toda mente romántica, no es la mimesis, sino la imaginación, el único conducto cognoscitivo para acceder a la verdad. (Argullol 2006, 29).

[4] Las ciudades latinoamericanas vienen del modelo romano que, según Massimo Cacciari, reúne a los ciudadanos que se rigen por las mismas leyes, independientemente de su origen étnico o religioso; a diferencia de la polis griega que –determinada ontológica y genealógicamente– es el lugar que sirve como sede a gente de una estirpe en particular (Cacciari 2012).

REFERENCIAS

- Clark, Kenneth. 1979. *Landscape Into Art*. Nueva York: Icon.
- s.f. «Clay Ketter, MADRE, Veduta 1, 2011.» Cecilia Hillstrom Gallery. Último acceso: 23 de Enero de 2021. chgallery.com/artists/clay-ketter/.
- Climenhaga, Royd (Ed.). 2013. *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater*. Nueva York: Routledge.
- Cacciari, Massimo. 2012. *La ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Loktev, Julia. 2004. «Acconci Studio: Interiors. Buildings. Parks.» UbuWeb. Último acceso: 17 de Diciembre de 2020. <https://ubu.com/film/acconci.html>.
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Chile. 2011. «Lotty Rosenfeld.» YouTube. 2011 de Marzo. Último acceso: 07 de Febrero de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=ZNfOgl7PgDA>.
- AA., VV. 2004. *Hans Haacke*. Londres, Nueva York: Phaidon.
- Argullol, Rafael. 2006. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado.
- Bloomberg. Tate Shots. 2008. «Doris Salcedo-Shibboleth.» YouTube. 22 de Agosto. Último acceso: 14 de Diciembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=NIJDn2MA9I>.
- Barson, Tanya. 2004. «Unland: The Place of Testimony.» Tate.org.uk. Spring. Último acceso: 20 de Diciembre de 2020. http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/unland-place-testimony#footnote1_31w5je2.
- Beltran Valencia, Gina. 2015. «Doris Salcedo: Ceadora de Memoria.» *Nómadas* 42 185-193.
2014. «Berliner Stilleben.» YouTube. 25 de Noviembre. Último acceso: 23 de Enero de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=IjbGMHdofwM&t=33s>.
- Berger, John, y Tom (Ed.) Overton. 2016. *Landscape: John Berger on Art*. Londres, Nueva York: Verso.
- Beuys, Joseph. 1997. «Joseph Beuys - 7,000 Oaks.» En *The Felt Hat Joseph Beuys A Life Told*, de Lucrezia Domizio Durini De, 191-197. Milan: Charta.
- Boccioni, Umberto. 2004. «Contra el paisaje y la vieja estética.» En Umberto Boccioni. *Estética y arte futuristas*, de Umberto Boccioni. Barcelona: Acantilado.
- Bordieu, Pierre, y Hans Haacke. 1995. *Free Exchange*. Londres: Polity Press.
- Debray, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Dietmar, Elger (Ed.). 1998. *Gerhard Richter. Landscapes*. Nueva York: Cantz.
- Domizio Durini De, Lucrezia. 1996. *Joseph Beuys. Difesa della Natura*. Milan: Charta.
- Doris Salcedo. 1913. «A flor de piel.» Harvard Art Museum. Último acceso: 25 de Febrero de 2021. <https://harvardartmuseums.org/collections/object/351354?position=0>.

- Duchamp, Marcel. 1978. «En Infinitivo.» En *Escritos. Duchamp du Signe*, de Marcel Duchamp. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Elkins, James. 2008. *Landscape Theory*. Londres, Nueva York: Routledge.
- . 2013. *Theorizing Visual Studies. Writing Through the Discipline*. Nueva York, Londres: Routledge.
- Fuchs, Rudy. 1986. «Richard Long.» En *Richard Long*, de Solomon R. Guggenheim Museum. New York: Thames & Hudson.
- Guash, Anna Maria. 2002. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Helzinger, Elizabeth. 2002. «Turner and the Representation of England.» En *Landscape and Power*, de W.J.T. (Ed.) Mitchell, 103-125. Chicago, Londres: The University of Chicago Press.
- Heidegger, Martin. 1994. *Construir, Habitar, Pensar*. Barcelona: Serbal.
- Joosten, Joop. 1998. *Il Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944*. Nueva York: Harry N. Abrams.
- Kastner, Jeffrey. 2012. *Nature*. Londres: Whitechapel Gallery, MIT Press.
- Manovich, Lev. 2005. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Mitchel, W.J.T. 2002. «Imperial Landscape.» En *Landscape and Power*, de W.J.T. (Ed.) Mitchell, 5-34. Chicago, Londres: The University of Chicago Press.
- Museo Universidad de Navarra. 2013. «Shibboleth, Doris Salcedo (2008).» YouTube. 14 de Enero. Último acceso: 19 de Diciembre de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=3KohOeNhk_0.
- Niels, Borch Jensen. s.f. «Clay Ketter.» Borch Editions. Último acceso: 23 de Enero de 2021. <https://borcheditions.com/product/1-e-road-clk-02-001-1/>.
- Rabadan Villalpando M.E. 2017. «La estructura de las revoluciones científicas según Thomas Kuhn en el análisis de la historia del arte.» *Arbor*, 193 (783): a372. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2017.783n1003>.
- Rabadan, M. E. 2010. «Pospaisaje. El paisaje en el cambio de paradigma en las artes visuales del siglo XX.» En *Memoria de las imágenes. Teoría y creación artística*, de Ma. Celia Fontana, 115-134. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Reckitt, Helena, y Peggy Phelan. 2005. *Arte y feminismo*. Londres, Nueva York: Phaidon.
- Rosenfeld, Lotty. 2017. «Statements on Crosses and Feminism.» En *Manifestos and Polemics in Latin American Modern Art*, de Patrick Frank, 207-210. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Schama, Simon. 1995. *Landscape and Memory*. Nueva York: Vintage Books.
- Seymour, Anne, y Arnim Zweite. 1989. *Anselm Kiefer. The High Priestess*. Nueva York, Londres: Harry N. Abrams, Anthony d'Offray Gallery.
- Tate Modern. s.f. «J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours.» Tate Modern. Último acceso: 14 de Febrero de 2021. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/picturesque-views-in-england-and-wales-watercolours-r1184335#synopsis>.
- The Museum of Modern Art; Philadelphia Museum of Art. 1989. *Marcel Duchamp*. Nueva York; Filadelfia: Prestel.
- Tomkins, Calvin. 2013. *The Bride and the Bachelors*. Nueva York: Gagolian Gallery.
- Whiston Spirn, Anne. 1998. *The Language of Landscape*. New Heaven, Londres: Yale University Press.
- . 2014. *The Eye is a Door. Landscape, Photography and the Art of Discovery*. Wolf Three Press.
- Zdanevich, I, y M Larionov. 2001. «Why We Paint Ourselves. A Futurist Manifesto.» En *Manifesto. A Century Isms*, de M Caws. Nebraska: University of Nebraska Press.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
 Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.