

El paisaje latinoamericano como espacio cualquiera

por GUADALUPE LUCERO*

Abstract

In this work we aim to analyze the notion of “landscape” in some Latin-American artists, taking into account the Deleuzian concept of “any-space-whatever”. The *any-space-whatever* changes our understanding of nature as belonging to the human agency horizon (nature might be the surface where people develop their actions, or might be the resistant force that lets human finitude or infinitude come out). The *any-space-whatever* gives birth to a new nature it because it reaches an inhuman or posthuman perception, beyond any anthropic hierarchy. We will show how landscape as treated in Latin-American contemporary art, specifically that which intends to think of memory imaginary forms, can be read under this conceptual key, as it let us get into an affect that is out of our human perspective, and however testimonial or story-teller.

1. La naturaleza: de lo bello a lo sublime

El paisaje es un tema central en el marco del surgimiento problemático de la estética. Su importancia como tema digno de representación es creciente a partir del siglo XVIII, y las teorías estéticas de la Ilustración, especialmente Burke y Kant, dieron el marco conceptual que finalmente fundamentaba el goce estético más allá de los temas estrictamente *humanos* como el retrato y la pintura histórica. Sabemos que en Kant la naturaleza ocupa un lugar preponderante, ya sea a través de sus objetos en la Analítica de lo bello, ya sea a través de los paisajes en la Analítica de lo sublime.

El placer generado por la contemplación de los objetos de la naturaleza que poblaban los ejemplos de belleza kantiana –pájaros, flores, peces– se explicaba por la relación que establecían con la forma del concepto indeterminado. Su determinación espaciotemporal podía quedar en suspenso pero solo para mostrar a plena luz la pura forma de la determinabilidad. Más allá de los ejemplos explícitos del texto, la belleza kantiana parece más adecuada a la forma de una vida en suspenso, *Stilleben* o *naturaleza muerta*, como opuesta a la naturaleza genética y dinámica. En las naturalezas muertas los existentes son extraídos y separados de sus vínculos *naturales* para ser recompuestos en una escena que los detiene en una frágil estaticidad. Esta escena, sin embargo, debe mantener en su artificialidad la apariencia de la espontaneidad natural.

* Doctora en Filosofía CONICET – UBA. Email: guadalupe.lucero@gmail.com.

Las pinturas de bodegones como género específico de la pintura dedicado a la representación de objetos cotidianos colocados bajo un aparente orden casual existía ya en la época de Kant. Es objeto de debate si esas pinturas características del arte holandés deben comprenderse bajo el simbolismo de la iconología o como mera descripción. Pero lo que es seguro, como supo mostrar Farocki (1997)¹, es que encontramos allí dispuestos los efectos del incipiente mercado *como si fueran naturaleza*.

A esta nueva dimensión estética de los productos de la naturaleza –y del mercado–, se acopla otra, que puede parecer opuesta. El paisaje que se abre en lo sublime kantiano anuncia una forma de construcción problemática y conceptual completamente distinta. El paisaje no es ya la fuente donde se refleja y reposa la armonía humana, sino lo inhumano, lo que excede en tamaño y potencia a todas las medidas humanas, aquel que pone en suspenso nuestras facultades para desbordarlas y llevarlas más allá de lo que pueden, desterritorializándolas². Ya sea a través de una inmensidad que se extiende imparable o a través de la fuerza y potencia concreta, la inhumanidad de la naturaleza no radica en su *quietud*, sino en su agencialidad no destinada y ateleológica. Kant resuelve esta línea disolvente de lo humano apelando a la cuerda suprasensible de la razón. Sin embargo, si lo sublime mantiene una potencia problemática que lo bello parece haber perdido es porque esa costura se mantiene siempre visible y deshilachada.

Como contraparte de los productos determinados como objetos, es decir, aquellos que se encuentran *disponibles* para el uso y actualizados espacio-temporalmente, el paisaje se mantiene como lo contrario del lugar, es siempre indeseado: no es asunto de la forma sino de la materia, en tanto ella misma no es nunca destinada. Solo así el paisaje se torna fuerza desterritorializante: su condición es el destierro, como afirma Lyotard (1998: 186). ¿Qué sentido puede tener aquí el destierro, cuando no se aplica a sujetos exiliados sino a la tierra misma? ¿Qué tipo de aglutinación produce el paisaje sobre el o los países sino es la del destierro mismo del terruño? Tenemos una experiencia cotidiana de este destierro del paisaje: aquella en la que la naturaleza devenida recurso no puede ser apropiada más que por el capital. ¿Puede pensarse un vínculo entre este destierro de la naturaleza y el destierro de las facultades trascendentales?

Lo sublime rompe el cuadro territorial de las facultades para que operen fuera de su campo, y así la razón violenta la imaginación forzándola a sentir la unidad o la supervivencia donde no puede. La razón fuerza la imaginación para que no se fugue del reinado de las facultades trascendentales hacia un sentir fuera de sí, extático, porque, de lo contrario, acontecería el derrumbe. Con lo sublime, dice Deleuze, «toda la tierra de

¹ En *Stilleben* Farocki recorre la pintura holandesa del siglo XVII y XVIII para reencontrar en las naturalezas muertas la lógica incipiente del fetichismo de la mercancía marxiano.

² Atendiendo a la caracterización que hace el propio Kant de las facultades en la Introducción a la *Crítica del juicio*: «Los conceptos, en cuanto se relacionan con objetos, y sin considerar si un conocimiento de los mismos es o no posible, tienen su campo, que se determina solamente según la relación que su objeto guarda con nuestra facultad de conocer en general. La parte de ese campo en la cual un conocimiento es posible para nosotros es un territorio. [...] Los conceptos de la experiencia tienen, pues, ciertamente su territorio en la naturaleza...» (Kant 2002: 230).

nuestro conocimiento que habíamos construido a golpes de síntesis y de esquemas, comienza a vacilar» (2008: 81). Las síntesis operadas por la imaginación, aprehensión y comprensión, y la síntesis formal del entendimiento encuentran gracias a la experiencia de lo sublime una fundamentación más originaria en la evaluación rítmica: «Bajo las medidas y sus unidades, hay ritmos que me dan, en cada caso, la comprensión estética de la unidad de medida» (2008: 87). Las síntesis de la imaginación y del entendimiento me permiten determinar un objeto en el espacio y el tiempo. El espacio y el tiempo son ellos mismos diversos, heterogéneos, y las síntesis nos permiten actualizar la percepción de un objeto a partir de su determinación. La ritmicidad subyacente a las síntesis es aquella que debe lidiar con esta heterogeneidad. Lo sublime nos abre este estrato fundamental del ritmo necesario para la determinación espacio-temporal, pero lo hace a partir de la puesta en abismo de la posibilidad misma de las síntesis. La referencia a Cézanne y Klee como ejemplos para pensar este fondo rítmico del espacio y del tiempo, deja entrever que en la caracterización deleuziana de Kant subyace una lectura cercana a la que Maldiney hace de la relación entre el fondo y la figura en las artes visuales. Siguiendo a Cézanne y a Klee, Maldiney muestra cómo para ambos pintores el fondo implica un particular hundimiento en el caos. Desde allí debe surgir la pintura, y para ello salir del caos implicará la captación de un ritmo: el punto que salta sobre sí mismo en Klee, el caos irisado de la desdiferenciación del pintor y el cuadro en Cézanne. Maldiney afirma que la oposición fundamental no es entonces entre fondo y motivo sino entre fondo y ritmo: «el ritmo es fundador pero no es el fondo» (Maldiney 2013: 243). La experiencia del pintor es aquella a la que nos abismamos, como espectadores, en lo sublime. El riesgo es que si la síntesis de percepción falla no encuentre el ritmo sino el caos, su ambigüedad es enorme (Deleuze 2008: 89). Conocemos la solución kantiana: la razón vendrá a suturar los girones de la imaginación deshecha. Pero cuando Cézanne dice *soy uno con el cuadro*, o incluso que se trata de pintar al *hombre ausente pero completamente en el paisaje*, la posibilidad misma de la síntesis perceptiva ya está rota, al menos para el hombre.

2. El espacio cualquiera y el derrumbe de las escalas

Así las cosas, ¿no es posible pensar un espacio-tiempo donde las percepciones no alcanzan las síntesis necesarias, donde lo que *hay* son cualidades y potencias no sintetizadas por el entendimiento y por lo tanto no determinadas como objetos? ¿Qué pasa, en tal caso, con las síntesis de la imaginación sin objeto, es decir, que fallan en el momento de actualizarlas bajo la forma de *este* objeto? ¿Podríamos pensar la existencia de esos sensibles indeterminados más allá de la dependencia imaginaria subjetiva? El concepto de espacio cualquiera podría responder a esta serie de preguntas. Poblado de cualidades-potencias se anticipa a toda actualización posible como espacio-tiempo

determinado. Estas cualidades-potencias son *afectos*³ no individuados pero que sin embargo son diferenciados: «Son como puntos de fusión, ebullición, condensación» (*Ibid.*), es decir umbrales intensivos, ¿ritmos? El espacio fragmentado del célebre ejemplo de *Pickpocket* de Bresson se compone de tal modo que impide la aprehensión de sus partes en un todo homogéneo. La pérdida de común medida para el espacio y el tiempo es una de las características del espacio cualquiera (Deleuze 1984: 160). El hundimiento en el elemento fundador del ritmo, en su aspecto generador, es la dimensión de fondo que anticipábamos en la pintura. El paisaje pictórico en su vínculo con lo sublime no es sino la abertura que nos permite encontrar el espacio cualquiera. Éste es el elemento genético de la imagen-afección (Deleuze 1984 161), más aún que la imagen-rostro, porque su conexión con el paisaje permite que el afecto se propague y crezca allí en sus dimensiones inhumanas. En *¿Qué es la filosofía?* Deleuze y Guattari vuelven a pensar el problema del afecto como lo expresado en el arte pero agregan un concepto nuevo: el percepto. Como si continuaran las fórmulas de *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, afecto y percepto vendrán a especificar la noción más general de *sensación*: la obra de arte es un ser de sensación que se compone de *afectos y perceptos*. «Los afectos son precisamente [...] devenires no humanos del hombre» mientras que los perceptos son «los paisajes no humanos de la naturaleza» (Deleuze & Guattari 1993: 170)⁴. Si los afectos, como devenires no humanos, implican una dimensión ante todo temporal⁵, los perceptos parecen explicitar un modo de ser espacial: aquel propio del paisaje deshumanizado.

Cuando autores como Latour, a partir de la pregnancia del concepto de *Antropoceno*, intentan pensar qué ha pasado con nuestra concepción estriada del mundo apelan también a un problema de escala (Latour 2017). Las escalas son lo que devino incomensurable: ya no es posible medir los efectos de la acción, ni humana ni inhumana. Ese mundo donde todo genera efectos incontrollables, donde no hay escala que aúne las acciones y las reacciones, parece tener mucho en común con la descripción deleuziana del espacio cualquiera. El espacio cualquiera modifica cierta concepción de la naturaleza entendida como horizonte de acción humana, es decir, como superficie sobre la cual despliega su acción, o como fuerza resistente que permite mostrar su propia finitud o infinitud (naturaleza sublime). Si el espacio cualquiera “obtiene una nueva naturaleza” es porque alcanza una percepción inhumana o posthumana, más allá de toda jerarquía antrópica.

Consideramos que el paisaje en el arte latinoamericano contemporáneo, especialmente en aquel que se enlaza con formas imaginarias de la memoria, puede

³ «Distinguimos dos estados de las cualidades-potencias, es decir, de los afectos» (Deleuze 1984: 152).

⁴ Cursiva de los autores.

⁵ Recordemos que la diferencia entre afecto y afección que Deleuze lee en Spinoza remite a la diferencia entre la afección como estado y el afecto como proceso de modificación, paso de un estado a otro. Es decir, la diferencia entre afecto y afección podría entenderse como aquella que distingue entre duración intensiva y estados de cosas extensivos.

leerse bajo esta clave, que permite acceder a una afectividad desanclada de la perspectiva humana y, sin embargo, testimoniante, o fabulante.

3. Los espacios memorantes del arte latinoamericano

Sebastián Hacher y Mariana Corral montaron durante el año 2017 una videoinstalación llamada “La vida secreta de los alambrados”. En ella podía verse un fragmento del alambrado de una de las estancias de Benetton en Leleque, (Chubut, Argentina) en plano fijo, con variaciones mínimas de movimiento generado por el viento. El sonido de la videoinstalación había sido tomado con un micrófono de contacto puesto sobre el alambrado y luego amplificado. La obra, de una simpleza y potencia inusitada, hacía visible y audible la memoria material que el propio alambrado cargaba. Esa zona, cuyas tierras las comunidades mapuche reclaman como propias fue alambrada en la época de la mal llamada “Campaña del Desierto” (1878-1884) y que incluyó no solo el asesinato y arrinconamiento de las comunidades, sino también el reparto de las tierras para su explotación ganadera, agrícola y minera, así como la puesta a disposición de los cuerpos de los prisioneros para su exposición y estudio, incluyendo su exhibición en museos de ciencia natural. De este modo, los alambrados, que permiten la delimitación de las tierras para su explotación privada, no solo son pasibles de una expresividad en el orden simbólico, sino material, a través de la exploración sonora de la materia y su potencia mnémica.

No es la primera vez que la materia, el paisaje mismo, parece dar testimonio. A propósito de las películas recientes de Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015), Jens Andermann ha afirmado que la naturaleza en estas obras se presenta como un “palimpsesto nemónico” (Andermann 2018 338). Esta idea intensa permite comprender el modo en el cual las huellas mnémicas se acumulan en capas geológicas, históricas y también imaginarias, que conviven sincrónicamente desafiando toda preeminencia de la historicidad humana en la problematización imaginaria del pasado en el arte contemporáneo. Sin embargo, Andermann reprocha a Guzmán mantener su visión del paisaje en el marco de una cierta lógica “armónica” de la naturaleza, y por lo tanto de ser incapaz de abordar los problemas ambientales actuales que se manifiestan en luchas concretas y contemporáneas (Andermann 2018 341). Esta suerte de obstinación paisajista explicaría la omisión de la denuncia en presente a favor de una idealización de la naturaleza que incluso permitiría convertirla en testigo ejemplar del pasado.

Por nuestra parte, consideramos que el caso de Guzmán, que también podemos observar por ejemplo en las películas de Perel en Argentina, implica un cambio de perspectiva en las obras que tratan de abordar la representación del pasado reciente que no puede comprenderse como un mero retorno ingenuo al concepto ilustrado de naturaleza y paisaje. Este cambio podría pensarse como una puesta en foco en el paisaje testimoniante. El corrimiento respecto del conflicto actual propiamente humano, de

intereses concretos, de formas de vida y uso de la naturaleza, no implica un repliegue nostálgico que dejaría la militancia humana en el pasado para abrazar la memoria no-humana como una forma de escepticismo. Cuando Guzmán trabaja con el desierto de Atacama como superficie de inscripción de temporalidades heterogéneas e inconmensurables –el tiempo de las estrellas y el de los huesos, el de los pueblos originarios y el de la historia reciente– los cuerpos memoriantes y actantes dejan de ser solo humanos para encontrarse en la misma superficie seca con los restos humanos, el arte rupestre, los telescopios y las ruinas. La afirmación de una continuidad material entre estrellas y huesos, presente en el calcio, permite cristalizar una unidad temporal cuya medida excede completamente la escala humana. Este uso de la naturaleza implica un desmontaje del sentido moderno que el término naturaleza ha tenido como contraparte conceptual de la cultura. Si la naturaleza cambia su sentido, es porque ha dejado de ser mero escenario o paisaje, en su sentido estético clásico, para devenir un nuevo tipo de espacio. La superficie puede ser también acuática, como sucede en *El botón de nácar* (Guzmán) y en *Las aguas del olvido* (Perel), donde el mar de los fiordos o el Río de la Plata moldean plásticamente la memoria. De acuerdo con Guzmán, el medio líquido permite explicar mejor la forma del pensar, por su carácter maleable y potente. Cuando Perel enlaza el agua que tomamos (que la cámara observa insistentemente al poner en plano las tomas del servicio público de agua corriente) con los cuerpos de los desaparecidos arrojados al río, opera una insoportable incorporación material donde experimentamos el pasaje de la memoria entre los cuerpos sin mediaciones imaginarias. Podríamos pensar, con Deleuze, que también el cristal brinda a través de sus hábitos y estructuras formantes un modo del recuerdo inorgánico pero no por eso menos testimoniante.

Elegimos aquí la noción de espacio cualquiera ya que nos permite problematizar la cuestión del paisaje de un modo novedoso y quizás no evidente en el propio texto de Deleuze. Si el paisaje se vuelve testimoniante es porque él mismo carga con las huellas de un modo de habitar el mundo –modo colonial, capitalista y patriarcal– que explota por igual cuerpos, tierras, animales y minerales. En todos los casos se trata del uso extractivo y la puesta a disposición del capital de territorios y cuerpos. El espacio suspendido de su anclaje temporal y geográfico, y por lo tanto suspendido de toda disponibilidad, se convierte él mismo en una particular *visión*, en el sentido que Deleuze dará a este término en sus últimos escritos sobre literatura. Visiones y audiciones (Bogue 2017) no encarnadas que vienen a relevar a todos los seres de sensación. Pero aquí, vale la pena subrayar que estos perceptos y afectos son ya de pleno derecho *posthumanos*, es decir, la naturaleza deshumanizada y testimonante, por un lado, y el devenir inhumano del hombre en su cargarse de rocas, de animales, de plantas, por otro.

Si en las últimas páginas del libro dedicado a Foucault Deleuze retoma el problema de la muerte del hombre en estos términos, es porque a través de este movimiento de deslocalización y anacronismo la forma hombre pierde su jerarquía entre lo existente. La

deslocalización y el anacronismo del paisaje tal como son tratados en el arte contemporáneo podrían habilitar una nueva afectividad donde todo lo que hay puede imaginar y dar testimonio. Una suerte de fabulación generalizada que haga justicia a una verdad a la altura de las potencias de lo falso.

4. Fantasmas

En *Los espantos. Estética y postdictadura*, Silvia Schwarzböck traza el paisaje fantasmático de la supervivencia del terror como horizonte de las democracias contemporáneas. Como vimos al principio, paisaje y horizonte son conceptos estéticos asociados al fondo: aquello que se mantiene casi indiferenciado porque justamente es la superficie de aparición del motivo. Los fantasmas como paisaje y horizonte son así el único fundamento sobre el que puede dibujarse una línea, un pliegue, un interior que incluso intente ampararse del terror que despierta un fundamento falso.

Ese horizonte debe pensarse estéticamente porque la dimensión utópica de la política como creadora de formas de vida verdaderas fue en cierto modo derrotada, y lo que queda es la ficcionalidad de una vida falsa. La estética como disciplina filosófica releva así a la política. No porque se trate de una política de baja intensidad, que renunciaría a su *verdad*, sino que la dimensión estética es la ficción ha relevado a la verdad. La estética es así el único espacio posible para lo verdadero cuando la vida es vida falsa. Pero ese espacio no puede ser un mero *lugar*, un nuevo *refugio* o *morada*. El espacio estético es esencialmente el del paisaje, en tanto que fundamentalmente desterrante o desterritorializante. El espacio estético del paisaje es aquel que opera por destierro, inhumanidad profunda de la intemperie que no debe pensarse bajo la retórica del refugio porvenir, sino de una radical existencia en la superficie. Para ello la naturaleza deberá desnaturalizarse, como indica Bruno Latour, pero no para devenir –junto con su par conceptual, la cultura– *mundo*, sino por el contrario, para acentuar conjuntamente una habitabilidad in-munda. Heidegger explicó el sentido de este término con una piedra. Quizás podamos, como dice Cohen (2015: 2), arrojar esta piedra para romper o astillar finalmente el carácter antrópico de todo *mundo*.

BIBLIOGRAFÍA

- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Bogue, R. (2017). Visiones y Audiciones: La imagen en el pensamiento tardío de Gilles Deleuze. *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*(19-20).
- Bresson, R. (Dirección). (1959). *Pickpocket* [Película].

- Cohen, J. J. (2015). *Stone. An ecology of the inuman*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. (I. Agoff, Trad.) Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2005). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. (H. Pons, Trad.) Madrid: Arena.
- Deleuze, G. (2008). *Kant y el tiempo. Edición de clases*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* (T. Kauf, Trad.) Barcelona: Anagrama.
- Farocki, H. (Dirección). (1997). *Stilleben* [Película].
- Guzmán, P. (Dirección). (2010). *Nostalgia de la luz* [Película].
- Guzmán, P. (Dirección). (2015). *El botón de nácar* [Película].
- Hacher, S., & Corral, M. (2017). *La vida secreta de los alambrados*. Bienal The Wrong - Pabellón ATAM, Buenos Aires.
- Kant, I. (2002). *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*. (M. García Morente, Trad.) México: Porrúa.
- Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. (A. Dillon, Trad.) Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lyotard, J.-F. (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. (H. Pons, Trad.) Buenos Aires: Manantial.
- Maldiney, H. (2013). *Regard, parole, espace*. Paris: Éditions du Cerf.
- Perel, J. (Dirección). (2010). *Las aguas del olvido* [Película].
- Schwarzböck, S. (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.