

Economías de lo residual: una teoría del paisaje como pliegue.

Itinerario para la Colección del Banco de España.

Víctor del Río

Restos del bosque

Entre los primeros textos que escribió el joven Karl Marx se encuentran los que publicó en 1842 acerca de los debates de la asamblea política regional prusiana. Eran artículos para la Gaceta Renana de la que Marx fue redactor poco después de acabar sus estudios. Los temas podían ser tan variados como los que la asamblea propusiera legislar o debatir, lo que haría pensar que se trataba de temáticas periodísticas. Sin embargo, la interpretación que hace Marx de todo ello presenta esos asuntos como un conjunto de síntomas del momento histórico: la libertad de prensa, el divorcio, las reformas comunales, etc. De aquellos artículos sobre la política local destaca el referido al proyecto legislativo que pretendía estipular como robo la libre recogida de leña caída en los suelos de los bosques. Era una especie de derecho al desecho, una tarea que tradicionalmente hacía el campesinado más pobre transitando sin problema por terrenos de propiedad privada. Se trataba de un derecho consuetudinario que se había respetado hasta entonces, pero la propuesta de discusión de la ley sobre el parcelamiento de la propiedad rural en la provincia del Rin introduce la reconsideración como delito de esta costumbre popular.

El artículo de Marx del 25 de octubre de 1842 lleva por título *Los debates sobre la ley acerca del robo de leña*, y está sembrado de frases entrecerrilladas que reproducen algunos de los argumentos vertidos en la Dieta. Marx ironiza y al tiempo constata con tristeza la mezquindad sofística de una discusión sobre el empleo de la palabra «robo» para referirse a una costumbre socialmente aceptada e inocua. Retrata así las falacias argumentativas con una ironía que no abandonará en sus obras más importantes, y que quizás no siempre haya sido atendida en el estudio de su pensamiento, tan solemnizado por el marxismo. Al mismo tiempo, estos textos tempranos de Marx revelan un trasfondo que muestra otra cara de su obra, porque sugieren que, tras la pretensión científica de la economía política que intentara construir, subyace también un aliento que evoca cierta justicia poética. «La recolección de leña suelta y el robo de leña son por lo tanto cosas esencialmente diferentes», nos dice. Y, aludiendo a la tergiversación semántica, continúa: «Podrás haberla denominado asesinato de leña y haberla castigado como un asesinato. La ley no está dispensada de la obligación general de decir la verdad. Por el contrario, la tiene en doble medida, ya que es quien debe expresar de modo general y auténtico la naturaleza jurídica de las cosas. La naturaleza jurídica de las cosas no puede por lo tanto guiarse por la ley, sino que la ley tiene que guiarse por la naturaleza jurídica de las cosas». Marx constata cómo las estructuras de protección de la propiedad privada del terrateniente ganan terreno mediante formas de desposesión que pasan, no solo por la abolición de costumbres ancestrales vinculadas al sustento de las clases más precarias, sino también por la proscripción de la pobreza misma y la privatización de recursos naturales más allá de sus posibilidades de explotación real.

Además de la importancia teórica e histórica de estos textos, aparentemente tangenciales en una obra tan ambiciosa, el asunto que trata y el modo de hacerlo adquieren una particular significación en la actualidad, en el régimen de crisis ecológica que se ha hecho objeto de un debate global. De aquellos asuntos aparentemente insignificantes y locales obtenemos una imagen poderosa de un proceso que hoy alcanza a problemas del derecho internacional. Esto no escapa a cierta intuición profética cuando escribe: «Reivindicamos para la pobreza el derecho consuetudinario, un derecho consuetudinario que no es local sino que pertenece a los pobres de todos los países. Vamos aún más lejos y afirmamos que el derecho consuetudinario, por su naturaleza, sólo puede ser el derecho de esa masa inferior, desposeída y elemental».

El artículo del joven Marx, además, suscita una implícita relación con el paisaje. Lo hace en la medida en que el gesto de la recogida de la leña caída, la limpia de los bosques que reaprovecha el excedente de materia orgánica natural y en el que concurren beneficios directos para las personas sin recursos —e indirectos para los propietarios de las tierras—, sugiere una figura de enorme calado al mismo tiempo poético y político. Es casi inevitable intuir el paisaje poblado por cuerpos encorvados sobre el suelo, abrazando la leña recogida en haces. El relato de los debates de la asamblea contiene una imagen involuntaria que trasciende los argumentos legales, y que se transforma en una figura del imaginario. Esa reverencia de los recolectores en el territorio, inmersos en el bosque, esa forma de pliegue humano ante el resto de lo natural, ante lo que los árboles dejan caer como regalo estacional o ciclo biológico, convoca toda una corrección de las escalas con las que reinterpretar nuestra relación con el entorno. El paisaje, entonces, es también aquel que se mira de cerca, como en la miniatura de los dioramas, en el sotobosque que se vuelve réplica a escala del dosel que lo protege. Es también la textura ampliada del entramado de unas ramas, o la forma del conflicto que aparece en la maraña que desenredamos a nuestro paso por el territorio salvaje. Este descenso a la cercanía de la tierra se manifiesta como ofrenda humilde y ejercicio de dignidad, pero también, como espacio intersticial en el que se ocultan los rastros del drama humano. En cierta forma, nos recuerda que toda convivencia con el entorno implica el esfuerzo de plegarse al territorio para poder habitarlo precisamente en sus pliegues.

Esta relación de escalas en la cercanía con el territorio, la coreografía corporal del trabajo, la noción de pliegue, así como todas las sugerencias derivadas de este enclave que recuperamos del joven Marx, podrían encontrar su eco en algunas de las poéticas del arte contemporáneo. Pretenden ser, de hecho, una lectura del estrato que reproduce algunos patrones de las prácticas artísticas actuales. Con ello, hallaríamos rastros para un relato que se despliega en algunas de las obras de la Colección del Banco de España. Este itinerario sitúa el punto de vista sobre ellas, sobre el desglose de las figuras que conceptual y simbólicamente podemos intuir en una selección de obras que basculan entre la atención al detalle, las poéticas de lo frágil o lo residual y las revisiones de los conceptos estéticos occidentales bajo nuevas condiciones de producción y enunciación. Son, todas ellas, nuevas declinaciones que transforman la noción de paisaje bajo una conciencia geopolítica, como ya intuyera Marx en relación con el derecho de los pobres. Esta transformación evoca con mayor o menor

literalidad fenómenos culturales y sociales de escala global sin los cuales no podríamos dotar de su sentido completo a una noción como la de paisaje en la actualidad, tan desbordada por la tradición occidental que la ha creado. Es ella misma una noción eurocéntrica, en algunos casos netamente colonial, de la que apenas podemos librarnos, y, sin embargo, permite en sus variaciones mutar hacia un ejercicio de conciencia sobre los territorios y formas de vida que nos representamos.

Entre esta selección, la serie fotográfica de Magdalena Correa dedicada a La Rinconada, producida entre 2012 y 2016, describe con nitidez la transformación del territorio de la localidad peruana donde se desarrollan los trabajos de una minería del oro a 5600 metros de altura sobre el nivel del mar. Todas las fotografías de la serie podrían sintetizar la relación con el paisaje en la que se incorpora el residuo o la marginalidad de los escenarios que se registran. Por ejemplo, en el contraste entre la visión épica de las montañas nevadas con el vertedero que parece amenazar con invadir las cumbres en **Montaña y basura** (2012-2016). Nuestras montañas hoy lo son también de basura, ya sea en los Andes peruanos o en los descampados de cualquier ciudad europea. El residuo, en este caso, afecta como una sombra a toda una población enteramente dedicada a encontrar restos del metal que canoniza la riqueza. Por tanto, residuo y riqueza parecen estar estrechamente vinculados en dinámicas extractivas en las que el paisaje es el escenario decantado por la acción humana, por la búsqueda, el hallazgo y el desecho.

En otra de las imágenes de esta serie de Correa, **Mujeres** (2012-2016), se muestra a las trabajadoras que expurgan un terreno árido con el mismo gesto recolector, con la inclinación que atiende al suelo obligada por un trabajo en este caso particularmente duro. Con un terraplén de tierra como fondo que parece sepultarlas en esa dedicación, los cuerpos se pliegan a un trabajo de búsqueda minuciosa entre las piedras. La búsqueda del oro (si es que es eso lo que buscan estas mujeres), parece opuesta al acto humilde de la recogida de leña caída; pero se expresa aquí con el mismo gesto que pudieran haber tenido los recolectores alemanes de la cuenca del Rin que evocara Marx. En esta ocasión, la presencia humana tiene lugar en un paisaje totalmente desprovisto de vegetación y bajo unas condiciones de aislamiento penitenciario. La obra de Correa nos desvela estos escenarios casi alucinatorios en un enclave del planeta prácticamente inaccesible a los circuitos informativos.

Las dos obras de Willie Doherty que alberga la colección son fotografías de marañas de ramas que parecen impedir la visión de algo potencialmente oculto en ellas. El título ya sugiere esta idea: **Beneath the Surface I y II** (1999). Remiten, en efecto, al territorio en el que Doherty ha fotografiado los vestigios de la violencia política del conflicto norirlandés. En este caso, se trata de dos encuadres cerrados sobre conjuntos de ramajes a ras de suelo, que consiguen convocar sensaciones estéticamente complejas. Entre ellas se reconoce el aliento de la humedad del bosque, la textura áspera de las ramas y su laberinto visual, y la visión abstracta de los dibujos que la materia vegetal recrea en su singularidad. Pero también, como se hace explícito en el título, lo que está bajo la superficie, lo oculto, aquello que podría revelarse como una sorpresa indeseada. La experiencia de que todo paisaje oculta un conflicto, una historia y, probablemente, un cementerio, es parte de nuestra pulsión arqueológica inscrita en el

programa visual que da sentido al concepto. Esa sospecha es un dispositivo intelectual instalado en nuestra forma de mirar, y el propio concepto de paisaje lo conlleva inevitablemente como parte de su estructura cognitiva.

Sabemos que la representación paisajística convoca una narrativa, y esta, con toda seguridad, implica diversos pasados superpuestos estratigráficamente. Entre cada uno de ellos, en los pliegues de ese tiempo sedimentario, subyace un drama o una pérdida. El paisaje, en términos semióticos, es un contenedor narrativo primigenio, la condición de posibilidad del escenario en el que se desempeñará una trama, ya sea la del lugar muy lejano en el que se sitúan los cuentos infantiles, ya sea la de nuestra propia ubicación como sujetos en una temporalidad diferida. Sin embargo, no siempre se desvelan sus **trasfondos** y aquello que entierra bajo su superficie aparentemente aquietada, y entonces el efecto semiótico de estar ante un escenario, que es resultado del tiempo geológico y del humano, activará una sospecha remota sobre su propia opacidad. Este mecanismo se ve claramente desarrollado en varios de los proyectos artísticos desde finales del siglo XX, como los *Campos de batalla* (1994-2016) de Bleda y Rosa, series fotográficas que ya han establecido un hito en la historia del arte en España. De estos fotógrafos, la Colección del Banco de España tiene dos piezas de la serie *Prontuario*. De ellas podríamos señalar también ***Prontuario. Notas en torno a la Guerra y la Revolución. I Trafalgar*** (2011-2013). En esta obra se muestran ángulos de algunas posiciones del cabo de Trafalgar en el que se librara la batalla histórica, bajo la selección de nueve imágenes marítimas con vistas que resultarían irreconocibles sin el aporte textual, encontramos una reproducción de la crónica de Villeneuve, el vicealmirante que sobrevive a la batalla y que traslada la noticia oficial de la derrota. De nuevo, la paz del horizonte esconde el **trasfondo** de hechos violentos sepultados por la tierra o por el agua.

El fotógrafo alemán Jochen Lempert, por su parte, ha venido fotografiando fragmentos de naturaleza, eludiendo en muchas ocasiones los ángulos que contextualizan paisajísticamente la fauna o la flora, para atender a los detalles mínimos en una especie de acercamiento particularizador, enfocado en la forma específica de un ejemplar determinado, próximo tal vez a la tradición de Karl Blossfeldt; o desafiando la ambición de los grandes angulares de los modos de ver más contemplativos. En la obra ***Zur Photosynthese*** (2009), sin embargo, vemos una leve apertura del foco, a un mínimo evento de desprendimiento de hojas de un árbol sobre un fondo construido por la acción humana: una pared o una tapia que sirve de pantalla de proyección para el juego caprichoso de las sombras. Esta caída del follaje que propicia el viento alude a la producción residual que la cámara de Lempert se encarga de apuntalar como evento cargado de significado poético. Una economía que es visual y simbólica al mismo tiempo: una celebración de la precariedad, podríamos decir. La caída de materia orgánica se vuelve lluvia residual que nos alude y nos incorpora como habitantes de un paisaje interior, plegado al detalle singular.

El paisaje como pliegue

La noción de paisaje implica la representación de un pliegue. Esta premisa de que todo paisaje pueda ser un pliegue nos inscribe en él como forma de pensar el entorno. Y esto no responde solo al capricho geológico con el que se dibujan los valles o las montañas, las dunas o los espacios acotados por las cordilleras, pliegues todos ellos al fin y al cabo; sino a la elemental relación entre dos planos que se superponen y se unen por una línea más o menos sinuosa de horizonte. Las infinitas geometrías del paisaje siempre tendrán como eje ese pliegue conceptual con el que nos inscribimos en él, ya sea como espectadores o como recolectores de leña caída. Pero la matemática del paisaje no será binaria, sino multiplicadora. Entre los planos no habrá una disociación, sino una adherencia infinita que nunca acaba de despegarse ante nosotros. Pensar el paisaje desde la idea de pliegue permite superar la tradición representacional que lo concebía como escena completa y estable que se organiza según alguna jerarquía visual con sus ejes y sus fugas. Nos permite reinterpretarlo de forma más inestable y topológica. Si el pliegue para Gilles Deleuze no es un límite entre dos planos, sino el movimiento que los aproxima y los hace coexistir sin fundirlos, podemos entender el paisaje como superficie en perpetuo estado de inflexión: una zona intermedia donde el territorio, la mirada y el cuerpo se acoplan progresivamente. Así, la escala cenital de la vista desde un satélite meteorológico y la proximidad de un fragmento de suelo no serían extremos remotos, sino modulaciones de un mismo campo perceptivo; son, al fin y al cabo, distintos grados de curvatura de la superficie sobre la que se inscribe la experiencia paisajística.

El cuerpo, entonces, no es un observador externo sino el propio soporte del pliegue: tanto si mira desde arriba, si levanta el rostro para mirar desde abajo o si se inclina sobre el sotobosque. Esas posiciones no son opuestas, sino vectores de una misma operación de plegamiento. La experiencia paisajística se produce en ese tránsito de escalas, allí donde la mirada oscila entre la abstracción y la proximidad táctil. Lo nimio deja de ser residuo subalterno de un paisaje total para convertirse en lugar de condensación sensible. De este modo, el paisaje no será tanto una representación o escena, como proceso topológico: una torsión compartida entre el territorio, la mirada y el cuerpo. En ese proceso interviene sin remisión una temporalidad que articula la gradación, el foco, el acercamiento o el alejamiento con el que nos situamos ante el espacio.

Por ello, entre las múltiples opciones de ubicarnos en el pliegue, los nuevos sistemas tecnológicos de observación nos sitúan con frecuencia en el plano cenital que va rotando, que se mueve y emite fragmentos fugaces que no se repetirán. ***From serie 17 position P6*** (2007), de Joana Pimentel, es una de esas imágenes que adoptan el punto de vista cenital y muestran otra forma del paisaje contemporáneo. Es un avatar específico de nuestra relación actual con el paisaje. La espiral de nubes es, sin duda, un signo del patrón temporal que sugieren los pronósticos meteorológicos, asentados sobre la contingencia de una especie de sublime antagónico al que, a ras de tierra, plantean los pliegues sobre el terreno, sobre las cosas mínimas que nos brindan los vínculos cercanos con lo natural. En esta ocasión, la obra de Pimentel forma parte de otras imágenes de la serie con el mismo patrón. La imagen va acompañada de una

leyenda textual, pautada rítmicamente: «Detener la rotación de la carcasa giratoria (respiración)», y otra musical de carácter rítmico y minimalista. La combinación tiene como resultado un enigmático conjunto de instrucciones que invocan una interpretación performativa.

En la serie de cuatro imágenes móviles ***Mar abierto: Phygital experience*** (2024), de Javier Núñez Gasco, el Banco de España se hace depositario de la representación temporal de un oleaje generado virtualmente. Pero esta solo sería la superficie visual de una obra que tiene dos ontologías, una de orden material, afín a la lógica habitual del mercado del arte, y otra virtual, asociada a una nueva economía de los objetos digitales. La adquisición registra cuatro de las 24 horas de una representación del movimiento oceánico recreado artificialmente. En concreto, los fragmentos adquiridos van desde el mediodía hasta la cuarta hora p.m. del transcurso virtual del día de movimiento marino. Las imágenes son fragmentos hipnóticos de un pedazo de mar sin horizonte, abocado a su mera superficie ondulante, y forman parte de un mosaico mayor correspondiente al resto de las horas del día. El tiempo parece ser el único valor que no puede canjearse por otras formas de riqueza. En ello participan de la topología del pliegue paisajístico precisamente como fenómeno, no solo espacial, sino también temporal, económico y virtual, pero añade un plano mayor como trasfondo. La obra se fragmenta y se distribuye en soporte informático, pero está compuesta por partículas cifradas como NFT (token no fungible, por sus siglas en inglés), de modo que cada uno de los pedazos de ese mar virtual es único y adquiere valor de cambio en función del mercado de inversores potenciales que participan de su tokenización. Su certificado digital es una suerte de cuño amparado colectivamente por el nuevo escenario de economía global según un sistema de cadena de bloques, de modo que la metáfora del mar abierto que se sugiere en el título y en su apariencia visual podría aludir también a esta condición. Apelaría a un escenario colectivo de nodos de verificación que garantizan su autenticidad y sus fluctuaciones de valor a lo largo del tiempo. Al mismo tiempo, es una versión de un valor de cambio operativo fuera del amparo de legitimación de los bancos nacionales, como el propio Banco de España, porque no necesita del respaldo de una moneda nacional determinada o de la reserva de un estado que la garantice. Como el mar abierto, está en otro lugar y en otra temporalidad del pliegue ontológico del valor, es un residuo, de apariencia arbitraria, que no puede modificarse en su estructura digital, pero cuya traducción dinararia puede pasar de lo anecdótico a lo incalculable.

En un plano nadir, y con otra forma de dimensionar el tiempo, una de las obras de Pieter Vermeersch, ***Painting #24*** (2007), recoge una sutil gradación lumínica sobre una serie de siete planos monocromáticos. Estos siete cuadros que forman una secuencia son, en su mínima expresión, una verosímil experiencia de los cambios de luz que proceden de la atmósfera. La obra parte, de hecho, de un trabajo de elaboración fotográfica de la luz natural que se traduce más tarde al plano pictórico con una precisión que borra las fronteras entre soportes. Deja paso, de este modo, a una eficaz experiencia secuenciada, temporalmente pautada y acorde con la cadencia del tiempo geológico, como si se tratara del diálogo con esa rotación terrestre que no es posible detener y que enigmáticamente proponía Pimentel. Es, por tanto, una propiedad de

esta condición paisajística una temporalidad asociada a su pliegue, porque este no se muestra sino mediante una gradación a veces sutil e imperceptible.

En una sintonía próxima a esta atención a la idea matriz podríamos situar el trabajo de Mireya Masó en *Washing Away Time* (2001), en el que dos fotografías cambian ligeramente el ángulo para situar el tronco truncado de un árbol bajo la imagen de un árbol completo en un parque londinense. Como si se tratara de una reintegración o una cura, el par de fotografías desplaza narrativamente un punto de vista en dos actos casi indiscernibles en los que se apuntala una visión que no pretende rescatar la fronda perdida, sino verla en la completud que tuviera en otro tiempo como parte de ese ciclo biológico. En este sentido, el lavado del tiempo que sugiere el título es un proceso que puede ser también un borrado de esa temporalidad, un arrastre hacia cierto grado de restitución en el seno de un ciclo natural en el que nos incorporamos como sujetos activos y reconstructivos.

En una lógica objetual vinculada con el *collage*, Alfredo Alcaín reproduce literalmente un suelo otoñal a partir de recortes de madera, es decir, residuos biológicos procesados que aquí adquieren una nueva vida. En *Comienzo del otoño en el bosque* (1989) esa literalidad casi de juguete, sin embargo, retorna de forma metafórica al presentarse como un fragmento de ese manto foliar que cubre los suelos de los bosques y los parques en otoño. La minuciosidad del montaje de fragmentos ofrece un resultado visual reconocible que nos habla, con un registro matérico, de ese tapiz estacional. En este caso, la viruta, el resto de la acción humana, se reintegra también en una forma imaginaria intuitiva y reconocible con una intencionada economía de recursos. El fenómeno sencillo de la caída estacional de las hojas se visualiza entonces como una ofrenda excedentaria a cuyo espectáculo asistimos como un signo del transcurso del tiempo. El trabajo de manipulación individual de cada fragmento compone este pequeño cuadro que es una representación de la alfombra de cualquier bosque en otoño. Es una estación más en ese descenso del pliegue donde la propia corporalidad manufacturera, casi artesanal, sitúa el punto de vista en una continuidad simbólica con el punto de vista cenital.

La propia tradición pictórica ha desarrollado esta función táctil y matérica de un modo técnicamente muy sofisticado desde la pintura de género entre el siglo XVII y el siglo XX. La colección tiene magníficos ejemplos de estos períodos en Pierre Patel El Viejo, George Elgar Hicks, Ramón Casas, Santiago Rusiñol o José Beulas por poner solo algunos ejemplos muy relevantes para la construcción del lenguaje en torno al paisaje. Sin embargo, la representación pictórica y material de la idea de paisaje tiene infinidad de posibilidades en sus vertientes simbólicas y semánticas que, desde diferentes técnicas, se han expresado en la historia del arte actual, y que pliegan a su vez la propia tradición pictórica sobre sus principios elementales. Entre las obras más destacadas en esta dislocación de la herencia de lo paisajístico encontramos algunas que, recurriendo de nuevo a un registro basado en la precariedad de la línea y el dibujo, ofrecen imágenes en las que paisaje y pliegue se identifican. La obra de Adrienne Gallinari de esta colección, *Paisagem* (2007) brinda una panorámica que recoge la herencia sinuosa de los mapas de superficie, la conexión entre curvas de nivel y la apariencia casi textual del plano de un territorio imaginario. Esta conformación plástica, basada

en esa estructura enmarañada, permite ubicar objetos y figuras sobre un territorio ondulado en el que estas actúan como palabras resonantes de un texto. El vínculo entre palabra y dibujo se hace si cabe más directo y se genera una experiencia inmersiva en la que descodificamos las líneas bajo una sensación inequívocamente espacial que reúne esa configuración entre el territorio imaginario de la superficie del lienzo, la mirada que puede perderse en el laberinto de líneas y la evocación del cuerpo que minuciosamente las ha trazado. El efecto de lugar imaginario y arquetípico nos permite asociarlo a una pulsión narrativa que también será una de las propiedades semióticas del paisaje.

La voz del paisaje

En todo pliegue subyace una voz. No podría darse un acceso al espacio subyacente sin que cambie la presión en los oídos, y estos percibirán al margen de sus causas una voz específica del espacio intermedio. Ocurre con las caracolas que nos llevamos a las orejas, ambas pliegues en sí mismas, ocurre también en el acceso a la cueva; porque tanto para emitir una voz como para oírla necesitamos de cierta oquedad y de una doblez. El propio bosque, o el vacío del desierto, articulan una voz en el viento según sea la materia que se mueve en cada caso, la masa foliar, la arena, la niebla, el vacío, etc. Esta voz no es solo un paisaje sonoro, sino un sonido del paisaje como lugar de incardinación en el que nos encontramos o al que asistimos. Si el pliegue es una figura topológica en la que planos heterogéneos se implican, la voz puede leerse como la resonancia que emerge en ese entre: no un aporte interior, sino una manifestación sensible del pliegue como tal. La voz no se extrae del paisaje, lo habita desde dentro, lo hace vibrar. Allí donde se pliega el territorio, la mirada y el cuerpo, también se abre un lugar de escucha.

Íñigo Royo ha explorado esta relación del paisaje con el sonido que lo habita. En *La voz humana* (2000) aplica un esquema de instrucciones recurrente sobre una muestra de quince espacios en los que, después del desarrollo de la acción prevista, se toma una fotografía del paisaje en el que se ha desarrollado la acción. La leyenda textual que acompaña la obra explica: «En compañía de varias personas me dirijo a un paraje amplio, solitario y lo más silencioso posible. Una vez allí ubico en un punto cualquiera de ese espacio a las personas que me acompañan y les invito a que hablen entre sí. Mientras conversan, me alejo de ellas en una dirección que determino al azar y no me detengo hasta llegar a otro punto en que ya no puedo percibir ni el más mínimo vestigio de sus voces. A continuación me limito a buscar un tercer lugar equidistante de ambos puntos desde el que poder fotografiar, lo más exactamente posible, la distancia que los separa».

Uno de los resultados de estas acciones bajo instrucciones precisas es la obra adquirida por la Colección del Banco de España. En este caso, se trata de un bosque sin identificar que actúa como escenario anónimo con un potencial evocativo e intercambiable con otros escenarios vistos o vividos por el espectador. Sin embargo, lo sustancial de esta obra, junto a otras posibles basadas en protocolos de instrucciones previas que son ejecutadas para obtener un resultado material, es que la propia descripción del procedimiento elegido se integra en la obra como relato,

convirtiéndola en un artefacto narrativo y autorreferencial. Es este componente narrativo el que da sentido a la imagen resultante, es la historia extrañada ante el espacio (el bosque, el desierto, la llanura, etc.), inexplicada, pero capaz de donar una cierta ilusión de sentido, la que sustenta nuestro vínculo interpretativo con la obra.

Al modo en el que el fototextualismo del arte de concepto de los años 60 y 70 comenzó este volteo de lo pintoresco en clave narrativa, una herencia de relatos acaecidos en torno al paisaje pasa a formar parte de nuestra relación con él. Ya fueran los paseos de Smithson, los reportajes fingidos de Graham o los recuentos de gasolineras de Ruscha, estamos ante una narrativa específica del nuevo paisajismo perfectamente identificable como parte de la historia de la segunda mitad del siglo XX. Porque, al fin y al cabo, el paisaje es el lugar de enunciación de las grandes narraciones épicas, y también de las que no lo son tanto. Es la primera visión que ubica la inercia de la trama. En ello se reconoce la premisa fundacional aludida por la que todo paisaje es una detonación narrativa. En el halo descontextualizado de *El castillo*, Kafka dedica algunas páginas a mostrar el entorno de esa tierra que le es dada al agrimensor, víctima de un lugar tomado por la estructura imperativa del reino: «Ya era de noche cuando K. llegó. La aldea yacía hundida en la nieve. Nada se veía de la colina; bruma y tinieblas la rodeaban; ni el más débil resplandor elevaba el gran catillo. Largo tiempo K. se detuvo sobre el puente de madera que del camino real conducía a la aldea, con los ojos alzados al aparente vacío». Y, en efecto, toda conciencia del paisaje nace de la intermitencia entre el recorrido, el sutil cambio del punto de vista, y la detención ante las cosas. En ese momento de parada aparece la escucha. Como ha sugerido Jean Luc Nancy: «Un paisaje es siempre la suspensión de un paso... Recorta un lugar para la retirada de la presencia, para el pensamiento de la presencia como retirada de sí misma».

De modo similar, Vasco Araújo filma el deambular sin rumbo de dos personas de etnia gitana, padre e hijo, que recorren la tierra pelada después de la siega en *O percurso* (2009). Se detienen para continuar camino mientras conversan. Las reproducciones sobre papel de los fotogramas del film quedan subtituladas con esa narración sobre la desposesión que empuja al nomadismo, que obliga a ese tránsito sin destino. En una de las imágenes seleccionadas, la leyenda nos dice: «No volvemos a nuestra tierra que ya no es nuestra / no es nuestra la tierra ni nosotros de ella / no hay tierra, no hay noche, no hay». En la interrupción del pasaje narrativo se instala una forma poética que se sucede en la secuencia de imágenes y se plantea como un resto, a su vez, del entramado orgánico de una obra audiovisual. El aliento, como en tantos pasajes literarios, se basa en esa dureza del territorio que ya es algo más que paisaje. Como en los escenarios descarnados de Juan Rulfo en *Nos han dado la tierra*, el camino es hostil y el destino incierto: «Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladear de los perros. / Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y arroyos secos. Pero sí, hay algo. Hay un pueblo. Se oye que ladran los perros y se siente en el aire el olor del humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza».

En *Carnac, 1 de agosto, 2008. Lección de historia*, (2008), una de las series de Jorge Ribalta pertenecientes a la colección, asistimos a una secuencia fotográfica generada a partir de una visita turística alrededor de los alineamientos megalíticos de Carnac, en la Bretaña francesa. El formato de la serie es análogo al de las otras del mismo artista conservadas en la colección. Se trata de secuencias de imágenes en blanco y negro, en formatos regulares, cuyo montaje debe mostrar el conjunto. Por ello, la serie de fotografías se sucede con una cadencia propia del reportaje narrativo: a lo largo de las quince fotos vemos reunirse al grupo de visitantes alrededor de la guía, cómo esta explica y cómo escuchan algunos de los asistentes, cómo se ponen en marcha y recorren el terreno. Después, la cámara va a buscar los distintos enclaves, se nos muestran los menhires, encuadres fragmentarios de los conjuntos de piedras que parecen seguir su propio orden de signos indescifrados. También se muestran fragmentos de un paisaje indiferente a la celebración del valor histórico de las piedras. La opacidad de estos megalitos vuelve en clave documental como imagen en la que las piedras prehistóricas conviven con señales de tráfico, vallas y espacios habitables para los pobladores actuales. De modo que este paisaje pautado por las señales prehistóricas es un yacimiento arqueológico al aire libre en el que la monumentalidad de las piedras y su valor histórico determinan la identidad del territorio. En él la historia y la prehistoria se confunden en la disposición intencional de estas formaciones, y la fotografía ejerce una especie de arqueología que no puede desvelar sino la propia constatación de la clausura del paisaje a cualquier explicación convincente sobre su pasado remoto.

La atención a la pulsión arqueológica, que se ve duplicada en la función documental por su referencia a los objetos y los rastros del pasado, también se hace patente en otra de las series de Ribalta en la colección: *Petit Grand Tour* (2007-200). En este antecedente aparecen las claves programáticas de estas series. Estas claves se reconocen en la correlación entre el enclave o el objeto arqueológico y la industria turística. Se constata en la dimensión patrimonial e identitaria que adquiere esta suerte de trofeos arrebatados a ese pasado sepultado por el tiempo. La función documental de la fotografía replica el acto de recuperación arqueológica ofreciendo vías para un desmontaje crítico de los aspectos que rodean al turismo, la consolidación de los símbolos institucionales y la actividad subordinada del trabajo en torno a las industrias culturales. Una industria fraguada al amparo del prestigio de quienes viajaron al sur de Europa bajo una conciencia estética de lo pintoresco. Como en los casos de artistas que operan sobre la memoria del paisaje, en estas imágenes revivimos la opacidad del documento a través de la voluntad de sentido que implican las imágenes. Ribalta viene reivindicando la cultura documental para recuperar su origen histórico basado en «la necesidad de representar a la ciudadanía anónima y desempoderada, el demos, en la era de la comunicación de masas iniciada en el primer tercio de siglo».

En un registro más próximo a un pictorialismo abstracto, las fotografías de Axel Hütte, *Yuste I* (2001) y *Yuste II (Niebla)* (2002), retornan al bosque de robles bajo el signo de una memoria histórica alojada espectralmente entre los troncos que encarcelan el encuadre. Dos imágenes obtenidas con un año de diferencia muestran solo los troncos jaspeados y el suelo dorado o rojizo del otoño. La alfombra de hojas y la niebla se

alternan como textura y atmósfera respectivamente en cada una de ellas. Podrían haber sido tomadas en un mes de septiembre, como el de 1558 en el que muere Carlos V en el Monasterio de Yuste. A esa comarca de La Vera, y al monasterio, remiten estas fotografías y la historia de la monarquía española en uno de sus momentos decisivos: en el retiro de Carlos V tras la abdicación en Felipe II. El Rey hace llevar al monasterio el lienzo de Tiziano, *La Gloria* (1551-1554), encargado unos años atrás, y pide verlo poco antes de su muerte. En él, apenas una pequeña franja inferior, casi aplastada por la masa algo delirante de figuras humanas que representan a algunos de los familiares del rey y que asciende al encuentro con Dios y con Cristo, figura un pequeño paisaje en el que unos diminutos testigos asisten al encuentro de la familia real con los cielos. En las fotografías de Hütte, lejos de esa voluntad de gloria, regresamos al paraje en el que la memoria de los reyes dejó su estrato mudo, ahora transfigurado en niebla y en relato.

Los bosques de La Vera podrían ser muy parecidos a los que recorrieron aquellos recolectores de leña caída de la provincia del Rin. Su paso no dejó tantas huellas, excepto en el enclave filosófico que nos brinda Marx. Que el Banco de España tenga una colección de arte implica que las obras que atesora son parte de un patrimonio vinculado con el capital económico y, al mismo tiempo, simbólico que representa él mismo como institución. Porque la función simbólica no puede disociarse de la institucional y de su sistema de garantías. Por ello, junto a la exaltación honorífica de los retratos de los distintos gobernadores, o las piezas suntuarias recibidas de las distintas ramificaciones del Estado, las prácticas artísticas, en muchos casos, acceden a las narrativas de lo menor. Esa atención a lo mínimo es al tiempo residual y excedentaria, queda como poso, y sobra respecto a lo que parece estrictamente necesario. Porque en una división del trabajo actualizada y global se hace necesaria la tarea de fijarse en lo residual, en aquello que, como en el caso de las ramas caídas, se convierte en metáfora de una desposesión que se acoge a la protección simbólica de la memoria.