## Nathalie Goffard

# Intramuros Palimpsestos sobre arte y paisaje



Registro de la Propiedad Intelectual Nº 309.280 ISBN: 978-956-6048-11-4 Imagen de portada: Nathalie Coffard, de la serie Dépaysage

Imagen de portada: Nathalie Goffard, de la serie *Dépaysages*, fotografía análoga, 2006.

Diseño de portada: Paula Lobiano

Corrección y diagramación: Antonio Leiva

© ediciones / metales pesados

© Nathalie Goffard

E mail: ediciones@metalespesados.cl www.metalespesados.cl Madrid 1998 - Santiago Centro Teléfono: (56-2) 26328926

Santiago de Chile, octubre de 2019

Impreso por Salesianos Impresores S.A.



Proyecto financiado por FONDART, convocatoria 2019

### Nathalie Goffard

# Intramuros

Palimpsestos sobre arte y paisaje

A mi cuerpo por soportar.
A mis hijos por esperar.
A los autores, a los lectores.
A todos quienes contribuyeron de alguna forma.

Escribir es morir un poco, pero un poco menos solo. Marc Augé

Si las palabras son usadas, y estas proceden de ideas sobre el arte, entonces son arte y no literatura, los números no son matemáticas.

SOL LEWITT

# Índice

Manual de instrucciones	. 11
Paisajes contingentes	17
Paísajes amnésicos	25
Paisajes mercantiles	33
Paisajes secundarios	39
Paisajes variables	45
Paísajes mnémicos	53
Paisajes resilientes	61
Paisajes hápticos	67
Paisajes escenificados	73
Paísajes rítmicos	81
El paisaje no es territorio, el paisaje no es campo	87
Paisajes excedentes	93
Epílogo. Nathalie Goffard, o un paísaje parecido a uno mismo José Luis Falconi	103
Links de textos originales y exposiciones	109

#### Paisajes secundarios El patio de las delicias<sup>1</sup>

Con seguridad, el espíritu del tiempo no corresponde a lo placentero; la tarea del arte sigue siendo la de lo sublime inmanente, la de hacer alusión a un impresentable que no tiene nada de edificante pero se inscribe en lo infinito de la transformación de las «realidades».

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

Tres canales de video sincronizados a modo de tríptico representan la imagen panorámica de un extenso paisaje desértico. He aquí un dispositivo de producción heredero del cinerama a la vez que del retablo pictórico. Sin embargo, no se trata precisamente de *La conquista del Oeste*<sup>2</sup> ni cabalmente del *Jardín de las delicias*<sup>3</sup>. Primera paradoja paisajística: el panorama no es una *terra incognita*, ni un jardín del Edén, sino un basural. Está situado en Alto Hospicio, una comuna situada en el Norte Grande de Chile, el mismo que alberga el desierto más árido del planeta y por consecuencia uno de los cielos más puros y oscuros del mundo. Segunda paradoja: no hay aquí cielos prístinos, como aquellos que pueblan los folletos turísticos, sino uno nublado y nebuloso, característico de las mañanas nortinas; no hay tampoco límpidas arenas dunares, sino estepas texturizadas con desechos multicolores.

 $<sup>^{\</sup>rm 1}$ Texto curatorial para la obra de Demian Schopf La ciudad posterior, agosto 2013, Santiago de Chile.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> La conquista del Oeste, o How the west was won, es una película de John Ford, Henry Hathaway, George Marshall y Richard Thorpe del género western (1962). Fue realizada en formato cinerama (cine filmado con tres cámaras simultáneas y proyectado en tres paneles sincronizados). La película narra en cuatro episodios la colonización del oeste norteamericano entre 1830 y 1890.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Emblemática obra realizada por el pintor flamenco Hieronymus Bosch, o también llamado El Bosco. Es un tríptico pintado al óleo sobre madera, hecho entre 1450 y 1500. Sus tres paneles interiores representan, respectivamente, el paraíso, el mundo terrenal (el panel central es el jardín de las delicias) y el infierno.



La ciudad posterior, Proyección tricanal, cinco canales de audio, Demian Schopf, 2013.

Los tres paneles articulan una secuencia dividida en cinco vistas mediante cortes a negro, registradas con cámara fija a tempranas horas de la mañana. Es decir, sucede en la madrugada, cuando las actividades «oficiales» propias al vertedero no han empezado aún. A esas horas reina una inquietante quietud, aparentes tiempos muertos acompañados por el sonido del viento. En una primera instancia nada particular parece ocurrir, pero transcurridos los primeros segundos se oyen sutiles sonidos, a partir de los cuales se va conjeturando sobre las posibles microanécdotas que allí suceden. El espacio va entonces configurándose como un enigmático lugar de los hechos, donde empieza a sospecharse el desarrollo de actividades marginales o deliberadamente ilícitas. Los signos son casi inequívocos: hay risas nerviosas, automóviles de paso y fogatas entre medio de perros vagos que escarban la basura. Todo funciona aquí metonímicamente para hablarnos del vertedero como una frontera, una trastienda, un patio trasero de la ciudad -una ciudad posterior como lo titula el artista- donde se practica la prostitución, el tráfico y consumo de drogas, las relaciones sexuales extramuros, y sobre todo un lugar donde la basura forma parte del cotidiano y constituye una fuente de ingreso.

Cabría recordar que los vertederos clandestinos de Alto Hospicio remiten en el imaginario chileno a la crónica roja, puesto que años atrás fue el lugar de abandono de efectos personales y cuerpos de víctimas de un psicópata y asesino en serie local<sup>4</sup>. En efecto, no es inhabitual que los basurales tercermundistas devengan escenas del crimen o lugares para hacer desaparecer el cuerpo del delito. Así también sucede con las aguas, los desiertos, los sitios eriazos y los bosques. No obstante, no está de más recordar que los lugares desolados varían según la topografía de la región o el continente. Por ello habría que recalcar que para el imaginario global, o más bien primermundista, el basural es emblemático de la pobreza y subdesarrollo. Esto porque los países ricos reciclan e incineran su basura o eventualmente la botan en el tercer mundo, como sucede, por ejemplo, con el conocido basural de artículos electrónicos de Ghana<sup>5</sup>. De hecho, el vertedero Agbogbloshie, en la ciudad de Acra -o «Sodoma y Gomorra», como lo llaman los locales- es sintomático de nuestra era de la cultura de lo desechable, las obsolescencias programadas y las inequidades sociales. Existe ahí una economía informal en torno al reciclado de basura. especialmente basado en la recuperación de metales mediante la fundición de cables.

En todos los países en vías de desarrollo, emergentes o –sin eufemismos– subdesarrollados o pobres, hay símiles de lo que en Chile llamamos «cartoneros», personas que recolectan y revenden residuos para ser reciclados. Sin embargo, en el caso particular de los basurales de Alto Hospicio, como da cuenta la última secuencia del registro audiovisual de Schopf, las quemas de desechos refieren a una actividad conocida de la zona: los adictos a la «pasta base»

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Ver https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/tres-cuerpos-fueron-encontrados-en-basural-de-alto-hospicio/2002-07-02/125900.html

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Los países más ricos envían a Ghana *containers* con toneladas de computadores y desechos electrónicos para, supuestamente, atenuar las inequidades tecnológicas y fomentar el empleo local. Son etiquetados como donaciones de caridad, cuando en realidad la mayoría de los equipos enviados están rotos u obsoletos. Agbogbloshie se ha convertido en uno de los mayores vertederos del mundo de basura tecnológica, proveniente esencialmente de EE.UU., Europa y China.

(de cocaína o PBC) incineran la basura para extraer el aluminio e intercambiarlo por dinero o directamente por la droga en cuestión.

El basural como emblema de la condición periférica y síntoma del lado menos visible de la globalización ha constituido un material fértil para los artistas contemporáneos. En efecto, el sudafricano Pieter Hugo con su serie Permanent Error (2009-2010), retratos fotográficos de los habitantes del barrio de Agbogbloshie que viven del reciclado, o el proyecto del brasileño Vik Muniz con los catadores del relleno sanitario Jardim Gramacho en Río de Janeiro, registrado en el documental Waste Land (2010, Lucy Walker) han utilizado el vertedero tercermundista como problemática de obra, ya sea con fines de denuncia social o como trabajo colaborativo. Desde una perspectiva más abstracta y deshumanizada, con la neutralidad y asepsia ya característica de los artistas formados en la Kunstakademie de Düsseldorf, cabe mencionar la fotografía Ohne Titel XIII (Mexico) del vertedero Bordo de Xochiaca (2002) de Andreas Gursky. En esa imagen del basural del artista alemán, los humanos fueron quitados de la escena, centrándose exclusivamente la representación en la repartición uniforme de basura sobre la superficie terrestre hasta los límites del horizonte, por lo que opera ahí una suerte de armonía caótica, semejante a los «paisajes entrópicos» acuñados por Robert Smithson. En otras palabras, son los otros paisajes: los residuales, periféricos, vernáculos... incluso los «feos», los que adquieren un nuevo valor estético. Pues, como bien lo afirma Lyotard, lo que está en juego en las artes (hablaba del siglo XX) ya no es lo bello, sino lo sublime<sup>6</sup>. Es decir:

Las mismas imperfecciones, las infracciones al gusto, la fealdad, tienen su parte en el efecto de choque. El arte no imita la naturaleza, crea un mundo paralelo, eine Zwischenwelt dirá Paul Klee, eine Nebemuelt podríamos decir, donde lo monstruoso y lo informe tienen su derecho porque pueden ser sublimes<sup>7</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Lyotard, Jean-François, *Lo inhumano, Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 139.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Ibíd., p. 102.

Algo de ese «placer negativo» propio del sublime provocado por las grandes alturas y extensiones de la naturaleza, desarrollado por Kant en su «Analítica de lo sublime» y releído por Lyotard como un sublime construido por el hombre y relacionado con la economía capitalista<sup>9</sup>, hay en el video de Schopf. Fascinación por el caos a la vez que toma de conciencia; contemplación paisajística al mismo tiempo que desolación y destrucción.

Insinuábamos al inicio que, tanto por formato como por tema, había reminiscencias cinematográficas y referencias pictóricas que se desprendían de La ciudad posterior. Mas estas alusiones no son literales, más bien se reinventan bajo el paradigma de la posmodernidad, del sublime meramente humano y desencantado de Lyotard. En efecto, si este video tricanal fuese una película (ya sea ficción o documental) no tendría ni protagonista ni antagonista: lo marginal permanece en los márgenes. Aquí la información entregada nunca es explícita, por lo que no hay ni clímax narrativo ni hechos puestos al descubierto. No hay entonces ni denuncia ni victimización, ni siguiera historias de superación personal, sino solo abandono y vacío, tan propios de los lugares situados en los intersticios. Por otro lado, si La ciudad posterior hubiese sido un *Jardín de las delicias* (obra a la que Schopf hace referencia) solo sería un patio trasero, precario y subdesarrollado. Sin reactualizaciones de los pecados ni representaciones espectaculares de las «delicias», ni juicios sobre la futilidad de los placeres terrenales, ni siquiera se vislumbran redenciones posibles. El video solo registra un estado de las cosas -the sublime is now-10. Son solo microhistorias banales propias de una marginalidad devenida rutinaria, en un lugar de pecados de una humanidad poco visible y de bajo presupuesto.

<sup>9</sup> Lyotard, op. cit., p. 109.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Kant, Immanuel, *Critica de la facultad de juzgar*, § 23ss, Caracas, Monte Ávila, 2006.

<sup>10</sup> Título del fundacional ensayo de 1948 del artista Barnett Newman.