

PINTORESQUISMO, FOTOGENIA, ESCENOGRAFÍA Y OTRAS ESTÉTICAS DE LA SOBREEXPOSICIÓN

Domingo Hernández Sánchez

NUNCA he acabado de entenderlo muy bien, pero el hecho es que casi siempre que hablamos de paisajes, naturalezas, sublimidades o pintoresquismos, terminamos lidiando con muertos, tumbas, cementerios y todo tipo de tragedias. Seguramente tenga razón Alberto Ruiz de Samaniego, cuando en su *Belleza del otro mundo* insiste una y otra vez en que «la muerte está siempre en los orígenes de la representación», o, a la inversa, en que la imagen o visión sólo es tal «en tanto que envío de muerte»¹. Porque, por supuesto, de eso se trata, de imágenes y visiones, aunque en este caso adquieran connotaciones paisajísticas. Sea como sea, parece como si aquella tragedia del paisaje que, según David d'Angers, había descubierto Friedrich, recorriera de un modo u otro toda la historia del pintoresquismo y las representaciones paisajísticas, modificando únicamente los tipos de tragedia y modelos de muerte. O, por seguir con Friedrich, como si las exclamaciones de Johanna Schopenhauer, la madre del filósofo, por un lado, y del poeta Karl Theodor Körner, por el otro, ante la *Abadía en el robledo*, hubieran asumido un significado generalizado: si la primera prorrumpía en el



Fig. 1. Caspar David Friedrich, *Abadía en el robledo*, 1810.

ya clásico «¡Qué imagen de muerte se desprende de este paisaje!»², no menos gráfico era Körner refiriéndose a tal pintura como un *Tötenlandschaft*, un paisaje de muertos³.

Por supuesto, tanto el cuadro de Friedrich como las exclamaciones de sus espectadores sólo adquieren un sentido pleno en su contexto. Ese contexto, posterior al de la tradición pintoresca y su más digno heredero, no es otro que el de la religión del paisaje: aquella obsesión por mostrar todo tipo de alegorías a través de la naturaleza divinizada y convertida en sustituto de una iconología religiosa clásica que, después de los avatares ilustrados, ya no tenía demasiado sentido. Aparece así un romántico paisaje de muerte del que conocemos su significado e intención, a saber, el traslado de la experiencia de lo sobrenatural desde la religión a la naturaleza. Nos las tenemos que ver con cementerios, sí, pero con un sentido alegórico explícito, sentido que ya en su época causó no pocas disputas, en especial la dura crítica del barón Von Ramdohr a Friedrich tras contemplar *La cruz en la montaña*, el famoso *Altar de Tetschen*, en 1808: para Ramdohr el uso del paisaje como alegoría no sólo era cuestionable, sino también una impertinencia de la pintura por querer introducirse subrepticamente en la iglesia y subirse al altar⁴.

No es a este contexto, sin embargo, al que me refiero. Estos cementerios románticos únicamente me interesan ahora como bisagra, como enlace con cierta tradición o, mejor, cierta línea, cierto camino levemente macabro que es posible recorrer en la historia del paisaje. Tengamos en mente estos cementerios de Friedrich y demos un salto de un par de siglos: en 1996, Jeff Wall publica el artículo «Sobre la construcción de paisajes». En ese texto, Wall escribe que «una imagen de un cementerio es, teóricamente al menos, el tipo «perfecto» de paisaje»⁵, remitiendo así a una especie de neopintoresquismo

contemporáneo que, a pesar de su olor a muerte, parece volver a ocupar un lugar importante en las prácticas y teorías artísticas contemporáneas. Y digo *vuelve* porque si hasta hace unos años la tradición pintoresca en su retorno contemporáneo aparecía vinculada únicamente al contexto del *land art* y demás *earthworks*, con Robert Smithson a la cabeza, desde hace no demasiado tiempo nos encontramos tal neopintoresquismo en otro contexto. Ese segundo retorno remite a un sentido que tiene que ver, sobre todo, con la definición clásica del objeto pintoresco como, utilizando términos de William Gilpin, aquel objeto que es placentero a la vista «debido a alguna cualidad capaz de ser ilustrada por la pintura»⁶. Por supuesto, deberemos sustituir *pintura* por *fotografía*, *imagen* o *representación* en general, pero el hecho es que ante esa idea es donde se sitúa el neopintoresquismo contemporáneo en su segundo retorno.

El problema, como puede intuirse, remite a la traducción contemporánea de esa visión pictórica, es decir, a la pregunta evidente: ¿y qué es hoy susceptible de ser representado? Si ya para Gilpin, en 1794, la cuestión principal era averiguar «¿cuál es esa cualidad que hay en los objetos que los caracteriza particularmente como pintorescos?»⁷, la actualización de tal pregunta ha de asumir tanto los referentes de la disputa pintoresca como la interrogación por la posibilidad, si es que la hay, de encontrar algo que contenga cualidades pintorescas hoy. Un ejemplo de este segundo retorno de lo pintoresco y, por tanto, un intento de responder a tales cuestiones, ha tenido lugar en la exposición presentada en Ontario, Canadá, entre diciembre de 2005 y marzo de 2006. Tal exposición, comisariada por Karen Henry y Karen Love, recibió el título de *Variaciones sobre lo pintoresco* y, en palabras de sus comisarias, tenía por objetivo principal contestar a una pregunta concreta: «¿cuáles son los restos de lo pintoresco en el siglo XXI?», a lo que añadían: «la potencial tiranía de la ciencia y la industria, la capacidad para simular vida artificialmente, la obsesión con la seguridad y la dificultad para mantener las libertades individuales, así como la dominante presencia de la

tecnología, son marcos a través de los cuales la naturaleza y la geografía humana pueden verse puestos a prueba, amenazados, exclusivamente demarcables y experimentados a través de un intermediario, la lente de una cámara. Hasta los turistas sitúan la cámara entre ellos mismos y su paisaje visual, coleccionando sus recuerdos como *souvenirs*»⁸.

Es únicamente una primera idea, pero quizá sea posible concretar ya algunas hipótesis de trabajo: en primer lugar, podemos afirmar que es en torno a esa cámara como intermediario, esa visión escenificada y teatralizada, donde se sitúan los neopintoresquismos actuales, y, en segundo lugar, la alusión a los turistas y sus *paisajes señalados* permite subrayar como elemento fundamental la presencia de una realidad convertida en parque temático, en la cual no es necesaria la búsqueda pintoresca del objeto o lugar representable porque absolutamente todo adquiere la condición de mirada dirigida. En este sentido, quizá podríamos concluir aquí y afirmar que, en el fondo, todo lo que se puede decir sobre lo pintoresco en nuestros días ya lo ha indicado de un modo lo suficientemente explícito el Código de Circulación en su señal 109. Como señala Víctor del Río, del que he tomado la idea, «hoy, las carreteras prevén en su trazado desvíos para los miradores. La señal de tráfico que «indica un sitio pintoresco o el lugar desde el que se divisa», según el Código de Circulación, conforma normativamente el paisaje del viajero. Y, debajo de esa aparente trivialidad por la que un código de circulación se permite excursiones en el ámbito de la estética, lo cierto es que, como en tantos otros códigos de nuestra cultura, pervive una pulsión de captura»⁹.

Es esta captura mediatizada la que, en el fondo, nos conduce a lo que podemos ya ir denominando una dialéctica de lo pintoresco contemporáneo, en tanto éste se sitúa entre nuevos modos de registrar lo representable y jugar con todo tipo de imagen sobreexpuesta, por un lado, y, por el otro, la presencia ineludible de ciertas condiciones que eliminan los restos de imaginación y, por



Fig. 2. Jeff Wall, *Cementerio judío*, 1980.



Fig. 3. Jeff Wall, *Memorial del holocausto en el cementerio judío*, 1987.

tanto, nos dirigen de un modo tan extraño como cotidiano a un terremoto de imágenes empaquetadas en las que no es posible ni la asociación de ideas ni el más mínimo desvío imaginativo. Ni siquiera es posible la asociación de peligro ante ciertos «parajes sublimes», más que nada porque ya se nos dan las indicaciones necesarias para que lo sintamos... antes de contemplarlos. Ambiguo retorno, entonces, el de la tradición pintoresca: si todo es imagen sobreexpuesta, nada hay en ella que permita la búsqueda viajera, pues ya nos viene dada, completamente enmarcada y con instrucciones de uso. Como dice Michel Houellebecq en *Lanzarote*, no está mal el truco: «Eliges cualquier rincón un poco apartado, dejas que se degrade la carretera y luego pones un cartel: «ESPACIO NATURAL PROTEGIDO». La gente acude a verlo, por fuerza. No tienes más que instalar un peaje, y te haces de oro»¹⁰. Pero volvamos a la exposición mencionada.

Entre los artistas escogidos para investigar tales *Variaciones sobre lo pintoresco* se encontraban Stan Douglas, Mark Lewis, Scott McFarland o Gerhard Richter, y, por supuesto, Jeff Wall. La obra de Wall que aparecía en la muestra era, precisamente, *El cementerio judío*, con lo que ahora podemos ya contemplarlo de otra manera, pues conocemos la definición de Wall del «paisaje perfecto», sabemos de la obsesión del místico y alegórico paisajismo romántico por los cementerios y, además, nos encontramos con *El cementerio judío* situado en el contexto de ciertas *variaciones sobre lo pintoresco* desde un punto de vista contemporáneo.

La idea de Jeff Wall, por lo menos a primera vista, no tiene demasiado que ver con el alegórico cementerio romántico. Wall utiliza la figura del cementerio para aludir a lo que él considera la condición liminal, el fenómeno *límite* que caracterizaría a todo paisaje. Es una lectura sociopolítica, humanista, de la representación paisajística: si, afirma Wall, un cuadro adquiere la categoría de paisaje cuando nuestro punto de vista se aleja de sus motivos primarios, resultando de ello una dialéctica de encuentro y despedida, de cercanía y alejamiento, puede admitirse entonces que «el fenómeno inevitablemente próximo, y sin embargo inaccesible, de la muerte, la necesidad de dejar atrás a aquellos que han desaparecido, es el análogo dramático más llamativo de la posición de visión distante —pero no *demasiado* distante— identificada como «característica» del paisaje. No podemos alejarnos demasiado del cementerio»¹¹. Para Jeff Wall, por tanto, el paisaje como género remite a esas distancias sociales necesarias para todo tipo de reconocimiento, un reconocimiento basado en la elección del justo medio, la *cierta distancia del fenómeno liminal* paralela a las condiciones prácticas exigidas para la representación artística del paisaje. En tal contexto, la figura del cementerio adquiere la categoría de umbral, de *distancia de cortesía*, de un modo muy similar —por eso decía antes que «a primera vista»— a esos portones que sitúa Friedrich constantemente junto a sus cementerios, aunque la de Wall sea una lectura secularizada de tal condición liminar. Secularizada, es cierto, pero si asumimos que, en términos prácticos, esa misma condición alude a la escala de los



Fig. 4. Jeff Wall, *Dawn*, 2001.

cuerpos y figuras, es decir, a la distancia y las proporciones, al clásico *staffage* paisajístico —las pequeñas figuras introducidas en las vistas panorámicas para enfatizar las dimensiones y el carácter pintoresco de los paisajes—, el tema de la distancia del que habla Wall pasa a aludir de modo directo a otro tema muy cercano a Friedrich, el de lo sublime.

Esta importancia simbólica del tema de la distancia, del paisaje panorámico en Jeff Wall relacionado con la categoría clásica de lo sublime, ha sido enfatizada por Jean-François Chevrier en el texto que abre el catálogo razonado del artista. Chevrier concreta su idea en torno a una obra de Wall concreta, *El memorial del holocausto en el cementerio judío*. En la obra de Wall, dice Chevrier, «el sentimiento de la distancia y la infinitud, si no de lo incalculable, está asociado con la imagen de un lugar dedicado a la muerte» —claro, Félix Duque nos lo ha enseñado en más de una ocasión: las imágenes de lo sublime «huelen a muerte»¹²— y, sin embargo, añade Chevrier, «la dimensión territorial linda con lo sublime cuando contrasta el espacio abierto a la infinitud con la finitud humana. Pero el territorio permanece, por definición, limitado, circunscrito, y Wall concibe lo sublime únicamente en una forma reducida, determinada por la relación mensurable (calculable) entre lo cercano y lo lejano»¹³. Un sublime rebajado, como el de Schopenhauer, aquel «sublime en un grado inferior»¹⁴ que, en el fondo, remitía únicamente a determinados caracteres del paisaje y, por tanto, aludiendo a lo que solemos entender por pintoresco.

No deja de ser curioso que ese cementerio como paisaje perfecto que, evidentemente, solicitábamos como representante de lo pintoresco, conduzca a una categoría tan manoseada como la de lo sublime. Sin embargo, la forma reducida que, según Chevrier, determina lo sublime en Wall, remite directamente a

lo pintoresco, y no mediante la conexión con el sublime en grado inferior de Schopenhauer, que se sitúa en esa problemática tradición que entiende a lo pintoresco como un sublime sin terror, un sublime de segundas. Es preferible volver a la definición clásica de lo pintoresco, a esa aptitud propia de la naturaleza para ser plasmada en imágenes. En este sentido, el paisaje perfecto de Wall puede mostrarse como sinónimo de paisaje pintoresco, en tanto éste es una tautología, una redundancia que alude a la imagen perfectamente compuesta y que lo es, precisamente, porque ha sido definida antes de encontrarla. Así nos lo enseñan las disputas sobre lo pintoresco entre Gilpin, Price, Richard Payne Knight, Humphry Repton y compañía¹⁵: primero, atendiendo a determinados caracteres aunque diferentes dependiendo de los autores que elijamos, conocemos cómo es un objeto pintoresco (luces y sombras, curvas, ruinas, lo intrincado, lo rugoso, etc.), luego lo buscamos en la naturaleza, para posteriormente, una vez hallado, representarlo. En realidad, por tanto, lo pintoresco es simplemente una transcripción, y esa transcripción, esa realidad sobreexpuesta que surge cuando la pintura encuentra lo digno de ser pintado, esa naturaleza *arreglada para la ocasión, puesta de largo para la pintura*, en fotografía tiene un análogo muy claro: lo fotogénico.

Tal conexión entre lo pintoresco y lo fotogénico es, precisamente, la que inicia el artículo de Chevrier ya mencionado. Y, sin embargo, este pintoresquismo de Wall no lo sitúa Chevrier ante las imágenes de cementerios, es decir, ante el paisaje perfecto, sino ante dos fotografías que, a primera vista, representan cualquier cosa menos objetos pintorescos: *Dawn* y *Concrete ball*. No tenemos problemas por aceptar el paisaje urbano en vez del natural; de hecho, y en ello insiste Chevrier, la transferencia de las cualidades de la naturaleza hasta el espacio urbano es una de las especialidades del paisaje fotográfico. Y, sin embargo, poco o nada vemos en estos objetos que los haga pintorescos, es decir, fotogénicos: «No es fácil ver *Concrete ball* o *Dawn* como variantes de un repertorio de escenas urbanas fotogénicas. La imagen



Fig. 5. Jeff Wall, *Concrete ball*, 2002.

no es el vehículo, el medium transparente para un acto de visión que aisle aspectos fotogénicos en el paisaje, sea natural o urbano. Esta actitud —la búsqueda de lo pintoresco— está basada en una definición de la fotografía como herramienta para la apropiación estética. Las localizaciones representadas en *Concret ball* y *Dawn* se presentan ellas mismas como «lugares» que son al mismo tiempo específicos —y en este sentido se separan de la estética de lo pintoresco y lo fotogénico— y comunes. Y tales lugares «comunes» no son simplemente ordinarios, también refieren a la idea de la imagen fotográfica en tanto es ella misma un lugar»¹⁶.

Las dos imágenes de Wall, por tanto, son «un escenario a la espera de acción» (Chevrier). La intimidad que desprenden se apoya en la estructura composicional de la imagen, que intencionadamente juega con el paralelismo que mantiene con la escala del observador y, por tanto, asume la importancia de la posición de la cámara. De nuevo, entonces, la escala, la medida y la distancia se convierten en temas fundamentales, como lo hacían en el cementerio, en el paisaje perfecto. Es la fotografía como lugar, ella misma, la que condiciona la fotogenia del objeto o lugar representado, los cuales adquieren esa teatralidad tan característica de Wall que conecta directamente con la tradición pintoresca. De hecho, ya en 1979, Wall afirmaba lo siguiente: «Pienso que toda mi obra intenta descubrir las condiciones específicas de la fotografía implicadas en las cosas que me interesan, su específica teatralidad, desde la posición de la cámara. Todo empieza con la posición de la cámara»¹⁷. A todo ello podríamos añadirle una característica más alejada de las meras condiciones fotográficas, la del pintoresquismo de la banalidad. Pocas señales 109 tendrían sentido al lado de los dos espacios representados por Wall, pocos turistas nos encontraríamos ahí recolectando imágenes.

Pero quizá sea conveniente dejar levemente a Jeff Wall. Antes de hacerlo, interesa subrayar esa idea que mencionaba Chevrier, la de la dialéctica entre lo específico y lo común en las dos piezas de Wall. No es cierto que la especificidad separe las localizaciones representadas de la tradición de lo pintoresco o la estética de lo fotogénico. De hecho, quizá lo más interesante de la tradición pintoresca sea, precisamente, la dialéctica entre lo específico y lo común, o, de otro modo, lo singular y lo formulario. El problema consistirá en que esa misma dialéctica adquiere en la actualidad una connotación de parque temático que poco o nada tiene que ver con su primer significado. Ese primer significado aludía a un carácter de lo pintoresco que define su futuro: la estrategia de repetición. Las recetas que definían lo pintoresco —los juegos de contrastes, el claroscuro, las ruinas...— permitían su búsqueda porque reenviaban a un paisaje

que ya existía, un paisaje perfecto, pintoresco, que respondía mentalmente a lo que habría que descubrir y que, por tanto, permite entender el paisaje como duplicación de una imagen precedente. No es de extrañar, entonces, que el hijo de Gilpin, tras la desilusión causada por no haber descubierto cierto día ningún efecto pintoresco en un determinado paisaje, cuando lo logre al día siguiente escriba casi en éxtasis a su padre: «Sentí un placer muy especial al comprobar que las observaciones de aquel día confirmaban por completo tu sistema de efectos; allí donde dirigía la mirada, contemplaba uno de tus dibujos»¹⁸.

Idea ya clásica ésta, la de la naturaleza imitando al arte, la de la imagen sobreexpuesta, que recorre toda la tradición del pintoresquismo desde los lugares más dispares, y que va desde aquella famosa carta de Plinio el Joven que se suele citar como precedente en los estudios sobre el paisaje: «Te resultaría un gran placer mirar desde los montes el bello emplazamiento de este paraje; te parecería estar viendo no un terreno, sino más bien un bello cuadro pintado a la perfección»¹⁹, hasta su traducción romántica: recuérdese a Carus en las *Cartas sobre el paisaje* subrayando el hecho de que cuando queremos designar los efectos más hermosos de un paraje natural la expresión más comprensible es afirmar que «*jeste sitio parece un cuadro de Claude!*»²⁰. Por ello, como bien dice Coetzee, la clave se halla en una estrategia de reconstitución, concretando en torno a esta misma idea la definición del paisaje pintoresco: «El paisaje pintoresco es paisaje reconstituido en los ojos de la imaginación, según principios de composición adquiridos»²¹.

En este sentido, apoyándonos en Rosalind Krauss, de la que he tomado la anterior referencia del hijo de Gilpin, lo singular y lo formulario son las dos caras del concepto de paisaje. Es decir, sólo la repetición puede conducir hasta la originalidad, manteniendo así una economía de los registros que da sentido al pintoresquismo: «La preexistencia y la repetición de las pinturas es condición necesaria de la singularidad de lo pintoresco, ya que para el espectador la singularidad se basa en el reconocimiento, un re-conocimiento posibilitado solamente por la existencia de un ejemplo previo. La belleza circular de la definición de lo pintoresco se debe a que permite contemplar un momento dado de la serie perceptiva con la singularidad que precisamente caracteriza su conversión en una entidad múltiple»²². Este es el sentido en el que podemos entender como pintorescas las dos imágenes de Wall, *Dawn* y *Concrete Ball*. Ahora bien, en las décadas siguientes al auge de las aventuras pintorescas, poco a poco se irá priorizando la idea de originalidad, hecho que llevará a cierto pintoresquismo a enfatizar toda la tradición gótica que posteriormente

recogerán los románticos. Es tal tradición gótica la que conducirá a los cementerios y ruinas románticos, la que lleva inexorablemente unido el olor a muerte y la que recaerá en una exageración de sus elementos que abrirá el paso a lo grotesco. Si Uvedale Price resumía la experiencia de lo pintoresco afirmando que su efecto es la curiosidad, llegará un momento en que esa curiosidad adquiera el carácter de un fetichismo neurótico, como dice Fletcher, una fascinación lasciva por el descubrimiento que permite el gusto por la *chinoiserie* y lo gótico.

De nuevo, entonces, el olor a muerte, estrechamente vinculado ahora a la economía de lo sobreexpuesto. Y es que tanto en el caso la *chinoiserie* y lo gótico, con palabras de Angus Fletcher, «como en el de lo pintoresco en general, existe un fuerte deseo por enfrentar al espectador con la muerte, con el hecho de morir, o con objetos decadentes. [...] Las escenas pintorescas se hacen cada vez más salvajes, invitando al caminante a pasear entre tumbas, con «pálidas imágenes de antiguos reyes...»²³. Las «pálidas imágenes» provienen de ese impresionante texto de Chambers en su *Disertación sobre la jardinería oriental* de 1772, esa defensa del jardín *anglo-chinois* que le valdrá las críticas de Walpole:

...árboles en descomposición, desmochados y tocones muertos de formas peculiares cubiertos de musgo y hiedra. / Los edificios que decoran estas escenas indican generalmente deterioro, pues se pretende que sean recuerdos para el visitante. Algunos son ermitas y casas de beneficencia, donde los ancianos sirvientes fieles a la familia pasan los últimos años de vida en paz, entre las tumbas de sus predecesores, que yacen enterrados entre ellos. Otros son ruinas de castillos, palacios, templos y monasterios abandonados, o mausoleos y arcos de triunfo medio enterrados, con inscripciones mutiladas que una vez conmemoraron a los héroes de la antigüedad; son los sepulcros de sus antepasados, catacumbas y cementerios para sus animales domésticos favoritos, o cualquier otra cosa que sirva para mostrar la debilidad, las decepciones y la extinción de la humanidad, lo cual, conjugándose con el aspecto lóbrego de la naturaleza otoñal y la inclemente temperatura del aire, llena la mente de melancolía y conduce a graves reflexiones²⁴.

Puro romanticismo gótico y recaída del pintoresquismo en lo grotesco: por un lado, y aunque el texto de Chambers sea anterior a los de Price y Payne Knight sobre lo pintoresco, la línea directa con el romanticismo y sus cementerios, ruinas y abadías ya está dispuesta; por el otro, lo pintoresco está a punto de convertirse en objeto de burla a causa de sus exageraciones. No es de extrañar, así, que esta «perfecta *chinoiserie*» que trata de describir Chambers sea recogida por Hawthorne casi literalmente en su *Ethan Brand*, o que Shelley utilice en ocasiones una escenografía no muy diferente a la de Chambers²⁵. Pero tampoco deben resultar extrañas las

burlas posteriores y las advertencias para no recaer en la exageración. De hecho, la disputa sobre la presencia o no de los árboles muertos en los jardines llegó a convertirse en todo un clásico: Chambers la defendía, al mostrar su importante lugar en la jardinería china; Walpole, sin embargo, recriminará a William Kent su uso, por denotar esos árboles muertos el exceso de naturalismo de los jardines, aunque, como dice el propio Walpole, «las burlas le hicieron pronto abandonar este exceso»²⁶.

En todo caso, el elemento fundamental es ese abuso de irregularidad para conseguir la escenografía perfecta, un abuso que llevaría más tarde a un uso peyorativo de lo pintoresco, pero que ya el propio Price se encargaba de enfatizar: «si un compositor, por demasiada afición a las desafinaciones y a las modulaciones extrañas, desatiende el flujo y suavidad de la melodía, o si ahoga un aire dulce y simple bajo la carga de la más rica de las armonías, se parecerá a un arquitecto que, por una falsa noción de lo pintoresco, destruya todo reposo y continuidad en sus diseños aumentando el número de proyecciones y rupturas, o que intente mejorar un edificio elegante y simple cargándolo con gran profusión de ornamentos»²⁷. La advertencia de Price se dirigía, por supuesto, al peligro de recrearse en el ornamento por el ornamento mismo, y no por lamentar una posible recaída en un barroquismo exacerbado, sino por una razón más concreta: la posibilidad de que lo pintoresco exagerado deje de producir su efecto, deje de afectar a los sentidos y por tanto pierda el elemento de curiosidad y sorpresa. En una palabra, «el efecto que produce ese detalle excesivamente irritante es la anestesia»²⁸, una anestesia que era el mayor peligro en que podía caer lo pintoresco, sobre todo si se tiene en cuenta que uno de sus objetivos principales era librar del aburrimiento a las clases ociosas. En ello insiste Price, aunque ya lo había dejado claro Addison al afirmar que «todo cuanto sea nuevo o singular contribuye no poco a diversificar la vida y a divertir algún tanto el ánimo con su extrañeza: porque ésta sirve de alivio a aquel tedio de que nos quejamos continuamente en nuestras ordinarias y usuales ocupaciones»²⁹.

La conclusión que interesa extraer de esto es la siguiente. En primer lugar, es conveniente destacar que ese olor a muerte que difumina la diversión pintoresca tiene diversas fuentes. Proviene, por un lado, de todas esas referencias góticas y *chinoiseries* varias que recogerán posteriormente los románticos, por el otro de enfrentar constantemente con la muerte y lo decadente a una sociedad abotargada a fin de sacarla de su letargo, con el peligro de que un ataque excesivo y demasiado constante a los sentidos pudiera causar una anestesia de la sorpresa que lograra lo contrario del fin propuesto. Pero también, y por último, ese olor a muerte procede inexorablemente

del tema de la repetición, del de la imagen sobreexpuesta, de esa enfatización de la imagen preconcebida y, por tanto, no tan viva como su pintoresquismo parece delatar. Este último carácter es el que puede resultar muy útil para analizar algunos elementos característicos del neopintoresquismo contemporáneo; de hecho, es lo que, en el fondo, explica la idea del cementerio como paisaje perfecto desde una visión que alude al pintoresquismo de la escenografía y la imagen sobreexpuesta. Olor a muerte, a tumbas y cementerios, pues, estrechamente vinculado con la obsesión por las imágenes sobreexpuestas, por los cuadros de cuadros y las fotografías de fotografías.

Si, como en toda actualización de lo pintoresco que se precie, queremos remitir a Smithson, éste sería el momento. Y no sólo como lo ha hecho, por ejemplo, Iñaki Ábalos en su reciente *Atlas pintoresco. Vol. 1: el observatorio*³⁰. No se trata de volver a contar el tema de las ruinas románticas invertidas, ni de recordar el paisaje dialéctico y las referencias a Frederick Law Olmsted, Price y Gilpin que realiza Smithson. Todo esto ya lo han hecho de un modo lo suficientemente detallado Beardley, Maderuelo o Gary Shapiro, así como recientemente Alberto Santamaría³¹. Se trata de algo más sencillo, que tiene que ver con esas referencias directas de Smithson a la actualización de la definición de lo pintoresco como lo sobreexpuesto, es decir, como la adecuación de la naturaleza para la representación. Así, de «Un museo del lenguaje en la proximidad del arte» podemos quedarnos con aquella referencia a McLuhan: «La «naturaleza» se convierte en una *serie infinita* de «fotogramas» de películas; obtenemos lo que Marshall McLuhan llama «The Reel World»³². Un McLuhan, por cierto, que si en *Understanding Media* titulaba así el capítulo dedicado al cine, *El mundo en rollos [The Reel World]*, en el que examinaba a la fotografía no dejaba de insistir en la importancia del libro de Hussey sobre lo pintoresco³³.

Pero volviendo a Smithson, y por concretar el tema, lo más pintoresco que hay, por ejemplo, en ese divertidísimo fotoensayo y parodia de lo pintoresco que es *Un recorrido por los monumentos de Passaic* es, precisamente, el tema de la imagen sobreexpuesta: «El sol del mediodía daba carácter cinematográfico al lugar, convirtiendo el puente y el río en una *imagen* sobreexpuesta. Fotografiarlo con mi Instamatic 400 fue como fotografiar una fotografía. El sol se convirtió en una monstruosa bombilla que proyectaba una serie separada de «fotogramas» hacia mis ojos a través de mi Instamatic. Cuando atravesé el puente, era como si caminara sobre una fotografía enorme hecha de madera y acero y, debajo, el río existía como una película enorme que no mostraba más que una imagen continua en blanco». Para que esta idea siga manteniendo el olor a muerte, es mejor

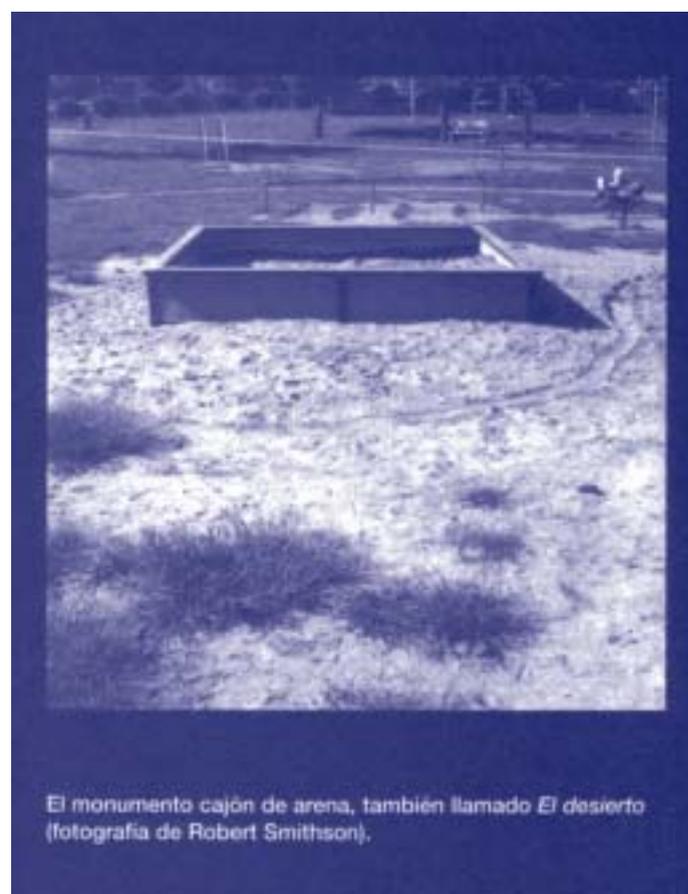


Fig. 6. Smithson, *Monumento cajón de arena*, 1967.

leerla no junto al primer monumento, sino junto al último: el cajón de arena, sabiendo que, escribe Smithson, «de algún modo, este cajón de arena se utilizaba también como una tumba abierta; una tumba en la que juegan alegremente los niños»³⁴. Hablando de Smithson y de fotografías, tumbas y cementerios, y aunque no tenga ahora demasiado que ver, no me resisto a recordar aquella anécdota en la que Smithson, tras discutir con Kosuth porque éste pensaba que los *earthworks* eran demasiado materiales, le envió una postal con una imagen de un coche fúnebre, y en la que escribió: «Ahí tienes una idea»³⁵. Pero dejemos las disputas entre Kosuth y Smithson para otra ocasión.

La tumba de la sobreexposición, el olor a muerte, si ya toda fotografía lo desprende, como sabemos por su historia, más lo hace cuando fotografiamos fotografías. Es aquí donde coincide la tradición de lo pintoresco con su retorno, es aquí donde pueden leerse unidos ese cajón-tumba de Smithson con la *Flooded Grave* de Jeff Wall, y volvemos así a los cementerios. Sebald dice que los cementerios le han atraído desde niño, parece que a Jeff Wall también. Pero ahora ya sabemos todo lo que está implícito en ellos: paisajes perfectos, imágenes sobreexpuestas, tradición pintoresca de la escenografía y la teatralización... e imágenes de cementerios expresando el fenómeno liminal del reconocimiento. Y, sin embargo, queda un último paso en este recorrido entre



Fig. 7. Jeff Wall, *Flooded Grave*, 2000.

tumbas y fotogenias, un último paso que nos alejará levemente del mundo del arte. Porque, exactamente, ¿cómo traducir todo este pintoresquismo de la sobreexposición a su más recalcitrante versión contemporánea?

Unamos los caracteres: tenemos un olor a muerte desprendido de varias fuentes, tenemos asimismo la presencia de una sobreexposición de las imágenes que si por un lado nos lleva a Jeff Wall, por ejemplo, por el otro nos conduce a una dialéctica de la repetición y la originalidad que, a día de hoy, se presenta muy sospechosa; tenemos también al aburrimiento y el tedio de clases ociosas que la tradición de lo pintoresco trata de eliminar, corriendo en muchos casos el peligro de caer en la anestesia debido al cúmulo de sorpresas; tenemos incluso a un jardín chino que, en la descripción de Chambers, a lo que más se parece hoy es al tren de la bruja y demás *Scarie movies*; y, por supuesto, tenemos a Smithson y compañía enfatizando la idea del mundo en rollos de McLuhan, la vida en el interior de una película y las fotografías representando fotografías. Estos son los caracteres de lo pintoresco y neopintoresco que venimos tratando desde el comienzo y, digámoslo de una vez, aunque lo hayamos insinuado ya en más de una ocasión: ¿a qué se parece todo esto hoy? O, mejor, esos caracteres mencionados, ¿qué es lo que definen de un modo casi perfecto? Pues, en resumen, son una descripción casi literal de un parque temático, del pintoresquismo de mentirijillas del parque temático, de su odiosa y aburrida pretenciosidad, de la historia y la naturaleza convertidas en muñecos de

guiñol y, por supuesto, de sus intentos por dirigir la mirada y definir todo tipo de capturas telegrafiadas.

Es cierto que esa tradición que hemos visto anteriormente, la de la naturaleza imitando al arte, aunque tiene una larga historia, recae con todo su peso en las disputas pintorescas clásicas. Todo esto no es nuevo, por supuesto: sabemos que «Proust se horrorizó al asomarse a una ventana y descubrir un mal cuadro de Turner. Pero como ha dicho Woody Allen, actualmente «la naturaleza ya no imita al arte, sino a la tele-basura»³⁶. No hay ningún lugar donde la unión del olor a muerte y

la dialéctica de la sobreexposición se encuentre de un modo más claro que en el parque temático. El parque temático, mucho más que la reserva natural, aunque ésta no se encuentra muy lejos —Félix Duque dice que la «verdad última» de los parques nacionales «se plasma en los *parques temáticos*, que permiten saltar cómodamente en el espacio y en el tiempo, satisfaciendo así la necesidad de huida a lo exótico»³⁷—, es la versión negativa, la cara amarga del neopintoresquismo contemporáneo: ahí, de nuevo, nos encontramos con una realidad idealizada, recogiendo las mejores imágenes sin ningún peligro y mostrando una serie de vistas «sintetizadas en trozos «fáciles de digerir»³⁸, como dice Mike Davis en *Ciudad de cuarzo*.

No creo que sea necesario volver a ensañarse con estos modelos de la sobreexposición y la ficticia ilusión de extrañeza y supuesto pintoresquismo que son los parques temáticos. Únicamente dos cosas: primero, subrayar el olor a muerte y cementerio que desprende su imitación constante de sí mismos —o de otros parques, que viene a ser lo mismo—, sus risas enlatadas, sus muñecos animados y su fingimiento de vida. Como dice Félix Duque en las excelentes páginas que dedica al tema en su *Arte público y espacio político*: «El espacio clauso del parque temático, frenéticamente animado por muñecos, sabe, melancólico, a muerte. [...] El parque temático seguirá fingiendo «vida», seguirá ocultando que lo imitado por él es, en el fondo, la muerte»³⁹. Es a esta

melancolía, a esta tragedia del paisaje a la que me refería al comienzo cuando indicaba que una línea macabra con olor a cementerio recorre toda la tradición pintoresca y paisajística. Bajo tal contexto, no ha de extrañar que John Banville ponga en boca de ese apasionante impostor que es Axel Bander las siguientes palabras: «Trajes típicos, leyendas, historias de sucesos y personajes pintorescos, todo eso me deja frío; en particular, lo pintoresco me repugna»⁴⁰. Decía Benjamin que «lo pintoresco sólo tiene efecto en el extranjero»⁴¹, afirmación que a día de hoy adquiere un extraño sentido, porque, es cierto, seguimos buscando lo pintoresco y exótico en el extranjero, pero además sabemos que no hay nada diferente en el extranjero, de hecho ni siquiera existe el extranjero: todo es igual. El parque temático sale de sí mismo ampliándose a gran parte de lo real: la imagen sobreexpuesta y la mirada dirigida del pintoresquismo adquiere así un significado global. Pero habría una posibilidad.

Hemos convertido al parque temático en representante último de un pintoresquismo grotesco, donde lo que se exagera no es lo exótico o extraño, sino la sobreexposición de lo real. Pero, ¿estamos seguros de que no hay otro pintoresquismo en el parque temático? Porque, pensemos por ejemplo en el típico parque histórico, es decir, la representación de una determinada época donde los buenos ciudadanos aparecen con sus trajes «de época», sus costumbres, etc., todo ello para «trasladar» al espectador a otro lugar temporal. De nuevo, entonces, y no hay ni que decirlo, olor a muerte por todos los lados. Para describir de modo muy crítico el paisaje histórico, con todas sus tragedias y moralidades, decía Baudelaire que ese tipo de paisaje «es una combinación de modelos de árboles, de fuentes, de tumbas y de urnas cinerarias»⁴². Algo similar podríamos decir de este parque histórico posmoderno. Pero, ¿y si introducimos una bomba de relojería en ese parque, o, mejor, un virus, algo que realmente haga saltar por los aires todo su supuesto «pintoresquismo»? Es decir, ¿y si introducimos un poco de realidad?

En *Asfixia*, Chuck Palahniuk cuenta la historia de Victor Mancini, un tipejo que se gana la vida fingiendo asfixias en los restaurantes, a fin de que el buen samaritano que le efectúe la dichosa maniobra para expulsar el consabido trozo de carne se sienta responsable de él durante un buen tiempo. Típica historia de Palahniuk, tan divertida y exagerada como siempre. Pero lo que me interesa no son las asfixias, sino el trabajo «real» de Victor. Victor y su amigo Denny se ganan la vida representando el papel de campesinos en un parque temático dedicado a la América colonial del XVIII. Y, por supuesto, lo verdaderamente pintoresco no es el parque como tal, ni mucho menos la historia que cuenta, sino lo que

ocurre tras el escenario, lo que se cuece en la trastienda, y vaya si se cuece:

Si el ayuntamiento supiera que la comadre Plain, la costurera, se chuta. Que el molinero está cociendo metanfetaminas. Que el posadero les vende ácidos a los cargamentos de adolescentes aburridos que son arrastrados hasta aquí en excursiones de la escuela. Esos chavales se sientan embobados y miran como la comadre Halloway carda la lana y la convierte en hilo y mientras tanto se dedica a aleccionarlos sobre reproducción ovina y pastelillos de hachís. Esta gente, el alfarero colocado de metadona, el soplador de vidrio colocado de Percodan y el platero tragando Vicodin, todos han encontrado su lugar en la vida. El mozo de establo, escondiendo sus auriculares debajo de un tricornio, colocado de ketamina y enchufado a su propia fiesta rave privada, son todos un hatajo de colgados hippies vendiendo su rollo agrícola, pero bueno, eso es solamente mi opinión. / Incluso el granjero Reldon tiene su parcela de hierba de calidad detrás del maíz, las judías y la porquería. Lo que pasa es que la llama cáñamo⁴³.

Pintorescos seres, ejército de perdedores y chiflados, como dice Palahniuk, pero único elemento de realidad en el parque. Verdaderamente pintoresco, algo real en un mundo sobrecargado, y esa realidad... digamos que ligeramente narcotizada. En este sentido, Victor y Denny adquieren un pintoresquismo especial, el mismo que tenían *Dawn* y *Concrete Ball* en las piezas de Jeff Wall: el pintoresquismo de un realidad donde sólo levemente se puede huir de lo sobreexpuesto. Lo pintoresco, entonces, no aparece en el extranjero, sino en aquello a primera vista más cotidiano, menos sobrecargado y más «normal». Aparece en aquellos lugares donde todavía queda algún resto, aunque sea mínimo, para la imaginación. Así, el parque de Palahniuk es verdaderamente pintoresco, pero por unas razones muy diferentes a las pretendidas.

Porque, seguramente, el verdadero problema de todo sea eso, la imaginación. Como es sabido, la imaginación, sobre todo mediante el tema de la asociación de ideas, era sin duda alguna el verdadero sostén que soportaba la carga de lo pintoresco. Desde Addison, los placeres de la imaginación estaban en la base del arte de abocetar, del viaje pintoresco, de las ruinas y lo imperfecto, así como, en general, de todo tipo de efectos: es la imaginación la que crea escenas, la que forma sus cuadros particulares y permite el divertimento pintoresco. Se ha hablado de la «imaginación pictórica» en el paisajismo⁴⁴ y no es para menos: todos los objetos de la naturaleza, decía Addison, tienen de un modo u otro el poder de excitar nuestra imaginación. De hecho, estudios clásicos como el de Hussey entienden lo pintoresco como una fase en la que se pasa del clasicismo al romanticismo, esto es, de la razón a la imaginación, y cuando ésta adquiere

autonomía propia en el romanticismo, la tradición pintoresca sería marginada. Hipple entiende esto como una mala lectura de lo pintoresco⁴⁵, sobre todo por dialectizar la historia e infravalorar el mérito de lo pintoresco, pero el caso es que, de un modo u otro, como afirmaba, Baudelaire, «la imaginación hace el paisaje»⁴⁶. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando la imaginación enferma, qué cuando se turba y se desgarrá?

Recordemos a Addison: «La imaginación es tan susceptible de pena como de placer. Cuando el cerebro está dañado por algún accidente, o desordenado y agitado el ánimo de resultas de algún sueño o enfermedad, la fantasía se carga de ideas feroces y aciagas, y se aterra con visiones de monstruos horribles, todos obra suya. / No hay en la naturaleza cosa que más mortifique que la vista de una persona distraída, cuando tiene turbada la imaginación, y descompuestas y confundidas todas sus potencias»⁴⁷. Que la imaginación actual se ha puesto enferma es evidente, pero esto no tiene como consecuencia la profusión de monstruos y demás visiones. Sí, es cierto, con Didi-Huberman, que hoy «vivimos la imagen en la época de la imaginación desgarrada»⁴⁸, pero ese desgarró no causa pesadillas: no causa nada. Y no causa nada porque, simplemente, no es posible imaginar. Ya se nos da todo hecho, ya se nos da todo imaginado. Žižek ha ofrecido ejemplos claros de esto con su crítica hacia las maniobras posmodernas, tanto en cine como en literatura, para rellenar huecos, para mostrar todo tipo de remakes, variantes, secuelas, etc., que impiden las alternativas imaginarias por parte del espectador⁴⁹. Esas alternativas nos vienen dadas, como en la señal 109, como en el parque temático y la reserva natural, y, de un modo evidente, en las posibilidades hipertextuales y la inmersión en la realidad virtual. Como dice Žižek, «este es el *impasse* al que lleva la inmersión completa en la realidad virtual: satura la capacidad de nuestra imaginación, pues todo se halla ya presente ante nuestros ojos»⁵⁰.

Si ya no hay posibilidad de imaginar, no es extraño, entonces, que la sobreexposición de lo pintoresco quede reducida al parque temático. O, mejor, que únicamente quede la idea de sobreexposición como resto de lo pintoresco. Porque, volviendo a Žižek, si esa virtualidad hipertextual satura nuestra imaginación, cuando introduzcamos en ella la temática de la naturaleza y el paisaje, ¿qué nos encontramos? ¿Esa jardinería a distancia que es el *Telegarden* de Ken Goldberg, el cual, supuestamente, reflexiona sobre la naturaleza como espacio común? ¿O la vida artificial de los *A-Trees* de Natalie Jeremijenko, donde asistimos al crecimiento simulado de ese arbolito, con sus hojitas y su dióxido de carbono procedente del microclima que rodea al ordenador? No, no hay demasiado que imaginar aquí. Ni que ver, la verdad.

Todo es tan perfecto y políticamente correcto que su olor a muerte viene, esta vez, desprendido de su supuesta vida artificial. Y es que tiene razón Jeff Wall: el paisaje perfecto es un cementerio.

NOTAS

¹ Alberto RUIZ DE SAMANIEGO, *Belleza del otro mundo. Apuntes sobre algunas poéticas del inmovilismo*. Murcia, Cendeac, 2005, p. 16 y p. 86 respectivamente.

² Cfr. Paolo D'ANGELO, «Introducción», en Paolo D'Angelo y Félix Duque (eds.), *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*. Madrid, Akal, 1999, p. 21.

³ «Friedrichs Totenlandschaft» es el título del poema que escribió Körner inspirado por el cuadro de Friedrich: cfr. *Gedichte und Erzählungen*. Leipzig, 1815 (2ª ed.), pp. 52-53. Tomo la referencia de: Robert ROSENBLUM, *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*. Trad. C. Luca de Tena. Madrid, Alianza, 1993, p. 35.

⁴ Véase al respecto Paolo D'ANGELO, *art. cit.* Como se sabe, Friedrich contestará a Ramdohr desde la famosa carta a su amigo Schulz: David FRIEDRICH CASPAR, «Carta al profesor Schulz», en Paolo D'ANGELO y Félix DUQUE (eds.), *op. cit.*, p. 140-145.

⁵ Jeff WALL, «Sobre la creación de paisajes», trad. A. Fernández Lera, en Jeff WALL, *Ensayos y entrevistas*. Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2003, p. 316. Una traducción distinta del mismo artículo aparece recogida en Jeff Wall, *Pepe Espaliú. Tiempo suspendido*. Catálogo, exposición comisariada por José Miguel G. Cortés. Castellón, EACC, 1999, pp. 98-105.

⁶ William GILPIN, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Ed. J. Maderuelo, trad. M. Veuthey. Madrid, Abada, 2004, p. 57.

⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁸ Karen HENRY y Karen LOVE, «In relation to the Picturesque», en *Variations on the Picturesque*. Online Catalogue, Kitchen-Waterloo Art Gallery, december 2005/march 2006, p. 13. Disponible en: <http://www.kwag.on.ca/user—files/images/File/Catalogues/VOTP%20catalogueFeb06LoRes.pdf> [Fecha de consulta: 12/9/2006].

⁹ Víctor DEL RÍO, «Perejaume y Cristina Iglesias: I. Perejaume. La obra del arte./II. Cristina Iglesias. Nexos y soportes», en *Dialog Kunst in Pavillon*. Pabellón de España, EXPO 2000 Hannover. Madrid, Lunewerg, 2000, p. 195.

¹⁰ Michel HOUELLEBECQ, *Lanzarote*. Trad. J. Calzada. Barcelona, Anagrama (Compactos), 2006, p. 66.

¹¹ Jeff WALL, *art. cit.*, p. 316.

¹² Félix DUQUE, *Contra el humanismo*. Madrid, Abada, 2003, p. 102.

¹³ Jean-François CHEVRIER, «The Metamorphosis of Place», en Jeff Wall. *Catalogue Raisonné 1978-2004*. Basilea/Göttingen, Schaulager/Steidl, 2005, p. 30.

¹⁴ A. SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación*, III § 39. Dos vols, ed. y trad. R. R. Aramayo. Madrid/Barcelona, F.C.E./Círculo de Lectores, 2003, vol. 1, p. 294 y ss.

¹⁵ Sobre el tema véase especialmente el clásico: HIPPLE, Walter John, *The Beautiful, the Sublime & the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. Carbondale, The Southern Illinois University Press, 1957.

¹⁶ Jean-François CHEVRIER, *art. cit.*, p. 13.

¹⁷ Jeff WALL, «To the spectator» (1979), en *Jeff Wall. Catalogue Raisonné 1978-2004*. Basilea/Götingen, Schaulager/Steidl, 2005, p. 438.

¹⁸ Rosalind E. KRAUSS, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Trad. A. Gómez. Madrid: Alianza, 1996, p. 177.

¹⁹ Tomo la cita de Javier MADERUELO, *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2005, p. 59.

²⁰ Carl Gustav CARUS, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*. Trad. J. L. Arántegui, intr. J. Arnaldo. Madrid: Visor, 1992, p. 226.

²¹ J. M. COETZEE, «Lo pintoresco, lo sublime y el paisaje surafricano», en *David Goldblatt. Cincuenta y un años*. Barcelona: MACBA, 2001, p. 359.

²² Rosalind E. KRAUSS, *op. cit.*, p. 179.

²³ Angus FLETCHER, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Trad. V. Carmona. Madrid: Akal, 2002, pp. 254-255.

²⁴ William CHAMBERS, «Disertación sobre la jardinería oriental», en: Francis BACON, Joseph ADDISON, Alexander POPE, Horace WALPOLE, William CHAMBERS, *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Ed. P. Martín Salván. Madrid: Abada, 2006, p. 131.

²⁵ Cfr. Angus FLETCHER, *op. cit.*, p. 257.

²⁶ William WALPOLE, «Ensayo sobre la jardinería moderna», en: Francis BACON, Joseph ADDISON, Alexander POPE, Horace WALPOLE, William CHAMBERS, *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Ed. cit., p. 101.

²⁷ PRICE, Uvedale, *On the picturesque*. Ed. D. Lauder. Londres, 1842, p. 129. Tomo la cita de Fletcher, Angus, *op. cit.*, p. 248.

²⁸ Angus FLETCHER, *op. cit.*, p. 250.

²⁹ Joseph ADDISON, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Ed. T. Raquejo. Madrid: Visor, 1991, p. 140.

³⁰ Cfr. ÁBALOS, Iñaki, *Atlas pintoresco. Vol. 1: el observatorio*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

³¹ Javier MADERUELO, *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Lanzarote, Fundación César Manrique, 1996; John BEARDSLEY, *Earthworks and beyond. Contemporary Art in Landscape*. Nueva York, Abbeville Press, 1989; SCHAPIRO, Gary, *Earthwards. Robert Smithson and Art after Babel*. Los Angeles: University of California Press, 1995; Alberto SANTAMARÍA, *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

³² Robert Smithson. *El paisaje entrópico. Retrospectiva 1960-1973*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat de València, 1993, p. 123.

³³ Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Trad. P. Ducher. Barcelona, Paidós, 1996, p. 211. El volumen de Ch. HUSSEY es *The Picturesque. Studies, a Point of View*. Londres y Nueva York: Putnam's, 1927.

³⁴ Robert SMITHSON, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Trad. Harri Smith. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 11 y p. 27.

³⁵ Cfr. Anthony HADEN-GUEST, *Al natural. La verdadera historia del mundo del arte*. Trad. A. Pérez. Barcelona: Península, 2000, p. 51.

³⁶ José ALBELDA y José SABORIT, *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat de València, 1997, p. 204.

³⁷ Félix DUQUE, *Filosofía para el fin de los tiempos*. Madrid: Akal, 2000, p. 128.

³⁸ Mike DAVIS, *Ciudad de cuarzo. Arqueología del futuro en Los Ángeles*. Trad. R. Reig. Madrid: Lengua de Trapo, 2003, p. 31.

³⁹ Félix DUQUE, *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal, 2001, pp. 139-140.

⁴⁰ John BANVILLE, *Imposturas*. Trad. D. Alou. Barcelona: Anagrama, 2005, p. 41.

⁴¹ Es la cita de Benjamín que, precisamente, antepone Mike Davis a su *Ciudad de cuarzo. Arqueología del futuro en Los Ángeles*. Ed. cit., p. IX.

⁴² Charles BAUDELAIRE, «Del paisaje» (Salón de 1846), en Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*. Trad. C. Santos, intr. y notas G. Solana. Madrid: Visor, 1996, p. 170.

⁴³ Chuck PALAHNIUK, *Asfixia*. Trad. J. Calvo. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p. 39.

⁴⁴ Cfr. Paula MARTÍN, «England is a Garden». La codificación del paisajismo inglés», en: BACON, Francis; ADDISON, Joseph; POPE, Alexander; WALPOLE, Horace; CHAMBERS, William, *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Ed. cit., p. 19.

⁴⁵ Cfr. Walter John HIPPLE, *The Beautiful, the Sublime & the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. Ed. cit., p. 190 ss.

⁴⁶ Charles BAUDELAIRE, «Del paisaje» (Salón de 1846), en Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*. Ed. cit., p. 277.

⁴⁷ Joseph ADDISON, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Ed. cit., pp. 212-213.

⁴⁸ Georges DIDI-HUBERMAN, *Imágenes pese a todo*. Trad. M. Miracle. Barcelona: Paidós, p. 263.

⁴⁹ Cfr. Slavoj ŽIŽEK, *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Trad. Ramon Vilà. Barcelona: Debate, 2006, p. 51 ss.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 239.

