

LA CIUDAD: IMÁGENES E IMAGINARIOS

CONGRESO INTERNACIONAL INTERDISCIPLINAR
DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES, COMUNICACIÓN Y
DOCUMENTACIÓN DE LA UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

DEL 12 AL 15 DE MARZO DE 2018



LIBRO DE ACTAS

Universidad Carlos III de Madrid, 2019

Universidad Carlos III de Madrid

Calle Madrid 126-128

28903 Getafe (Madrid)

La ciudad: imágenes e imaginarios.

Actas del Congreso Internacional Interdisciplinar celebrado en la Facultad de Humanidades,
Comunicación y Documentación, Universidad Carlos III de Madrid.

12-15 de marzo de 2018.

Edición: Ana Mejón, Farshad Zahedi, David Conte Imbert

Ilustración de portada: Fernando Ochando

ISBN: 978-84-16829-44-6

Edición digital: Servicio de Biblioteca

Disponible en: <https://hdl.handle.net/10016/29351>



Este obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

LA CIUDAD: IMÁGENES E IMAGINARIOS

Actas del Congreso Internacional Interdisciplinar
La ciudad: imágenes e imaginarios

Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación

Universidad Carlos III de Madrid

12-15 de marzo de 2018

Editores:

Ana Mejón

David Conte Imbert

Farshad Zahedi

Universidad Carlos III de Madrid, 2019

La pintura contemporánea y la interpretación psicogeográfica de la ciudad como traducción estética de una organización compleja

Ricardo González García
(Universidad de Cantabria)

Resumen

Vivimos un momento convulso debido a los cambios tecnológicos a los que, en relativamente poco tiempo, ha tenido que irse adaptando la sociedad. El reflejo más inmediato de este proceso, se puede comprobar muy bien si dirigimos nuestra mirada a la ciudad, pues ésta es la primera en registrar las nuevas formas de vida que nos involucran en tipos de organización cada vez más complejos. En ese sentido, la aplicación de la teoría de la complejidad nos ayudará a comprender cómo, progresivamente, la sociedad se va adaptando a los nuevos entornos que se van generando adelantándonos, así, a posibles situaciones de incertidumbre. En definitiva, vivimos la ciudad como un entramado fluido y dinámico de interacciones constantes entre los diversos grupos que alberga, los cuales experimentan cambios adaptativos como respuestas al cambio.

Respecto a ello, el arte —específicamente nuestro objeto de estudio, la pintura—, no es ajeno a los fenómenos que se producen en la urbe. Procesos que, como veremos, quedan traducidos sobre la superficie pictórica configurando, en muchos de los casos, entramados abstractos donde la representación figurativa de la ciudad va quedando en un segundo plano, en disolución. Por ello que, al referirnos a este tipo de interpretación del momento por el que atraviesa la ciudad, sea necesario volver sobre la deriva psicogeográfica propuesta por Guy Debord, para comprender en qué medida las representaciones pictóricas estudiadas comparten las ideas por él planteadas. En sus inicios la psicogeografía fue la propuesta principal del situacionismo, movimiento que pretendía comprender cómo afectan los fenómenos que se dan en el ambiente en las emociones y comportamientos de los individuos. En ese sentido, un concepto fundamental que también desarrolla el situacionismo es la deriva, como aquel camino sin rumbo que sigue la llamada del momento dentro de la ciudad, ayudándonos a reflexionar sobre nuevas formas de experimentar la vida en la urbe, más allá de la reiterativa rutina diaria.

Según lo expuesto, en función de obtener unas conclusiones que nos permitan constatar el cambio y ofrecer las claves para una nueva experimentación de la ciudad del siglo XIX, nos adentraremos en el análisis de los factores manejados a partir de la obra pictórica de los siguientes artistas: Franz Ackermann, Corinne Wasmuht, Julie Mehretu, Mark Bradford.

Abstract

We are experiencing a convulsive moment due to the technological changes to which, in a relatively short time, society has had to adapt. The most immediate reflection of this process can be verified very well if we turn our gaze to the city, as this is the first to register the new forms of life that involve us in increasingly complex types of organization. In this sense, the application of complexity theory will help us to understand how, progressively, society is adapting to the new environments that are generated, thus advancing to possible situations of uncertainty. In short, we live the city as a fluid and dynamic framework of constant interactions between the diverse groups that it hosts, which undergo adaptive changes as responses to change.

Regarding this, art -specifically our object of study, painting- is not alien to the phenomena that take place in the city. Processes that, as we will see, are translated on the

pictorial surface configuring, in many of the cases, abstract frameworks where the figurative representation of the city is left in a second plane, in dissolution. For this reason, when referring to this type of interpretation of the moment through which the city passes, it is necessary to return to the psychogeographic drift proposed by Guy Debord, to understand to what extent the pictorial representations studied share the ideas he proposed. In its beginnings, psychogeography was the main proposal of situationism, a movement that sought to understand how the phenomena that occur in the environment affect the emotions and behaviors of individuals. In that sense, a fundamental concept that also develops situationism is the drift, as that road without direction that follows the call of the moment within the city, helping us to reflect on new ways of experiencing life in the city, beyond the repetitive daily routine.

According to the above, in the function of obtaining conclusions that allowed us to verify the change and offer the keys for a new experience of the 19th century city, we went into the analysis of the factors handled by the pictorial image of the artists: Franz Ackermann, Corinne Wasmuht, Julie Mehretu, Mark Bradford.

Palabras clave: pintura, ciudad, psicogeografía, estética, complejidad

Keywords: painting, city, psychogeography, aesthetics, complexity

Introducción

Actualmente atravesamos momentos de profundas transformaciones, las cuales se deben, en su mayor parte, a evoluciones determinantes de carácter tecnológico. En ese sentido, la ciudad, como órgano que asimila y cataliza las inquietudes y demandas de la sociedad —aglutinando e integrando actividades o formas de organización social, así como experiencias diversas derivadas—, se encarga de registrar todos estos acontecimientos en “capas de información” que dan cuenta de los posibles recorridos que ofrece la urbe tras su lectura, traducción y comprensión del conjunto. Un hecho enriquecedor para la experiencia del urbanita pero que, a su vez, nos introduce en una realidad cada vez más compleja. Pues todas esas capas de información, tanto física como virtual, acaban configurando un conglomerado o amalgama de estratos superpuestos que fuerzan al viandante a la acción de discriminar y seleccionar, a fin de encontrar su propia perspectiva dentro de la experiencia total que ofrece la ciudad.

En relación a esas “capas superpuestas” a las que aquí se refiere, la inserción de realidad virtual que ha supuesto la implementación de las tecnologías digitales en los recorridos de la ciudad, permite observar nuevos y diferentes puntos de vista superpuestos a la propia realidad física, a través del filtro que establecen nuestros dispositivos digitales. Realidad aumentada, como información añadida, que ya muchas ciudades han implementado convirtiéndolas en lo que ahora se denomina como ciudades inteligentes o “smartcities”. Así, mediante estas estrategias, son capaces de responder adecuadamente a las necesidades básicas de las instituciones, las empresas, o de los propios habitantes, tanto en el plano económico como en los aspectos operativos, sociales y ambientales.

Desde esta circunstancia, también podemos intentar mirar un poco más allá, para hacernos una idea de a dónde nos dirige esta gran hipermediación e hiperconectividad, es decir: qué supondrá para la ciudad esta conexión entre lo físico y lo digital, como gran híbrido ineludible. Cuestión que Parag Khanna, y su ensayo *Conectografía. Mapear el futuro de la civilización mundial* (2017), desarrolla a través del concepto “conectografía”, como fenómeno que, en no mucho tiempo, nos conducirá a la formación de “megaciudades”. Unas ciudades no separadas por su soberanía sino unidas por su

conectividad. Asimismo, ese afán por crear puentes provocará que las personas puedan superar los límites geográficos que la adscriben a un determinado lugar, para interactuar con ciudades que se encuentran a gran distancia. Como el mismo Parag Khanna destaca:

Estamos ingresando en una época en la que las ciudades tendrán más importancia que los Estados, y las cadenas de suministro serán una fuente de poder más importante que los ejércitos, cuyo principal objetivo será el de proteger las cadenas de suministro en lugar de las fronteras. (2017, p. 28)

Esta situación que han provocado las nuevas tecnologías digitales, conduce a un interés creciente por “mapear el territorio, lo cual deriva en acumulación diversa de capas de información que se suman a la fisicidad de la ciudad, las cuales, finalmente, acaban por aglutinarse en un estratificado y alegórico palimpsesto a descifrar. De ahí que, como gran metáfora clave a la hora de tratar la ciudad actual, emerja el mencionado concepto palimpsesto como término que, como veremos, aparecerá constantemente en el análisis de los diferentes casos pictóricos tratados en el presente artículo. Una noción que igualmente, de modo inherente, lleva aparejadas las premisas que propone el “pensamiento complejo”, como cuestión epistemológica de filosofía intercultural que nos involucra en una nueva forma de afrontar el saber.

El pensamiento complejo

El Pensamiento complejo nace como respuesta a la comprensión de un mundo cada vez más complejo, valga la redundancia. Se instaura, pues, como un nuevo método desde el cual poder hacer de la vida de la gente en la ciudad, en nuestro caso, el núcleo mismo de la reflexión. Un desarrollo vital que, dando cabida a interacciones, determinación o aleatoriedad..., ya no podrá escapar de un aceptado caos, inevitable incertidumbre o confusión ocasional que se producen a partir de experiencias cada vez más fenoménicas, como aquellas que ahora proponen las nuevas ciudades del siglo XXI. En aplicación concreta de este pensamiento complejo —cuyas claves son ofrecidas por Edgar Morin (1995) en su ensayo: *Introducción al pensamiento complejo* (1990) —, desde el pasaje artístico que aquí se propone, se demuestra que a partir de las traducciones estéticas que ofrece determinada pintura contemporánea podemos encontrar nuevos imaginarios que, desde la diversidad, reflejan la nueva forma multidimensional de pensar la ciudad actual.

El método que propone Edgar Morin se halla siempre abierto en permanente construcción, de forma que se expongan “principios organizadores que permitan vincular los saberes y darles sentido” (2008, p. 23). Estos principios, que ayudan a pensar la complejidad como totalidad, son: el principio sistémico u organizativo; el principio hologramático; el principio de bloque retroactivo o retroalimentación; el principio del bloque recursivo; el principio de autonomía/dependencia (auto-eco-organización); el principio dialógico; y el principio de reintroducción del cognoscente en todo conocimiento. De hecho, este pensamiento no determina normas estrictas sino que invita al científico a la indagación en fundamentos que posibiliten ensayar senderos metodológicos propios. Siguiendo esta premisa abierta, sus propuestas pueden ser activadas desde cualquier campo del conocimiento, lo cual posibilita, igualmente, el diálogo entre las distintas áreas.

Desde el campo del arte y la estética, las posibles fórmulas contempladas no descartan la heterogeneidad, de ahí que los impedimentos a los que nos podemos enfrentar en nuestro estudio, puedan venir por la apretada urdimbre de subjetivas ideas superpuestas que se pueden analizar. El mundo global en el que vivimos ahora, cuya vibración se percibe con total intensidad en las ciudades, se caracteriza por la existencia de multitud

de interconexiones que imbrican a todo tipo de fenómenos. De ahí que sea muy difícil analizar un fenómeno de manera aislada o fragmentada, sino que su acercamiento conlleva atender a muchos factores y parámetros. De ahí que la pintura que contemplamos, en relación a la representación de cuestiones urbanísticas, nos conducirá a cierto principio de borrosidad, o estado confuso que supone una construcción estratificada que, en su conjunto, llega a ser de algún modo ilegible, como un palimpsesto.

Teoría de la deriva y psicogeografía

El proceso que dibuja una realidad compleja es algo que el arte, como reflejo de la sociedad y su circunstancia, trata de reflejar constantemente. En relación a los imaginarios que, respecto a la ciudad, configuran los espacios de representación artística, es ineludible profundizar aquí sobre el concepto psicogeografía. Dicho término, se halla recogido y desarrollado en la Teoría de la Deriva, establecida por Guy Debord en 1958, la cual supone el sustento ideológico del movimiento artístico denominado Internacional Situacionista. Una teoría que, en aplicación al tema tratado y después del contexto expuesto, sirve aquí como motor de arranque para profundizar en cómo registra y representa la pintura contemporánea, desde la sensibilidad particular de los artistas tratados, las fluctuaciones y oscilaciones soportadas por la ciudad actual. Lo cual, recuperando en cierta medida el comentado concepto situacionista, establece una forma diferente de concebir la experiencia estética que provoca esa traducción. En ese sentido, según Debord:

Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpida a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo.(Navarro, 1999, p.50)

Desde estas palabras, destilamos que la sensibilidad ante lo ambiental será determinante, por tanto el recorrido imprimirá sensaciones concretas en el artista, las cuales se acabarán traduciendo en conformaciones de carácter psicogeográfico. Como sigue Debord:

(...) la deriva, en su carácter unitario, comprende ese dejarse llevar y su contradicción necesaria: el dominio de las variables psicogeográficas mediante el conocimiento y el cálculo de posibilidades (Ibídem, p.50).

Por consiguiente, desde la perspectiva psicogeográfica de la deriva, el artista procede realizando un análisis absoluto o relativo de aquellos cortes de tejido urbano que se adaptan a su discurso, en función de centros de atracción que, en definitiva, ha configurado la morfología social. Para constatar la importancia determinante que la representación de la ciudad, realizada por un artista, puede establecer en la colectividad, podemos traer a primer término la afirmación de Chombart de Lauwe, que recuerda Debord en su texto: “un barrio urbano no está determinado únicamente por los factores geográficos y económicos, sino por la representación que sus habitantes y los de otros barrios tienen de él” (p.50). Por tanto, la psicogeografía se impone como una técnica que estudia el efecto del medio urbano en los comportamientos de sus propios habitantes, pues son los elementos urbanos, y su disposición espacial, los que acaban condicionando los movimientos que los ciudadanos planean por la ciudad.

Este concepto, aunque de gran auge a partir de los situacionistas, no es inventado por ellos sino que posee una historia anterior que comienza en Londres, en el siglo XIX, con Daniel Defoe, quien con su obra *Robinson Crusoe* ya enfatiza la posición de un viajero o caminante en busca de aventuras. Pero en realidad es en *A Journal of the Plague Year* donde comienzan a darse datos objetivos que interrelacionan datos topográficos, estadísticos y opiniones de los habitantes, con lo cual se mezcla la información neutral sobre la ciudad con la parte subjetiva de los últimos. Pero quizá sea William Blake, a través de un caminante mental que vaga rehaciendo la urbe según su imaginación, quien impone las bases de la psicogeografía que se desarrollará posteriormente, en el siglo XX. La figura del caminante que pasea por la ciudad, a través del concepto del flâneur —tratado por Thomas de Quincey y retomado por Walter Benjamin—, origina novedosas relaciones, de algún modo alteradas, del ciudadano con la urbe. Con este nuevo concepto del flâneur, es París quien también se establece como centro de desarrollo de una incipiente psicogeografía que verá en Charles Baudelaire a uno de sus máximos exponentes, a partir de su obra *El pintor de la vida moderna* (1863). En sí mismos, todos estos fenómenos que aparecen a finales del siglo XIX inauguran un nuevo tipo de ciudad, que se extenderá hasta nuestros días.

La representación del paisaje urbano

La representación de la ciudad acaba correspondiendo a una suma de experiencias sensoriales humanas, lo cual se puede decantar en cuasi-abstracciones resultantes que nos alejan de la concepción naturalista tradicional de dicha representación. Por eso, más allá de proponerse como una realidad material y empírica, se establece como un hecho eminentemente social. Si bien, debido a ese carácter relacional mencionado, el paisaje urbano contiene una dinámica tectónica en constante mutación que responde a las necesidades de las personas que lo habitan. Reflejar, por tanto, el paisaje urbano es atender a la memoria y a la Historia de un territorio, pero desde el orden simbólico que impone la representación visual. Así, podemos acercarnos, según Felipe Criado (1993), al concepto de paisaje urbano desde tres categorías: forma empirista (el paisaje se presenta como una realidad que, por alguna razón, se niega a sí misma); forma sociológica (el paisaje urbano es el contexto y el resultado de las evoluciones sociales); forma sociocultural (objetivación de prácticas sociales materiales e imaginarias que organizan el espacio).

Como hecho social que es, la representación de la ciudad puede proyectarse desde modelos plurales e ideologías diversas. En definitiva, tanto los espacios de representación del arte como la historia, la antropología o la sociología definen un paisaje urbano contaminado, transdisciplinar, donde multitud de líneas se entrecruzan. Lo cual, por otro lado, establece en los individuos distintas maneras de habitar y concebir el mundo. Dentro de la ciudad, en consecuencia, encontramos un collage variado de lenguajes expresivos que convergen en el espacio vivido del individuo. Por esa razón, palabras como acumulación, saturación, caos, diversidad, conflicto, repetición, etc., aparecerán tanto para describir los fenómenos actuales de la ciudad como para comentar las representaciones pictóricas de los artistas aquí tratados. Más necesario que nunca, por eso mismo, sigue siendo pensar el hecho urbano, pero a partir de las sensaciones, vibraciones o intensidades que conlleva experimentarlo en el momento presente. Respecto a ello, el valor que podemos aportar a esta nueva óptica pasa por “un hiperespacio urbano que desborda la capacidad perceptiva de nuestros sentidos, ensalzando la estética del exceso” (Marchán y Rodríguez, 2006, p. 148).

Debido a todo el complejo entramado dibujado, la ciudad no es únicamente lo que se ve, sino también aquello que esconde en su trasfondo, más allá de esa “postal” que determinados intereses pretenden vender. Por eso que, quizá, el camino que recorre el arte para acercarse al imaginario de la urbe posiblemente acabe siendo, aun en su complejidad, más sincero que esas otras representaciones. Por ello, no debemos olvidar que también la ciudad “comporta zonas grises donde la formalidad incorpora la informalidad, y viceversa. Zonas de mezclas e interferencias, donde patrones espaciales y sociales distintos se tocan evidenciando realidades diferenciadas” (Nogué, 2007, p. 213).



Figura1. Franz Ackermann, *Mental Map, St. Gallen Projection*, 2004

Franz Ackermann

Esta pequeña introducción a la teoría de la deriva, sirve para comenzar a comentar el primer artista aquí tratado, Franz Ackermann, viajero-pintor incansable que, a través de su “cuaderno de campo”, va registrando, en íntimas acuarelas denominadas “mental maps”, una serie de sensaciones o experiencias mentales que obtiene ante aquellas ciudades que visita. Representaciones que, posteriormente, trasladará de manera transformada a lienzos de mayor escala. Los cuales, ya en el espacio expositivo, instala apoyándose en la continuación de esas composiciones por el muro o en relación con diversos objetos. Es decir, más allá del formato del cuadro tradicional, la pintura desborda sus límites para extenderse por la pared o la totalidad del espacio que lo alberga, bajo las premisas de un fenómeno que se denomina como “pintura expandida”. Como explica Caroline Käding:

La obra de Franz Ackermann presenta su propio sistema de leyes de autorreferencia a la vez que aborda las diversas facetas de lo lejano y lo extraño. Estas fuerzas en contraste son especialmente visibles en sus pinturas: a partir de formas herméticas y abstractas de vivos colores surgen espacios visuales dinámicos, en los que se incluyen arquitecturas o paisajes como referencias a lugares extranjeros. Estos elementos se complementan con evocaciones de modernas expansiones urbanísticas.(2007, p.37)

Está claro que las propuestas que nos ofrece Ackermann, recuperan y reactualizan el concepto de psicogeografía que proponía el movimiento situacionista. Pues, igualmente, nuestro artista pretende comprender cómo afectan los fenómenos ocurridos en el ambiente urbano a las emociones y comportamientos de los individuos, pero desde una presentación estética renovada. Experimentación fundamental que se da al tiempo de esta mencionada deriva, como aquel camino sin rumbo que sigue la llamada del momento. Un tránsito que, en el caso de Ackermann, se resuelve desde una disolución que nos conduce a afrontar —desde una perspectiva cenital parecida a la que adoptamos cuando nos disponemos a leer un mapa—, entramados abstractos con pequeños puntos de sujeción figurativa que apenas nos ayudan a orientarnos, empujándonos, desde ese límite, a cuestionarnos la franja que separa la realidad que establece la fisicidad de la ciudad de aquella otra, no menos importante, realidad psíquica que se va originando en nuestra mente.



Figura 2. Corinne Wasmuth, *Siempre es hoy*, 2007

Corinne Wasmuth

En cambio, desde una sujeción más evidente al concepto de palimpsesto —el cual nos lleva a la pérdida en la lectura de la imagen—, Corinne Wasmuth nos introduce en una “espejeante” experiencia de reflejos diversos. La cual podría parecerse, desde su conjugación, a las experiencias de varios viandantes que caminan a ras de suelo por un mismo lugar. En ese sentido, dentro de una ciudad repleta de información, cualquier ciudadano ha de enfrentarse a ese paisaje horizontal que, necesariamente, ha de ir escudriñando para sortear aquello que va apareciendo a su paso. El trabajo de Wasmuth tiene su origen en imágenes obtenidas en Internet, las cuales recopila, reorganiza y luego pinta en paneles de madera a través de múltiples capas de gran detalle. Cada estrato del entramado pictórico está barnizado, lo cual agrega un brillo superpuesto que, más allá de ese juego de reflejos representativo al que aludimos, nos introduce, durante la contemplación real de cada obra —como si de una pantalla se tratara—, también a nosotros mismos dentro de la composición que establece.

Estas pinturas se muestran a modo de espejos rotos que no suponen una ventana hacia una realidad más ideal, sino que muestran las limitaciones que actualmente posee la imagen para capturar la complejidad del mundo. Este modo de pintura proporciona una respuesta a la producción de imágenes de nuestro presente, dominado por los medios, que es incontrolable puesto que es inabarcable. Con la intención de imitar los procesos

conllevados por la imagen digital, su modo de pintar, por medio de un método de aparente claridad y precisión pictórica, al final llega a un estado de total confusión por indefinible (Berg, 2009, p. 45). Por ello, su “punto de fuga” se sitúa en una permanente aceleración del mundo que acaba provocando la desaparición de este. De ahí el desvanecimiento, la evaporación o la disolución de las coordenadas espacio-temporales fijas que registran las pinturas de Wasmuth. Pretender reflejar dicha velocidad desde un medio lento de creación de imágenes como es la pintura, sin duda representa una paradoja. Por lo tanto, podemos afirmar que Corinne Wasmuth pinta las imágenes más rápidas y más insostenibles del panorama artístico, pero de la manera más lenta y rica que se pueda imaginar.

De ahí que la pintura por Wasmuth ofrecida, acabe creando un espacio psicogeográfico ilusorio, abstracto, pero con representaciones reconocibles y casi tangibles que reflejan la vastedad de la cultura en red. Además de ese insaciable anhelo interminable por acumular las imágenes e información, que constantemente salen a nuestro encuentro en los posibles recorridos por las grandes ciudades. Efectivamente, a partir de la disolución de los límites espaciales que éstas determinan, Wasmuth invita al espectador a reconsiderar nuestras relaciones con los diferentes ambientes propuestos, para absorber un sublime sentido de totalidad a un mismo tiempo.

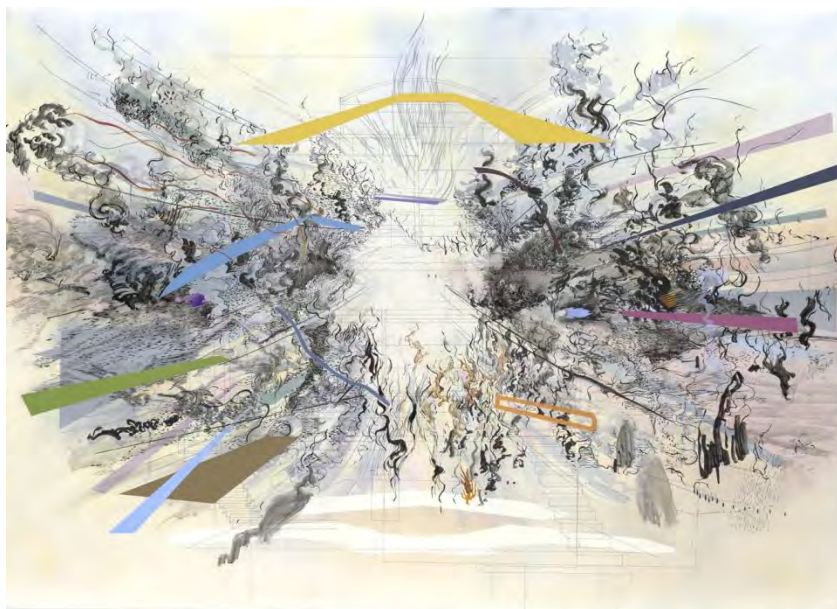


Figura 3. Julie Mehretu, Sehket, 2001-13

Julie Mehretu

Por su parte, Julie Mehretu, artista etíope afincada en Nueva York, compone sus obras a partir de una base de intrincadas capas de dibujos a línea que representan arquitecturas urbanas, que se superponen en el intento de reflejar el flujo permanente al que se expone la ciudad. Unos espacios que insertan al individuo en dinámicas sociales y políticas que, de forma determinante, nos acaban construyendo e identificando. De ahí que, en procesos pictóricos posteriores, acabe introduciendo campos de color superpuestos, en un intento de reflejar los vectores o flujos que mueven a los grupos sociales que habitan la base arquitectónica en principio planteada. Arquitecturas que, por sí mismas, permanecerían vacías sino fuera por esas masas de color que, como las

agrupaciones sociales, dan forma final a aquellos acontecimientos que acaban configurando nuestra propia historia. Según describe Suzanne Cotter:

Los estratos visuales de los cuadros combinan fuentes archivísticas históricas y contemporáneas recopiladas por Mehretu durante muchos años y consistentes en fotografías, dibujos y planos arquitectónicos, por lo general de lugares y acontecimientos que han dejado huella en la conciencia colectiva (...). Ese rico tejido de referencias encarna una forma de «puesta en escena de la cultura» —la *mise-en-scène de la culture*—, frase que Roland Barthes empleó para describir la evocación por parte de Cy Twombly de los ciclos épicos del Mediterráneo a través de las inscripciones abyectas raspadas y arrastradas por las superficies de sus cuadros. (...) Si en sus representaciones de arquitecturas y lugares de catástrofes y fracasos, flujos de información y capital y en el tumulto, aparentemente continuo, de geografías Mehretu se refiere a historias, en su descolonización de lo visual narra épicas del presente —“las formas en las que, colectiva e individualmente, construimos el mundo y vivimos en él”. (2017, p.25)

Las inscripciones a modo de sobrescritura, que va superponiendo Mehretu en sus cuadros, nos llevan a referirnos al palimpsesto como una noción esencial dentro de su obra, pues:

(...) sirve de estrategia para ver y reflexionar sobre la contemplación estética y crítica a la que aspiran esas pinturas, que funcionan con una visión distante: de un paisaje, una topografía, un terreno que expresa tanto las repeticiones y fracturas y las rupturas dinámicas y (...) de las “poéticas relacionales” de identidad histórica y cultural; con una visualización de los flujos invisibles de nuestro hiperpresente virtual (Cotter, 2017, p. 28).



Figura 4. Mark Bradford, *Scorched Earth*, 2006

Mark Bradford

Por último, terminamos este acercamiento a los cuatro imaginarios propuestos desde el lenguaje pictórico, cuyo nexo común es la proximidad a la experiencia contemporánea de la ciudad, con el artista afroamericano Mark Bradford. Pintor que, desde sus abstracciones, parece proponernos esa sensación de disolución absoluta, a la que nos pueden llevar las capas de información acumulada por la ciudad. Imágenes que, en definitiva, también tienen que ver mucho con aquellos mapas que ahora genera el fenómeno del Big Data. En palabras de Jessica Morgan:

El trabajo bidimensional de Bradford —si es que podemos llamarlo así por las superficies superpuestas y en capas de sus lienzos— está igualmente relacionado con una economía post-fordiana de trabajo inestable y podría considerarse justificadamente como una forma de pintura histórica a partir de documentos, como un antropólogo material, que reflejan las condiciones laborales y las tendencias de la economía dependiente de migrantes de los siglos XX y XXI. Como cualquier artista importante de su época, Bradford se propone representar y reflexionar sobre las condiciones del momento, creando imágenes y objetos que representen mejor la época de lo que cualquier fotografía documental pueda aspirar a captar. Bastante singularmente en la actualidad, Bradford utiliza la pintura no solo por su capacidad de representación para aludir a aspectos económicos e históricamente significativos de nuestra época, sino para manifestar materialmente el trabajo y la materia de la vida del siglo XXI. (2011, pp. 125-127)

A modo de abstracción social, pues, la pintura de Bradford trata de derivar las cuestiones del movimiento abstracto desarrollado por las vanguardias del siglo XX, hacia una pintura preocupada por el entorno donde surge. De hecho, para realizar estos palimpsestos “matéricos”, Bradford recurre a material encontrado en la ciudad, como pueden ser pancartas, panfletos, anuncios, carteles callejeros o materiales de construcción para casas. Un cúmulo de recursos, que configuran su paleta, como reflejo, eco o sombra de la ciudad. Pero desde aquello acaba desechando, a modo de ineludible residuo que deposita la desenfrenada velocidad en la que ésta se desenvuelve. En ese sentido, por ejemplo sus obras “Black Wall Street” o “Scorched Earth” se componen de oscuras superficies a partir de planos callejeros semiborrados, que se estratifican tras continuados raspados.

Estos cuadros, así como casi todo su trabajo, parecen remitir a los estresantes flujos sociales que nos arrastran. Así, la extensión plástica resultante actúa como evocación de las señales eventuales de la calle, las cuales se hallan en un proceso de continuo borrado y adición: ensuciado, desgaste y renovación dentro de un ciclo repetitivo. El trabajo de Bradford posee gran similitud con las obras de los artistas que han trabajado con los vestigios de los carteles publicitarios, que se van acumulando en los muros de las calles, pero también tiene mucho en común con la estética de esa superficie horizontal de suelo que caminamos por la ciudad. Así, Bradford hace uso de todo este recurso plástico de modo insistente, para remitir a una especie de sedimentos orgánicos que reflejen los cambios y transformaciones que van experimentando la vida de los urbanitas.

Conclusiones

Según todo lo expuesto y a modo de conclusión —en función de la transformación permanente a la que se expone la ciudad y el hallazgo de traducciones de ese fenómeno, las cuales, a modo de imaginarios posibles, han de constatar las diversas experiencias a las que nos traslada dicho cambio—, podemos determinar que, al final de este recorrido, la recuperación del concepto “Psicogeografía” supone una clave plausible que concatena muchas de las construcciones icónicas contemporáneas cuyo tema es la ciudad, lo cual queda constatado aquí desde la vertiente pictórica.

En definitiva, como dice Debord (Navarro, p. 45), la psicogeografía se propone como “el estudio de las leyes exactas, y efectos precisos del medio geográfico, dispuesto o no conscientemente, que interviene directamente sobre el comportamiento afectivo”, lo cual —y lo hemos examinado al analizar la obra de los cuatro artistas propuestos—, nos lleva a pensar que la ciudad del presente y del futuro enfatiza y ampliará todo un giro afectivo relacionado con las emociones y la subjetividad. Reacción que, sin duda, generará novedosos imaginarios que ampliarán nuestras experiencias expandiendo, al mismo tiempo, nuestro pensamiento.

Referencias

Berg, S. (2009). “The speed of painting”. En VV. AA. (2009). Catálogo de exposición *Supracity. Corinne Wasmuht*. Köln : König.

Cotter, S. (2017). “El extraño discontinuo: sobre pintura y participación en la obra de Julie Mehretu”. En VV. AA. (2017). Catálogo de exposición *Julie Mehretu. Una historia universal de todo y nada*. Santander: Centro Botín.

Criado, F. (1993). “Límites y posibilidades de la Arqueología del Paisaje”. En *SPAL: Revista de prehistoria y arqueología de la Universidad de Sevilla*, nº 3, pp. 9-56.

Käding, C. (2007). “The Known Unknown”. En VV.AA. (2007). Catálogo de exposición *Franz Ackermann. Home, Home again. 23 Ghosts*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

Khanna, P. (2017). *Conectografía. Mapear el futuro de la civilización mundial*. Barcelona: Paidós.

Navarro, L. (trad.) (1999). *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968)*. Madrid: Literatura Gris.

Nogué, J. (ed.) (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Marchán, S. y Rodríguez, R. (2006). *Las Vegas. Resplandor pop y simulaciones posmodernas 1905-2005*. Madrid: Akal.

Morgan, J. (2011). “Mark Bradford. Ruinophilia”. En revista *Parkett* nº 89, pp. 124-135.

Morin, E. (2008). *La cabeza bien puesta: repensar la reforma, reformar el pensamiento*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Morin, E. (1995). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.