

*Uno de los proyectos del arte es reconciliarnos con el mundo, no a través  
de la protesta, la ironía o la metáfora política, sino gracias a la  
estática contemplación del placer que reside en la naturaleza.*

*Robert HUGUES*

*«El impacto de lo nuevo, 2000»*

La concepción según la cual el arte es la producción de belleza y la suplementaria que afirma que el arte imita la naturaleza es algo que sigue todavía planeando en la mentalidad de muchas gentes; al igual que se entiende el arte como un resultado creativo, producto de elaboración humana y por oposición a la obra de la naturaleza. Aunque estas nociones se sostengan entre sí, y sobre todo en su primera formulación haya presentado mayores discrepancias entre los estetas a lo largo del tiempo, no significa que hayan de tenerse como algo erróneo, pues si bien han existido diversas teorías sobre la belleza, el hecho es que éstas no han podido sustraerse al carácter de imitación que la belleza tiene para el ser humano cuyo sentido de la misma, como nos recuerda Argullol, forma parte de las potencialidades del espíritu humano y el hombre, espontáneamente, tiende a establecer con el mundo que le rodea una conexión especial -de absorción, de representación, de armonía- sin olvidar, por supuesto, la necesidad que tiene de expresar la fuerza creativa que reconoce en su interior.

El grandioso espectáculo del universo lejano con sus enigmas y misterios, desvelándose poco a poco a la inquisitiva mirada humana, absorbita ante inexplicables fenómenos de luminarias celestes, el devenir del día y la noche..., así como el que vivimos con sus no menos fascinantes fenómenos, tales como las elevadas cumbres de imponentes cordilleras, la inmensidad de maravillosos cambios cromáticos de amaneceres y atardeceres sobre horizontes deslumbrantes, amplias selvas o extensiones nevadas... ofuscan

**WENCESLAO RAMBLA**

UNIVERSITAT JAUME I

*De la representación a la intervención artística y  
funcional en la naturaleza*

«ESTUDIS CASTELLONENCs»

N.º 9 2000-2002, pp. 5-34



- I -

*Uno de los proyectos del arte es reconciliarnos con el mundo, no a través de la protesta, la ironía o la metáfora política, sino gracias a la extática contemplación del placer que reside en la naturaleza.*

*Robert HUGUES*

*«El impacto de lo nuevo, 2000»*

La concepción según la cual el arte es la producción de belleza y la suplementaria que afirma que el arte imita la naturaleza es algo que sigue todavía planeando en la mentalidad de muchas gentes; al igual que se entiende el arte como un resultado creativo, producto de elaboración humana y por oposición a la obra de la naturaleza. Aunque estas nociones se sostengan entre sí, y sobre todo en su primera formulación haya presentado mayores discrepancias entre los estetas a lo largo del tiempo, no significa que hayan de tenerse como algo erróneo, pues si bien han existido diversas teorías sobre la belleza, el hecho es que éstas no han podido sustraerse al carácter de intuición que la belleza tiene para el ser humano cuyo sentido de la misma, como nos recuerda Argullol, forma parte de las potencialidades del espíritu humano y el hombre, espontáneamente, tiende a establecer con el mundo que le rodea una conexión especial –de absorción, de representación, de armonía– sin olvidar, por supuesto, la necesidad que tiene de expresar la fuerza creativa que reconoce en su interior.<sup>1</sup>

El grandioso espectáculo del universo lejano con sus enigmas y misterios, desvelándose poco a poco a la inquisitiva mirada humana, absorta ante inexplicables fenómenos de luminarias celestes, el devenir del día y la noche..., así como el del universo cercano o mundo en que vivimos con sus no menos fascinantes fenómenos, tales como las infernales vomitonas volcánicas, las elevadas cumbres de imponentes cordilleras, la inmensidad de mares y océanos, los maravillosos cambios cromáticos de amaneceres y atardeceres sobre horizontes desérticos, amplias sabanas o extensiones nevadas..., ofrecieron

---

1. Argullol, R.: *Tres miradas sobre el arte*, Edit. Destino, colecc. Imago mundi, Barcelona, 2002, pp.18-19



en el alborear humano la “escena adecuada para la más instintiva atracción estética. La contemplación del Cosmos, con las consecuencias de placer y temor, de serenidad e inquietud que suscita, debió de desarrollar en el hombre primitivo la fascinación suficiente para alimentar su capacidad estética”.<sup>2</sup>

Así pues, no hay porqué extrañarse de que a la contemplación de todo ese inacabable repertorio de atractivos fenómenos sucediera el deseo de absorción y, como consecuencia, de su representación mediante signos, símbolos, dibujos, pinturas o monumentos.

Por su parte, la concepción que entiende el arte como producto de una elaboración humana (consecuencia de determinadas cualidades del pensamiento o de una destreza manual) por oposición –como proceso y resultado– a la obra (fenómenos) de la naturaleza parece, según esta segunda formulación, mucho menos problemática. Si a esto añadimos que la dimensión estética no se reduce a la artística, dado que la experiencia estética la sentimos también fuera de la recepción de la obra de arte, qué duda cabe que “a su manera” la naturaleza produce belleza. Pero al mismo tiempo cabe señalar, con García Leal, que aun en los casos en que nuestra experiencia estética no sea a partir de la contemplación de una obra artística, de hecho el arte sigue estando presente en ella, siquiera por influencia refleja. Es decir, que la continuidad de las obras de arte ha impregnado de tal manera nuestro horizonte estético, regulando las preferencias y expectativas que encauzan la experiencia estética, que el poso que aquellas dejan en nuestras creencias y apreciaciones se filtra también en las experiencias estéticas con objetos no artísticos, de suerte que estas últimas quedan asimismo afectadas por los modos y usos adquiridos en los dominios del arte.<sup>3</sup>

Esto es algo que ha podido comprobarse, durante el pasado siglo XX, en el desarrollo del diseño industrial, la publicidad y, desde luego, en la consideración del paisaje no como algo a representar sino a intervenir, como ocurrió con el *Land Art*. De manera que, en ese sentido que indica García Leal, tanto la obra de arte como la propia tradición artística han ido vertebrando nuestra experiencia estética –tal vez fuese mejor decir nuestra actitud estética–, produciendo efectos indirectos o mediatos en otras experiencias afines no centradas en el arte. Efectos o influencias que, a su vez, han servido como acicate tanto para favorecer nuevos modos de entender lo artístico en nuestra época, como para revisar el papel predominante que en el entorno estético ha tenido el imperio de lo artístico, y para reivindicar –sin duda consecuencia de la nueva mirada sobre el paisaje que propiciaron los *earthworks* desde mediados de los sesenta– un entorno artificial, urbano, mucho más humano gracias en gran medida a una potenciación aplicativo-práctica de la dimensión estética de la persona.

Por lo demás, si es cierto que bajo el término “arte” se arroja una larga tradición que ha ido dejando una amplia estela de posiciones y enfoques teóricos sobre el “hacer creativo” humano, de modo que ha acarreado todo un desarrollo sobre las divisiones y valoraciones acerca de las diferentes *téchnai* (formas de *hacer* y *saber hacer* muy distintas, aunque a fin de cuentas siempre basadas en el carácter esencialmente antropológico del individuo, establecido en grandísima medida por las funciones que definen sus actos, es decir, las funciones prácticas, teóricas y estéticas), y con la persistente intención de perseguir una definición del “Hecho artístico” (con lo difícil que resulta definir *qué* sea el arte, aunque más preciso sea decir, lograr una definición sobre cuál sea el *concepto* de arte que lo determine), el caso es que ha podido comprobarse cómo en el siglo XX, con la manifiesta ruptura de los límites disciplinares entre las diferentes prácticas y lenguajes artísticos propiciados por las vanguardias

2. Ídem

3. García, J.: *Filosofía del arte*, Edit. Síntesis, Madrid, 2002, p. 13



históricas, y cómo bien doblada la centuria, primero con la aparición del arte conceptual y después con la irrupción de otros potentes medios de “producción artística”, con la eclosión de procedimientos y concreciones cada vez más alejados de la noción tradicional de arte, entendiéndose por ello tanto la aparición de productos de intensa potencialidad estética –el diseño, la publicidad y los medios de comunicación de masas<sup>4</sup>– como las nuevas formas de (re)presentación virtual propias del arte interactivo que la *red* impulsa, se ha desembocado en una situación en que, sin dejar de convivir con obras todavía dentro del marco tradicional artístico, cualquier cosa es posible.

Situación en la que, además, se está trastocando seriamente el suproceso distribuidor-difusor, pues si bien a lo largo de la historia del arte éste ha ido adoptando diversas metamorfosis según se conectase al polo productor, al receptor, o bien se independizara de ambos, lo cierto es que actualmente este último aspecto (el factor independiente) está llevándose la palma, dado que los medios electrónicos por su singular constitución y conectividad en tiempo real en su entramado de *red*, hace que esa su (in)materialidad no tenga límites, erigiéndose en consecuencia en un poder omnímodo sin principio ni fin, sin control alguno (sin entrar aquí a valorar si eso es bueno o malo).

Algo por cierto de lo que Román de la Calle, en el capítulo dedicado a “Los subprocesos del Hecho artístico”, pudo barruntarlo –de eso hace ya diecisiete años– al advertir, hablando de cómo el subproceso que marca un límite relacional entre la vertiente interna y externa del hecho artístico, es decir, el subproceso distribuidor-difusor, hasta podría llegar a que se independizara de ambos polos (el productor y el receptor) “con la sofisticación y complejidad mediacional que los sistemas económicos y tecnológicos han impuesto para hacerse autónomo y en muchas ocasiones omnipotente”<sup>5</sup>. Así pues, me pregunto yo si cabe mayor omnipotencia que la desatada con la telemática y otros sofisticados medios/procesos del mismo tenor. Creo que no. Creo, por tanto, que estamos ante algo con lo que resulta muy difícil competir en nuestros días. Por lo demás, esa misma virtualidad ciberespacial está haciendo que el aspecto crematístico, en el seno de dicho proceso distribuidor-difusor, se vea fuertemente afectado. Recordemos cómo con el despegue de lo conceptual artístico se comprobó que, a pesar de costear o subvencionar el acceso a distintos tipos de *acontecimientos* o *happenings*, o sobre todo pagar por la adquisición de fotos, diapositivas, películas y vídeos documentales acerca de determinadas realizaciones de las llamadas *grosso modo* “poéticas de intervención”, nada de ello podía compararse con lo que desde siempre ha supuesto la obra de arte como pieza fisicalista susceptible de compra-venta e inversión cual bien inmueble, a pesar de ser en realidad “mueble”.

Por último recordar, antes de seguir adelante, que conscientes de que la belleza se “ha dicho” de diversas maneras –uniéndose a fuerzas invisibles e inmutables, a un mundo de ideas preexistentes, al desinterés, al placer, a la sabiduría...– y de que su asiento, para reducir la cuestión, se halla tanto en la naturaleza, como fuente primigenia y más general de belleza, como en las manifestaciones artísticas, el hecho es que llega un momento en el que aparece un género donde la mencionada evocación, absorción imitativa o representación de la naturaleza tiene sus mejores galas: el paisaje.

4. Jiménez, J.: *Teoría del arte*, Tecnos, Madrid, 2002, p. 155

5. Calle, R. de la: *Lineamientos de Estética*, Nau Llibres, Valencia, 1985, p. 184



## - II -

*Ni el arte ni la naturaleza son tan pulidos y fríos como un cristal.  
La naturaleza reflejada por el arte siempre transmite  
el espíritu propio del artista, sus predilecciones,  
sus gustos y, por tanto, sus emociones.  
Ernst GOMBRICH.  
«Historia del Arte, 1996»*

En primer lugar hay que advertir que por paisaje puede entenderse tanto la configuración física general de una región geográfica, el aspecto de ese contexto que un sujeto descubre desde un punto dado y que incluso lo experimenta estéticamente, o bien la obra de arte que representa tal aspecto concreto vivencialmente sentido por su autor.

Asimismo conviene tener perfectamente claro que la pintura de paisajes es algo más que una mera reproducción de éstos, pues si bien aparecen elementos de esta clase de pintura en otros contextos plástico-visuales (en el fondo de escenas narrativas, en tratados de botánica, de caza o de farmacia), la auténtica pintura de paisajes constituye un género con sus propios problemas, soluciones y tradiciones, casi independientes dentro de la corriente más amplia de la historia del arte; a la vez que ha contado con sus propios artistas especializados. Cabe aportar al respecto el texto de Gombrich, “*La teoría renacentista del arte y el nacimiento del paisajismo*”,<sup>6</sup> donde aparece un informe relativo al desarrollo del paisaje como institución pictórica en que lo concibe como *invención* y *novedad*. Trabajo en el que este autor refiere además la aparición del coleccionismo de arte –iniciándose en el siglo XVI– que trajo consigo, ante la persistente demanda de los cada vez más numerosos amantes del género, la mencionada idea de especialización. De manera que el género paisajístico fue desarrollándose en función de su capacidad descriptiva, del tipo de escenografías o vistas que en él prevalecían, de estrategias compositivas usadas, por la forma de imbricar detalles referenciales realísticos con figuras humanas, por el simbolismo que encerraban algunas tipologías paisajísticas, entrelazando patrones decorativos con descripciones naturalistas...

Si algunos hitos hubieran de destacarse en una breve secuencia del género del paisaje en Occidente –que según el país o ámbito idiomático tomaría el nombre de *landschaft*, *landskip*, *landascape*, *paissagio*, *paysage*...– es evidente que, para empezar, habríamos de aludir a la ascensión –referida en una carta de 1336 a su confesor– que Francesco Petrarca efectuó al Monte Ventoux. Carta en donde el poeta le cuenta la experiencia estética que le produjo la visión del paisaje desde la cima de la montaña. Así como también es evidente que no podemos olvidar a Nicolás Poussin con su risueño paisaje meridional evocando la Arcadia de las pastorales, ni a Claude Lorrain con su visión de la campiña romana, llanuras y colinas en torno a Roma. Por otra parte, junto al paisaje de estos artistas franceses italianizados, cabe recordar la importancia de los paisajes venecianos de temática bucólica, tan líricos e ilustrativos, o la magnitud del paisajismo holandés, del asombroso siglo XVII, con el poder expresivo de los celajes en sus marinas y vistas de canales. Encuadros por lo demás salpicados de motivos típicamente autóctonos, como son los molinos de viento, los botes de pesca o el apacible ganado vacuno. Y sin descuidar, por supuesto, los enigmáticos paisajes a la luz de la luna, de dunas, o las escenas de patinaje sobre hielo, así como las sumamente expresivas del más riguroso frío invernal. Ni por supuesto

6. Capítulo de la obra de Ernst Gombrich.: *Norma y forma*, Alianza, Madrid, 1985, pp. 227-248



puede dejar de destacarse, llegando a los albores del siglo XIX en que nacería el paisaje moderno, el imponente paisajismo inglés con sus indiscutibles protagonistas John Constable y William Turner, quienes elevando el género a una gran dignidad, si bien cada uno con sus características, lo condujeron hacia esa modernidad que se desplegaría en principio dentro de la corriente romántica.

Y así, podemos seguir este recorrido –que aun breve, necesario para el tema que nos ocupa– hasta ese momento en el que poder disfrutar de los no menos impactantes paisajes del romanticismo alemán: de visiones sublimes, trágicas o líricas, expresadas a través de la representación de la naturaleza, y que en algunos casos, como el de Caspar David Friedrich, incluso nos pueden evocar el espíritu de los paisajes chinos para, llegados a la antesala del siglo XX, pasar a fijarnos en el paisaje impresionista, visitando antes la obra de los paisajistas de Barbizon, situada entre el romanticismo más patético y el naturalismo de un Courbet, tan volcado en la materialidad de los elementos. Paisaje, el impresionista, erigiéndose en vehículo de experimentación pictórica de los efectos de la luz afectada por las cambiantes condiciones atmosféricas *au plein air*. Condiciones, las de ciertos fenómenos meteorológicos, que casi un siglo después llevaría a Walter de Maria a tratar de domeñar con su famosa intervención landartística *The Lightning Field (Campo de relámpagos)*. Situación aquella –la de enfrentarse pictóricamente a la cambiante fenomenología de la naturaleza– que había llevado a Monet a declarar, cuando trabajaba pictóricamente en series, que su tema no era una “vista” sino “el arte de ver esa vista”: un proceso mental, desplegándose subjetivamente, nunca cristalizado, siempre formándose.<sup>7</sup> También en el futuro, en el caso del *Arte de la naturaleza o de la tierra*, será el proceso mental –que acabará, mediante una acción intervencionista en la misma, plasmando una propuesta modificatoria de un lugar– lo que *realmente* tendrá importancia.

Cézanne con la geometrización de los motivos en facetas, llevada a cabo en su personal indagación de la realidad –algo que los posteriores cubistas rematarían–; teniendo en cuenta además la consideración, por parte de Seurat, del espacio y del color como cosas mentales, que le condujo a reconstruir los volúmenes en una pureza abstracta, tan diferente a la animación viviente que presentaban las superficies de los árboles y montañas de Cézanne; la disociación de la línea y el color y el aplanamiento de las formas en Gauguin, y sin olvidarnos del sentido panteísta de las fuerzas de la naturaleza en los paisajes de Van Gogh, se llevaría hacia las últimas consecuencias el planteamiento impresionista. Por su parte, los pintores *fauve*, con su sentido gozoso de la magnificencia del color hasta alcanzar cotas de patente irrealidad, y por la suya el expresionismo paisajístico cultivado en el *Die Brücke* y el *Der Blaue Reiter*, harían que nos encaminásemos hacia los paisajes realizados en Murnau, en torno a 1908, por Alexej von Jawlinsky y Wassily Kandinsky. Extremo alcanzado en este trayecto del que ya no quedaba más que un paso para dar pie, en 1910, al divorcio entre la descripción de la realidad exterior y la interioridad del sujeto con la acuarela sin título (aunque conocida como “primera acuarela abstracta”) de Kandinsky, o con las villas soñadas de Paul Klee. De modo que con la *in crescendo* abstracción de la naturaleza, siguiendo esta línea de actuación, el paisaje llegaría sin ambages a mostrar una dislocación final del espacio. Y, por su lado, desde la abstracción geométrica –Mondrian– más rápida y contundentemente se abandonarían toda referencia a la naturaleza.

También cabe señalar la característica impronta del paisaje futurista, al introducir en el mismo sus investigaciones sobre el movimiento, creando con su alucinante inestabilidad un nuevo sentido de dislocación espacial. De otra muy diferente inspiración –aunque hundiendo sus raíces en el futurismo a través de De Chirico– surgiría en cambio el paisaje surrealista. Si el metafísico pintor, consolidando

7. Hugues, R.: *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, p. 121



sus contrastes lumínicos y su angustia latente, tanto nos ha hipnotizado con sus plazas, andenes ferroviarios y espacios de perspectiva inconsistente, en una especie de paisaje urbano huyendo hacia la nada, Salvador Dalí e Yves Tanguy, por su parte, nos abocaban a extraños horizontes terrestres, marinos o siderales; resaltando la extraña espacialidad de la obra *Divisibilidad indefinida* (cuadro de este último autor fechado en 1942) como asociado quedaría, a una *invariabilidad infinita*, el espacio circular de *Observatorio*, el *earthwork* construido en 1971 por Robert Morris: intervención de claras reminiscencias neolíticas y patentemente marcado, en su configuración circular, por el recorrido repetitivo del ciclo solar.

Aparte de las extrañas concreciones en los paisajes de Max Ernst y otros paisajes oníricos, y al margen de escrúpulos cronológicos, recordemos para acabar a Robert Delaunay, que retomando la idea futurista de dinamismo y su nuevo sentido del espacio, presentaba unos paisajes de vibrante rítmica, resultado de virajes y vórtices mecanicistas causados por hélices de aviación o ruedas de tiovivo. Evoquemos también el paisaje urbano de edificios en construcción de Fernand Léger, y las anacrónicas escenas –teniendo en cuenta el acusado deslizamiento del siglo XX por la vía abstracta– de la naturaleza ingenuamente selvática y amable del *naïf* Rousseau.

Resulta curioso, en fin, cómo la consecuencia última de la abstracción, tanto la matizada de expresionismo como la graduada por la geometría, iba a conducirnos a los confines de un peculiar espacio interior. Espacio interior que paradójicamente en el *Land Art* –contextualizado en pleno desarrollo de la carrera espacial– tendría también su correspondiente eco en ciertas intervenciones/*performances* intimistas del tipo de las que llevaron a cabo artistas como Dennis Oppenheim, James Pierce, Graham Metson, MacCafferty... tendentes a explorar, a guisa de territorialización sexualizada, las relaciones entre lo masculino y lo femenino en una suerte de espacialización interiorizada, como digo aunque proclive a su apertura, interviniendo un *site*: ya mediante la reconcentración en la interioridad fetal, como forma de conmemorar el subsiguiente nacimiento al espacio exterior –próximo o lejano–; ya metaforizando la extinción de la vida al replegarse el sujeto-*performer* en su propio enterramiento (situación que, como se sabe, en las religiones supone la muerte a la vida en su más contingente sentido –sociedad, naturaleza–, pero apertura/proyección a un espacio otro, pleno y eterno: “la otra vida”); o bien ensamblando, mediante una especie de emergencia-fusión, un ser que brota de la tierra, pero que a ella quiere permanecer unida sin renunciar a su fisicidad, y como deseando devolverle tal gracia, la de su nacimiento, fecundando a su vez por su parte a la Madre Tierra.

En definitiva, sea cual sea el enfoque y modalidad práctica desde los que en una época u otra se atiende artísticamente a la naturaleza, el hecho es que –como dice Mathieu Kessler– el paisaje no puede separarse de la mirada de quien lo contempla: es la mirada subjetiva de un espacio geográfico.<sup>8</sup> Espacio que ha sido visto e interpretado –representado, usado, procesado, intervenido, añadiríamos nosotros– de formas muy distintas.

Con todo, no podemos concluir este escueto repaso, sin advertir que el descubrimiento del paisaje (término que en la cultura oriental vinculaba intrínsecamente el potencial estético-visual con la ontología del lugar, es decir, el contemplar y el ser) se relaciona ante todo con China y la cultura taoísta: con su práctica del retiro y contemplación de la naturaleza, reconociéndose a Zong Bing, del siglo IV, como el primer teórico del paisajismo en pintura. En cambio, los primeros vestigios de una sensibilidad paisajística occidental no se encontrarían antes de la corriente franciscana con su actitud de reconciliación con la naturaleza.<sup>9</sup> No en vano, como nos recuerda Inmaculada Aguilar en su docu-

8. Kessler, M.: *El paisaje y su sombra*, Index Book, Barcelona, 2000, pp. 17-22

9. Berque, A.: “En el origen del paisaje”, *Revista de Occidente*, nº 189, Madrid, 1977, pp. 11-18



mentado estudio,<sup>10</sup> al ser el hombre el único ser creado por Dios a su imagen y semejanza, sería en él donde cabría fijarse, antes que en la naturaleza, a la hora de considerar la creación divina; de ahí la posible razón de no encontrar paisajes en la civilización cristiana –pese a los primeros vestigios encontrados en el período romano– hasta el siglo XIII en que empieza la reconciliación con la naturaleza tal como señala San Agustín en sus *Confesiones*. Sería entonces el momento en el que se encontrarían algunas manifestaciones pictóricas en tal sentido: en obras de Giotto y de Lorenzetti, sin olvidar, como avanzamos, el impacto que le produjo al gran Petrarca la contemplación del panorama desde el monte Ventoux, importante motivo de reflexión y transmisión de la incipiente cultura del paisaje.

– III –

*Lo artificial resulta ser como una segunda naturaleza que completa lo que la Naturaleza no ha facilitado por la vía natural. Una segunda naturaleza cuyo desarrollo depende totalmente del hombre, quien ha de cuidar que esa artificialidad que necesita para subsistir siga evolucionando.*

André RICARD

«La aventura creativa. Las raíces del diseño, 2000»

Un paso más hacia una nueva modalidad de interacción entre el hombre y su entorno consiste en construirlo también. No olvidemos que el ser humano es un hacedor de artefactos (la técnica es un modo de ser del hombre condicionada por el modo de estar en la naturaleza, sostenía Ortega y Gasset en su preclara obra *Meditación sobre la técnica*, publicada en libro en 1939) y es evidente que su habitat –sea la primitiva cueva, el elemental palafito, la rústica construcción en piedra seca, o el más moderno de los apartamentos de nuestros días–, es decir la vivienda, no deja de ser una “máquina para habitar”, como afirmaba Le Corbusier, poniendo el acento no sólo en la “Unidad de habitación” sino promoviendo los “espacios verdes”, aunque –como indica Josep M<sup>a</sup> Montaner– tales espacios careciesen de atributos, fuesen homogéneos, sin identidad. Al contrario de cómo serían concebidos –dentro sin embargo del movimiento moderno– por la corriente organicista en su afán por integrar la ciudad en el campo, compatibilizando máquina y naturaleza, entendidos como mundos que no son antagónicos sino aliados.<sup>11</sup> No obstante, el impacto que en 1929 experimentó Le Corbusier en su primer viaje a Latinoamérica, hizo que, a partir de entonces, empezase a considerar el valor de la naturaleza y de las características del “lugar”.

Así pues, dentro de la línea argumental que seguimos ¿cómo no referir el arte de los jardines y parques como un paso más en el ensamblaje Belleza y Naturaleza o confrontación amistosa entre Arte/artificialidad y Naturaleza/re-creación natural?

Con el arte de los jardines ya no se trataba, por tanto, de representar paisajes sino de constituirlos. Ciertamente el arte paisajístico no venía, en intersección con el arte del jardín, a coincidir exactamente con éste, pues no en vano el paisajista representa –no colabora a hacer– un retazo de naturaleza vigente. No obstante, aunque sea cierto, como afirma Stephen R. Jones,<sup>12</sup> que el jardín no es una

10. Aguilar, I.: “Paisaje, cultura y artificio”, en AA.VV.: *Miradas distintas. Distintas miradas. Paisaje valenciano en el siglo XX*, Consorcio de Museos Generalitat Valenciana, 2002, pp. 16 y ss.

11. Montaner, J. M<sup>a</sup>.: *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, pp.210 y 33.

12. Jones, S.R.: *El siglo XVIII*, Universidad de Cambridge/Gustavo Gili, Barcelona, 1985, p. 68



parte de la naturaleza, sino la reordenación que el hombre hace de la misma siguiendo unas pautas que reflejan sus propias preocupaciones y teorías, el hecho es que también el paisajista, aunque al pintar el paisaje en el cuadro lo haga quedando a *disposición* de lo que la naturaleza le ofrece, *de facto* no puede sustraerse a hacerlo desde el punto de vista por él elegido y dentro de un marco de actuación que –sin menoscabo de su vivencia estética– refleje unas preocupaciones y ciertas directrices, más o menos explícitas pero existentes, emanantes del desarrollo de dicho género artístico.

En cierto sentido podría decirse que el arte de los jardines viene a anticiparse al *Land Art* en cuanto *poiesis* intervencionista. *Arte de la tierra* donde la actuación humana en un paraje iba a explicitar un nuevo rumbo en la consideración artística de la naturaleza. Llegados a este punto –el de la naturaleza hecha jardín– conviene dejar claro que no hay que confundirlo con la naturaleza *sensu stricto*, ya que mientras el jardín comporta una noción eminentemente estética, la naturaleza en cuanto tal –sin despreciar su enorme potencial de inducción estética– interesa por sus plantas, animales, la vida que promueve, el potencial económico que entraña... En cambio, cuando nos centramos en su belleza estamos considerándola como otra cosa, estamos viéndola como paisaje a fin de cuentas. Y así como el objetivo del jardín es ofrecer un espectáculo a la vista de su dueño, del ciudadano, del paseante..., también la contemplación de la naturaleza puede desempeñar tal papel, siempre por supuesto que se vea –atienda– con actitud estética.

Por otra parte tampoco hay que olvidar, al igual que ha ocurrido con las artes, su aspecto funcional: el jardín tiene la posibilidad, incluso –antropomorfizando el lenguaje– el deber, no sólo de reordenar el espacio privado sino sobre todo el público: el territorio de la ciudad. De manera que, llevando a cabo un propósito pragmático como es la mejora y salubridad de la vida cotidiana, no deja de cumplir su función estética. También debe resaltarse un aspecto que parecía olvidado, algo que debido al propio desarrollo de la teorización estética y de la consideración de las artes (primar la belleza de la obra de arte frente a la belleza natural –Hegel–; entender la belleza como algo exclusivo de darse en la imaginación humana, de modo que aunque se recurra a los objetos naturales o artísticos su valor es sólo instrumental –Croce–) parece haberse detraído del discurso estético: la naturaleza en todo su esplendor y valor.

Naturaleza que, además de ser fuente de materias primas, generadora de procesos y recursos necesarios para la vida humana, comporta una singular funcionalidad –adyacente, complementaria, colateral o como queramos decir–, a saber: que el sentido de belleza que despierta en el individuo conduce a predisponerle a una vida más satisfactoria y agradable. Algo que no deja de cumplir un papel de gran utilidad. Y si bien esto no ha de llevarnos a propugnar un conservacionismo extremo o paralizante que impida nuestro desarrollo, constitutivamente técnico-cultural, sí al menos promueva que tal “reordenación”, ya aludida, se haga bajo criterios propios de una filosofía del progreso sostenible cuando menos. No ha de olvidarse, por cierto, que en la antigua Grecia el jardín era el *paradeisos*. Algo, como señala Rawson, que hace que para mucha gente los jardines sigan siendo, a su manera, imágenes del paraíso. ¿Y qué vendría esto a suponer? Pues ni más ni menos el espacio que configura “un ámbito de paz e integración psicológica en el que los manantiales de la vida proporcionan el sustento a flores y árboles”.<sup>13</sup>

Trasladada esta bonita metáfora al bienestar que actualmente nos pueden ocasionar el jardín actual, los parques, los parterres..., espacios verdes en suma, incluso de los más impensables orígenes, integrados en la trama urbana, podemos percatarnos del importante valor de uso que comporta la natu-

---

13. Rawson, Ph.: *Diseño*, Nerea, Madrid, 1990, pp. 326-328



raleza. Recordemos al respecto lo que ha supuesto en la ciudad de México la integración como espacio verde de las corrientes de lava denominadas pedregales, como el famoso Pedregal de San Ángel. Sitios insólitos, notables paradójicamente por la abundancia de especies vegetales al haberse acumulado en ellos suelo vegetal, permitiendo así la generación de un espacio vivo, de primigenia belleza, en virtud de esa variada flora que salpica, recubriendo con su fresco verdor, la negrura del derrame volcánico en donde herbáceas, hierbas trepadoras, líquenes, crustáceos, arbustos y plantas suculentas y leñosas producen una gran fascinación a quienes los contemplan.<sup>14</sup> Importante valor de uso, por tanto, el que nos provee la naturaleza: sea en estado salvaje o agreste, sea como reordenación por mano humana para crear espacios habitables integrando los naturales (a pesar de ser, como especie humana, unos auténticos intrusos en ello), sea intervenida con miras artísticas con mayor o menor fortuna. En definitiva, la utilidad a extraer tanto de los espacios naturales como de los jardines no tiene por qué dejar de ser artística, al igual que ocurre con la arquitectura (creación genuinamente humana, extensiva —añadiría yo— a la ingeniería *in situ*: enclavada en un paisaje geográfico) cuya funcionalidad jamás ha sido óbice para excluirla de figurar entre las bellas artes.

Por cierto, también como en el caso del paisaje representado cabe hacer mención a sus orígenes orientales. Si bien al hablar del jardín hay que puntualizar tal extremo, pues son dos las concepciones existentes al respecto que diversifican los orígenes. Una, la oriental: Extremo Oriente y en especial Japón. Concepción según la cual el jardín tenía un carácter marcadamente místico, y en cuya conformación artística venía a simbolizarse el entretejido de hilos y dibujos que podían encontrarse en la naturaleza. De manera que, será a este tipo de jardín no estructurado al que habremos de referirnos al hablar de sus orígenes extremo-orientales. Tipología esta que pasaría después a ser imitada en la Inglaterra del siglo XVIII con algunas adaptaciones, tales como la incorporación de lagos de formas irregulares junto a arboledas aparentemente causales en unas laderas desde las que se divisaban inmensos panoramas. Entorno en el que, posteriormente, el gusto neoclásico introduciría elementos de orden formal: estanques simétricos, escalinatas, esculturas... y procurando una planificación más visible en algunas zonas del jardín (algo de esto, transcurrido el paso de los siglos, puede observarse en algunos diseños actuales, como el depurado trabajo geométrico que en la década de 1990 se llevó a cabo en Escocia con el *Jardín curvilíneo* que Charles Jencks refiere, si bien según un concepto abstractizante más acorde con de nuestro tiempo.

Por su parte, la concepción del jardín estructurado hay que buscarla en la Italia del Renacimiento y en la Francia versallesca, así como en Persia y la India de los siglos XVII y XVIII, constituyendo su filosofía la de mostrarse como un símbolo de orden formal, de estricta coherencia. Algo que, respondiendo al poder de un núcleo central, vertebrador de caminos y parterres de calculadas geometrías, conducía a resaltar y potenciar visualmente las edificaciones de los *chateaux* o de suntuarias y monumentales mansiones.<sup>15</sup> De modo que, por más grande que pudiera ser el tipo de jardín estructurado, siempre vendría a representar el espacio como algo limitado; mientras que el primer tipo, por pequeño que fuera, vendría a quedar bajo el concepto de espacio “entorno”. De ahí que, bien puede decirse que sea en este sentido, aunque desde luego a escala mucho mayor, cuando cabría hablar del espacio a generar interactivamente con una trama urbana al objeto de que con ello se evitara, embellaciendo, el apelmazamiento de nuestras ciudades.

14. “La vegetación del centro del *Espacio escultórico*”, Biblioteca del Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos de la UNAM. Citado por Consuelo Almada en “De lo profano a lo sagrado”, en *Arte y Espacio* (Edit. Óscar Olea), Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p. 508

15. Rawson, *Opus cit.*, pp. 327-328



## - IV -

*Las cosas que la gente construye, la forma de estas cosas,  
los materiales utilizados, las leyes que controlan las  
dimensiones y las estructuras, no son muy diferentes  
de aquellas que operan en el mundo natural.*

Christopher WILLIAMS

«Los orígenes de la forma, 1984»

Es de general aceptación que entre el contenido temático de las artes plásticas y sus formas –es decir, las imágenes o volúmenes que lo representan– exista una concordancia. Ciertamente, esa concordancia o correspondencia se ha considerado de distinta manera a lo largo de la historia, dando lugar a distintos enfoques teóricos, modos de hacer, estilos, etc... que, a fin de cuentas, no han sido sino la corroboración con las variaciones pertinentes de ese fundamento que el arte, como *téchne mimetiké*, ha ido desplegando y que, llevado al terreno que nos ocupa, la referimos en primer lugar al paisaje entendido como representación en imágenes.

Imágenes que tanto poder tienen, no sólo como representación sino también –retomando la idea de García Leal– como predisposición a través de ellas (de nuestra “mirada” sobre ellas) de “ver” lo real. No en vano –a propósito de la relación triádica sujeto observador/ entorno natural/ paisaje-imagen– sería Claude Lorrain, como nos recuerda Gombrich, quien abriera los ojos de las gentes a la belleza sublime de la naturaleza. Y lo hizo de tal modo que, cien años después de su muerte, los viajeros todavía juzgaban un paisaje real con arreglo a lo visto en su pintura. Así, si un paisaje les recordaba sus cuadros, entonces esa realidad era bella: el paisaje pintado iba a nutrir su forma –la de los espectadores– de reconsiderar estéticamente la naturaleza.<sup>16</sup> Algo que, pasados los siglos, aún sucede con no pocos amantes del género, que valoran estéticamente un entorno natural con referencia a su tipo de paisaje predilecto. En nuestra época generalmente ligado a la obra de algún impresionista.

En el siglo XX es cuando con la ruptura de la imagen entendida como *mímesis* (desde las figuras de animales y otras de carácter antropomórfico del paleolítico a cualquier otra modalidad habida a lo largo de la historia, y según factura más realista o más idealizada, hasta llegar al divisionismo del impresionismo), antesala del arte de las vanguardias de comienzos del siglo, traería como consecuencia, al anteponer la autonomía de la forma a cuanto pudiera extraplásticamente referirse, el que las cualidades formales y su innovación empezaran a contar más que lo expresado. O mejor dicho, las formas plásticas pasaron a representarse/expresarse a sí mismas. Ello, junto con los nuevos materiales que la industria suministraba y ante la creciente deslimitación y osmosis entre unas y otras disciplinas, desdibuje de los géneros, hibridación de técnicas y aparición de nuevos soportes, hizo dar un giro drástico al panorama plástico-visual, llevando al arte a transitar por unos vericuetos, insólitos y desconcertantes, hasta llegar a nuestros días. También, por supuesto, en lo concerniente a la consideración de la belleza natural, a la belleza del paisaje. Vericuetos tampoco siempre comprendidos pero existentes.

Decíamos al principio que el hombre tiende a establecer con el mundo que le rodea una conexión de absorción, de representación, de armonía. Pues bien, cabe hablar ya de cómo se ha afrontado ese modo de relación de una manera fáctica, es decir, interaccionando físicamente con el entorno natural, bien bajo un prisma artístico, bien bajo otro de tipo funcional. Desde luego no descubrimos nada nuevo,

16. Gombrich, E.: *La Historia del Arte*, Debate, 1997, (1ª impresión de la 16ava edición inglesa, aumentada, corregida y rediseñada por Phaidon Press Limited



aunque sí son nuevas las formas con que se ha llevado a cabo tal interacción en las últimas décadas. Trataremos entrelazadamente, aunque dando a cada una lo suyo, ambas formas de intervención.

La sociedad industrial se presenta llena de posibilidades que, sin embargo, no se aprovechan para el bien de todos. Y un modo erróneo de servirse de ella consiste en enfrentar su propio poder tecnológico a la naturaleza. Algo que pronto acaba por revertir en negativo para todos los que en ella vivimos. La producción industrial, como nos recuerda Ricard,<sup>17</sup> persigue ante todo rentabilidad, olvidando que la finalidad de todo lo que creamos es aportar más calidad de vida a la colectividad. Colectividad que no es algo ajeno a la naturaleza (no por parte de ésta sino por la “conveniencia” de aquella), la cual suministra la base para que dicho desarrollo industrial sea posible. Las pautas del hombre al crear (inventar, producir, innovar) todo cuanto configura el entorno que necesita para su vivir cotidiano, su *artificialidad*, no son muy distintas, subraya Ricard, de las que sigue la naturaleza en el despliegue de sus mecanismos evolutivos. Algo que no ha de extrañarnos, dado que la especie humana es parte integrante de esa misma naturaleza, aun siéndolo de un modo peculiar: intrusivo.

Cabe decir, por tanto, que las formas que el hombre desarrolla en la configuración de ese mundo artificial que requiere su vivir, no quedan muy lejos de las de la naturaleza en virtud de una especie de “analogía biológica”. Ciertamente, no se trata aquí de sostener ninguna teoría de carácter biologista al respecto, pero sí de señalar que en el desarrollo de nuestra cultura material no deja de darse un paralelismo entre muchos de los procesos evolutivos de la naturaleza y los que siguen, bajo nuestra dirección, las cosas artificiales que vamos creando. Ya Aristóteles en su *Física* –como nos recuerda José Jiménez<sup>18</sup>– afirmaba, dentro de un plano ontológico, que los productos de las *técnicas* tenían un ser “analógico” respecto al ser que es, a lo natural. Es ése el sentido, subraya Jiménez, “en el que la *téchne* imita a la naturaleza, introduciendo en sus diversos productos la misma dinámica del ser natural, tal y como queda categorialmente delimitada por Aristóteles. De ahí la precisión, también en la *Física* (199a 15): ‘Las *téchnai*, sobre la base de la naturaleza, o llevan las cosas más allá de donde puede la naturaleza, o imitan a la naturaleza’ ”.<sup>19</sup>

En esta misma línea, pero por supuesto más cercano al hoy, Christopher Williams en su clásica obra *Los orígenes de la forma*,<sup>20</sup> afirma: “Las cosas que la gente construye, la forma de estas cosas, los materiales utilizados, las leyes que controlan las dimensiones y las estructuras, no son muy diferentes de aquellas que operan en el mundo natural”. O dicho todavía más claramente, todo está compuesto, a fin de cuentas, por el repertorio de materiales que se hallan en la naturaleza y según unas dimensiones estructurales y/o genéticas que permiten el paso de la potencia al acto, de las posibilidades *in nuce* de lo real a su realidad efectiva. Parece por tanto “natural” que todo se rija siguiendo también unas pautas parecidas. Así, trayendo a colación un ejemplo puesto por el propio Ricard al respecto: desde la piel o los huesos hasta las más modernas materias plásticas o las aleaciones de metales más sofisticadas pueden describirse según una fórmula química que baraja mezclas de unas limitadas sustancias conocidas. ¡Cuántas estructuras naturales y cuántas de aquellas que han sido desarrolladas por cálculo matemático resultan extraordinariamente semejantes! Por ejemplo, sin ir más lejos, se comprueba cómo la combinatoria de formas generadas por la ingeniería para edificar sólidas construcciones mecánicas tienen unas características estructurales idénticas a las que posee el esqueleto de los organismos vivos para sostener su cuerpo.<sup>21</sup>

17. Ricard, A.: *La aventura creativa. Las raíces del diseño*, Ariel, Barcelona, 2000, pp. 188

18. Jiménez, J.: *Opus cit.*, p. 55

19. *Ibidem*

20. Williams, Ch.: *Los orígenes de la forma*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984

21. Ricard, A.: *Opus cit.*, p. 20



Con todo, no deja de ser curioso, por no decir lamentable, que en el cada vez más extenso entorno artificial hecho de cosas ideadas por el hombre –*artificialidad*–, que ponen de manifiesto los conocimientos alcanzados como especie no exista un mayor acuerdo o –volviendo al término mencionado– “analogía” entre lo que el ser humano hace, sus *resultados* en forma visible, y la *base* desde la que los lleva a cabo y sobre la que tantas de sus *hechuras* acaban por implantarse. Es decir, es decepcionante que no haya una más afinada coordinación entre lo artificial creado sobre base natural, mediado por la técnica/industria, y lo natural de ese mundo de cuyos recursos se nutre el *homo technicus*. Posiblemente sea esto un reflejo de nuestra paradoja como especie en el mundo: servidumbre del mismo, por una parte, al no poder salir de él, y encumbramiento, ya que a pesar del peso de su imperiosa realidad, somos capaces de superarla reordenando, asociando, modificando en suma sus materiales, hasta hacer brotar (crear) nuevos seres: seres artificiales de fenomenología pero de alcance cada vez más *sobrenatural*. Podemos, por tanto, tender hacia una mejor consecución de una coordinación o ensamblaje de la que resulte una emanación de belleza y un potencial de energetización estética, sin menoscabo de las satisfacciones vitales indispensables para nuestra vida.

Y en cambio, ¿qué vemos o podemos constatar tan a menudo en nuestra cotidianidad, por lo que a este último aspecto concierne? Pues sin ir más lejos, y por poner un ejemplo que a todos nos resulta familiar, el hecho es que, viajando de un sitio a otro por nuestras modernas autopistas, comprobamos cómo el pintoresquismo de aquellas carreteras por las que transitábamos en nuestra niñez, bordeadas de árboles frondosos que silueteaban su figura sobre la cinta asfáltica provocando un agradable frescor, ha desaparecido prácticamente de nuestra vista, talados los árboles en aras de un nuevo concepto de seguridad viaria. Sin embargo, de continuo vemos –en contraposición a ciertos y escasos caminos rurales que hoy día todavía pueden recorrerse en su campestre esplendor– carreteras y viales cuyos trazados descuartizan arboledas, abren montes de par en par –sin preocuparse por restañar con una adecuada política de conservación tales heridas–, horadan montañas, enlazan extremos de un valle o *puentean* la angostura de un barranco, demostrando la mayor parte de las veces una soberbia tecnicista antes que un intento de conjuntar la *belleza natural* del paraje con la *forma* del puente o viaducto que lo atraviesa, es decir, la funcionalidad que lógicamente es inherente a tal alarde pragmático con la estética que pensamos resulta indispensable para no avasallar con semejante intromisión la geografía del lugar; cuando, siendo así que el hombre es constitutivamente técnico por su radical inadecuación a la naturaleza, es por lo que, como sostenía Ortega y Gasset (quien en opinión de Molinuevo, de todas las reflexiones sobre la técnica hechas en la primera mitad del siglo XX es una de las que mejor han resistido el paso del tiempo<sup>22</sup>), la técnica ha de tomarse como una posibilidad humana, lo que nos faculta para hablar de un humanismo técnico e incluso tecnológico.

Mas sea como fuere, lo cierto es que la técnica está ahí, y más en este siglo XXI, cuando tras el incremento cuantitativo de la misma en el siglo anterior, está pasando ahora a desarrollarse en un grado cualitativo extraordinario. Más aún, como afirma Javier Echeverría, la ciencia ha cambiado a lo largo del siglo XX hasta acabar por convertirse en “tecnociencia”, y con ello constituirse en parte importante de nuestro acervo cultural. Algo que, sin duda alguna, ha de llevarnos a repensar la situación y no a desdeñarla como si fuese algo “aparte” de lo humano en el sentido que propuso, por ejemplo, Jünger, para quien la técnica sólo guardaba una relación secundaria con el hombre, siendo un producto de las fuerzas elementales que regían el mundo y que configuraban una metahistoria paralela a la historia humana.<sup>23</sup> Pero, desde luego, tampoco a lanzarnos a adhesiones entusiastas del tipo que el futurismo

22. Molinuevo, J.L. “Hacia una estética de las nuevas tecnologías”, en AA.: *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 54 y ss.

23. Ídem



pregonó en su época. De modo, en fin, que entre concebir la técnica como una absoluta instancia/voluntad de poder –algo de lo que en absoluto abjura la superpotencia por antonomasia y ya única, la norteamericana– o como la panacea que va a curar todos los males físicos y espirituales del ser humano hay, creo, un terreno intermedio desde donde considerar, en alianza con la técnica –recuperando e implantando la vieja e insatisfecha aspiración vanguardista de insertar el arte en la vida, en estos momentos la tecnociencia en la vida– el plantear qué se puede hacer, más y mejor, para humanizar la vida y procurar solidaria justicia en la consecución –desarrollo y distribución– de la materialidad que satisfaga las necesidades de todas las gentes.

Si en una época la naturaleza fue madre, maestra y modelo de belleza, ¿por qué ahora, dentro de una consideración estética de las nuevas tecnologías, no se revisa seriamente lo que éstas pueden aportar para una mejor aprehensión, valoración y reconsideración también de las artes? Artes entendidas como el fruto de una creatividad propia y tal vez distinta, pero no escindida del lugar en que conviven los discursos ético, lógico y científico-tecnológico. Desde que el arte (no tenemos más remedio una vez más que recordar a Hegel con la implantación de tal semilla) empezó a pensarse a sí mismo, se inició un nuevo camino tendente a potenciar la idea y el proyecto antes que el resultado objetual de esa *poiesis*. Desde que los medios de simulación de imágenes (recordemos en el arte el largo peregrinaje y sometimiento del mismo a la *téchne mimetiké*) alcanzan, con el desarrollo de la electrónica y los procesos digitales de manipulación y transmisión de aquéllas, una fenomenología impensable en un espacio virtual dinámico, más allá del que el gran invento perspectívico ofreció en su época, es evidente que no puede ausentarse lo estético de lo tecnológico, entendido en nuestros días éste como un desarrollo que trasciende el espíritu positivista del XIX y el mecanicismo de la época, amén del electromecanicismo posterior, para insertarse en la sociedad telemática transformándola de un modo como no había ocurrido jamás. Y nosotros somos sociedad. No en vano, como subraya Echeverría, “la novedad principal del siglo XX consiste en que *la tecnología transforma la sociedad y no sólo la naturaleza*, y no siempre para bien”<sup>24</sup> (la cursiva es mía).

En cualquier caso lo que parece imparable, y lo que posiblemente escandalice todavía a mucha gente, es que –como nos recuerda Molinuevo– a la constatación de la insuficiencia del enfoque instrumental de la técnica se une progresivamente la evidencia de que lo artificial no es una forma del hacer sino del “ser” humano.<sup>25</sup> En definitiva, de que somos seres técnicos. Y, por nuestra parte –volviendo a traer a colación las palabras del André Ricard– qué duda cabe que frente a la naturaleza existe la *artificialidad*, es decir, el vasto universo de objetos creados por el hombre para subsistir. Hombre que es técnico; que bien mirado es un modo de decir, hombre a secas, pues dada su insuficiencia corporal para resolver problemas no ha tenido “más remedio” que desarrollar todo un mundo de *arte-factos* supletorios de los instrumentos naturales que “por naturaleza” tienen los animales. De manera que decir del ser humano que es un hombre técnico no es ningún desdoro ni ninguna improcedencia. Y siempre, por descontado, sin perder la perspectiva de que todo ese mundo artificial va en paralelo y es complementario –cuando no en grandísima medida sustitutorio– del mundo natural.<sup>26</sup> Otra cosa es pensar que porque se sepa construir artefactos se es más valioso; o porque uno se autoproclame ecologista tenga patente para figurar como el más amante de la naturaleza o más respetuoso con el medio ambiente. Se le supone que sea así, pero no es que necesariamente lo sea. Al igual que a la inversa: no por ser conocedor y seguidor del conocimiento técnico se es menos humanista.

24. Echeverría, J.: “Sobrenaturaleza y sociedad de la información: la *Meditación de la técnica* a finales del siglo XX”, *Revista de Occidente*, nº 228, Madrid, 2000, p. 19

25. Molinuevo, J.L., *Opus cit.*, pp. 52-53

26. Ricard, A.: *Opus cit.*, pp. 29-30



Lamentablemente, cada vez más y con mayor insistencia, escuchamos y vemos por radio y televisión los desastres ecológicos producidos por trenes-cisterna que al descarrilar derraman su líquida toxicidad, por enormes petroleros que naufragan vertiendo su denso fluido en los mares, y de ahí a las costas, aniquilando su flora y fauna y con ello la subsistencia de los pescadores, al tiempo que destruyendo el paisaje. Sí, ese paisaje costero que tantos cuadros ha inspirado y no menos tarjetas postales para recuerdo de turistas. ¡Cuánta diferencia –me viene a la memoria– entre las rocas de las ennegrecidas playas gallegas, por culpa del chapapote vertido en 2002 por el *Prestige*, y las pedregosas orillas de la *Bahía de Weymouth* en el esplendor del cuadro de John Constable, pintado en torno a 1819!

En ocasiones son desastres inevitables, aunque previsibles. En otras totalmente evitables, que ocurren al contravenir todas las reglas de seguridad y que, alardeando de una pasmosa inmoralidad por parte de capitanes, banderas de conveniencia, compañías sin escrúpulos y negociantes desalmados, acaban por arruinar parajes y espacios naturales, mediante un triple atentado: al reino de lo biológico, al ámbito de lo económico, y al universo de la belleza: la belleza natural, esa que ha inspirado e inspira no pocas creaciones pictóricas, fotográficas y conceptuales.

Así pues, y por lo que a nosotros en este momento nos atañe, tamaña inmoralidad, tamaño desastre fisicalista, ¿qué reporta? Fealdad. Y fealdad no en el sentido que ya refirió San Tomás de Aquino en su *Summa Theologica* cuando, al percibir en el arte una belleza que no estaba presente en la naturaleza, afirmaba algo de gran modernidad al sostener que un cuadro era bello si hacía que una cosa fuese perfecta, aunque la cosa fuese en sí misma fea. Ciertamente no se trata de eso ahora. La suciedad antiecológica es en sí misma fea y reprobable. Otra cosa es que su representación plástica aproveche para denunciar hechos de esa clase a modo de manifiesto crítico, admitiendo que tal plasticidad pueda ser artísticamente bella. Vemos por tanto, cómo lo feo ontológicamente considerado, y como opuesto al *bonum* –por mentar a los clásicos–, puede sin embargo ser “bello” artísticamente elaborado. ¡Qué paradojas nos suministra el pensamiento estético! *Mutatis mutandis*, ¡qué paradojas nos reportan también ciertas acciones humanas de intervención depredadora, como las que llevaron a cabo los ingenieros de la *Legio VII Gemina* para explotar un yacimiento de oro en Las Médulas: ¡la “ruina montium”! Procedimiento técnico con el que se iba destrozando dichas montañas, sistemática y calculadamente, mediante canales de agua practicados en sus entrañas para extraer el oro; quedando, al acabar tal traumático proceso, un paisaje increíblemente bello, insólito, surrealista... Intervención física de inducción estética próxima a una especie de *delightful horror*. Actuación expoliadora esta, efectuada en el siglo I a. d. C., que acabaría en 1977, tal paisaje geográfico de esa guisa intervenido, por ser declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco a causa de su belleza *natural*. Por supuesto que no se trata de incitar a realizar acciones de este tipo, aunque sí poner de manifiesto, una vez más, las extrañas paradojas de lo estético-artístico como proceso y hecho, como experiencia y apreciación valorativa.

Y si en vez de fijarnos en las carreteras y parajes por donde éstas transcurren, así como en las costas-basureros náuticos tan de actualidad, paseamos nuestra mirada por la ciudad, el cuadro no puede ser menos desolador. Junto o no muy lejos de magníficos caserones antiguos, modernos edificios *high-tech*, restauradas casas modernistas o racionalistas, se expanden sin ton ni son un sinfín de uniformes y monótonos bloques de apartamentos como macrocajas de zapatos agujereadas, descomunales en altura, de incongruentes retranqueos respecto de las arterias viarias, y casi siempre con escasas zonas verdes a su alrededor. Todo ello bordeado, de vez en cuando, de enrevesados *escalatrix* y pasos a distintos niveles, según planes apresuradamente diseñados y mal trazados, cuyo resultado no es sino la consecuencia de una suma de improvisaciones que presentan un panorama tremendamente antiestético. Improvisaciones en numerosas ocasiones perfectamente *previstas* por intereses especulativos, de los que lamentablemente tanto sabemos en el País Valenciano sin ir más lejos, donde políticamente se pre-



gonan mejoras urbanísticas para la ciudadanía a base de eliminar recintos de interés botánico, humildes pero significativos barrios históricos abiertos al mar... Mientras, se mira hacia otro lado, a pesar de la inflación de edificaciones de alta densidad y la proliferación de vertederos incontrolados que arruinan los alrededores de esas mismas ciudades.

- V -

*El arco extenso y dilatado de las múltiples reflexiones  
sobre el paisaje se enmarca ineludiblemente, en  
todas sus direcciones, en el versátil horizonte  
de las relaciones entre naturaleza y cultura.*

Román DE LA CALLE

«El paisaje como categoría. ¿Existe un imaginario paisajístico actual?, 2002»

Apuntábamos que el arte de los jardines podía entenderse en cierto modo como un *avant la lettre* del *Land Art*. Aunque tal vez esto sea decir demasiado, tampoco puede negarse que podría tomarse como una especie de precedente *sui generis* que, por supuesto, debe matizarse.

Si el género paisajístico tuvo la virtualidad de afianzar un creciente coleccionismo, con el paisaje intervenido no fue así. Y no lo pudo hacer, entre otras cosas, porque excedía los límites de la sala de exposiciones: la galería. Plataforma básica, como se sabe, establecida para exhibición (difusión) de la obra de arte y su comercialización (distribución). El paisaje natural intervenido deja de representarse para ofrecerse “presentativamente” mediado y manipulado por el land-artista como obra de arte misma. Se emplee la nomenclatura de *Earth Art* en atención a su factura: ya como obras aisladas o agrupadas en un conjunto a guisa de instalación, objetivadas con materiales extraídos del entorno natural, ya se trate de manifestaciones mayores (referida la expresión a intervenciones extensivas imposibles de recoger en una sala) a las que parece convenirles mejor la etiqueta de *Land Art*, el caso es que el género del paisaje desembocó en parte en el *Arte de la tierra*.

Los *earthworks* en cuanto *obras de tierra* que en algún momento pueden –suelen– darse en el interior de un local –la galería o el museo–, lo son más bien como eso, como creaciones hechas con elementos de la tierra: materiales de procedencia natural –claramente no elaborados: piedras, troncos de árboles, ramas de arbustos, hojas secas, grava de río, pétalos de flores, raíces secas...– y bajo la “forma” de instalación (en proximidad por cierto al arte *povera*) y, por supuesto, con la provisionalidad que tal tipo de montaje/desmontaje supone. En cambio, las intervenciones mayores –*Land Art*– llevadas a cabo en un contexto natural, réplica monumentalista y sajona del *povera*, aluden al concepto de naturaleza entendida como macro-soporte a manipular, produciendo en ésta unas modificaciones más o menos permanentes: bien de tiempo limitado, como el conocido y complejo trabajo de Christo Javacheff en California con su *Running Fence* o *Valla continua*, de 1972-76, bien dejándola obra como *factum* en el que el tiempo –ya no el artista– la someterá, a modo de metaproceso, a uno de envejecimiento o disolución, como en el caso de *Mujer de la tierra*: obra de hierba plantada y tierra, de James Pierce. Y en casos como el primero, tal acción de carácter artístico (no ha de olvidarse que, pese a todo, la función estética no se ausenta de este accionismo), al destacar su carácter de exterioridad y monumentalidad es por lo que aludiría mejor al concepto de paisaje. Paisaje entendido no obstante no como una “vista” escogida para su representación –acorde con cualquier modalidad de las que permite la *téchne mimetiké grafiké*– sino en cuanto selección de un entorno como *topos* geográfico físico que “marcar” durante un cierto tiempo. Y en casos como el segundo, tal acción iría en una línea de mayor



concomitancia con el diseñador de jardines. No en vano la tarea de éste consiste en reordenar artísticamente un contexto natural (la obra de Pierce forma parte, junto a otras “esculturas orgánicas” del Jardín de la Historia que empezó a construir en Maine (EE.UU.) durante la década de los setenta) según una praxis fisicalista culturalmente guiada. Acciones puestas en práctica en función –insisto– de ser descubierto y observado un determinado entorno desde el punto de vista del land-artista. Artista que, con todo, sigue pensando, más o menos implícitamente, bajo el aura de obra de arte, por más que opere al margen (en la exterioridad) del lugar sacrosanto del museo o la sala de exposiciones. Y por más que puedan repetirse este tipo de obras. No en vano estamos hablando –en la era de la reproducción postmecánica, digital-virtual– de intervenciones, acciones, procesos... términos que indican claramente: vuelta a empezar, repetición, multiplicidad.

Así pues, nos hallamos ante un giro radical: pasar de la naturaleza transportada *representativamente* a una imagen, a naturaleza *presentativamente* mostrada. Y, por supuesto, en ambos casos bajo la intencionalidad creativa de su autor. No estamos tan alejados, por tanto, del jardín diseñado por mano humana; si bien indicábamos que en este último caso había que matizar, al hallarnos casi siempre ante una “construcción” –la del jardín– decididamente planteada como única, y materializada en aras de una finalidad ornamental con visos de permanencia. Además, así como el proyecto de jardín entraña una reordenación *ex novo* de un espacio según una clara conformación estética, en el *Land Art* se pretende “reponer” un orden estético, en bastantes de sus modalidades, por restablecimiento de un orden natural terriblemente desvirtuado (contaminado y destrozado). Recordemos al respecto la extraordinaria reparación estético-ecológica realizada por Michael Heizer, bajo el título de *Túmulos efigies* en Illinois, a mediados de los ochenta. Intervenciones, las de este tipo, donde pesa mucho un concepto crítico y social, en cierto sentido también moral. Mas ¿acaso entre las funciones del arte no se hallaban también éstas? Se hallaban, sí, aunque fueron restringiéndose hasta llegar a priorizarse la función estética. Pero vuelvo a preguntar(me): ¿y en nuestros días, acaso quedan alejadas tales ideas de muchas de las prácticas artísticas que nos ofrecen ciertos artistas, a pesar de su constitución electrocibernetizada, o promueven ciertas instancias en pro de diversas causas sociocríticas y solidarias?

Y a propósito de “representación” hay que tener en cuenta que, aunque sea cierto que las obras que caracterizan el *Arte de la tierra* suponen un abandono de la objetualidad propia de la pieza-artística, no por eso han dejado de instaurar la suya propia: las fotos y los documentos –escritos, fílmicos o videográficos– que aun formando parte de la obra misma, en cuanto que o prefiguran el proyecto o manifiestan su resultado desde distintos puntos de vista, acaban *mediando* al fin y a la postre entre el emisor –la realidad intervenida por el artista– y el receptor, que puede “viajar” así, conceptual y “visualmente”, desde esta especie de *non-site* –lugar/acontecimiento documentado– al *site* o “lugar realmente intervenido”. Y consecuentemente, documentos obra-copias, susceptibles de compra-venta o venta-pase/acceso. No todo el mundo puede acudir al *lugar* intervenido con la facilidad con que puede hacerlo yendo a la sala de arte o al estudio del artista. Aunque tampoco todo el mundo puede comprar una pieza artística y no por eso dejan éstas de presentarse masivamente al público; ni tampoco por aquello –la dificultad real de acceso– la comercialización queda exenta (cierta de ella) en el *Land Art*. Si bien no todos los artistas, como Walter de Maria pongo por caso, están de acuerdo en el valor de esta forma de intermediación. Este autor ya hace más de veinticinco años que advertía que ninguna imagen podía reproducir su obra, pues según él, ésta requería la propia experiencia de un sujeto en el lugar y ocurrencia del acontecimiento. De manera que “rechazada radicalmente el concepto de mimesis como copia de la naturaleza, que implica una representación de las cosas y una experiencia simulada”.<sup>27</sup>

27. Raquejo, T.: *Land Art*, Nerea, Madrid, 1998, p. 17



No obstante, y como apuntamos al principio a propósito del cambio que está experimentando el subproceso distribuidor-difusor del arte, hay que decir: primero, que en la medida que éste se hizo reproducible, los mecanismos de comercialización de esta *penúltima* clase de “objetos” –los *landartísticos*– a través de fotos, planos, croquis, películas filmadas, vídeos grabados, iban a modificar seriamente tal cuestión. Pero es que, en segundo lugar, en la medida que la obra artística está transmutándose en algo más inmaterial o volátil, como consecuencia de las nuevas tecnologías, los mecanismos de comercialización de la por hoy *ultimísima* clase de “obras” –la producción digitalizada de consistencia virtual *en, de y por la red*– han acabado por trastocar considerablemente este tema. Mas como puede comprobarse, el mercado se renueva cual hidra de cien cabezas, se resiste a desaparecer y sigue en sus trece: de nuevo la economía neoliberal continúa en lo suyo, reconvirtiéndose también en este terreno. Ciertamente no es este el momento para dirimir esta problemática, sino en todo caso recordar cómo el persistente cambio en el *hacer y saber hacer*, que toda práctica artística comporta, sigue repercutiendo indefectiblemente en la infraestructura sobre la que su vivo, rico y multiforme proceso se asienta. Y lo mercantil ciertamente es ya parte fundamental de ésta.

Y mentando el cambio de lugar o la des-localización del espacio privilegiado que para la obra de arte supone la galería y el museo, no tenemos más remedio que considerar un aspecto sumamente importante de la praxis *landartística* cual es: la recurrencia a su propio sentido de desplazamiento. Ahora, la obra va a darse –a ocurrir– en un lugar ajeno al espacio de la galería, y por supuesto de su lugar generatriz tradicional: el estudio del artista. Y va ser precisamente en función de un otro lugar (*site*) como el artista conciba su proyecto que tendrá “lugar” –será *actum/factum*– en el marco de una realidad natural: un espacio agreste, silvestre, más o menos virgen, cual contexto de variable geografía a atender, pletórico de belleza, o en el marco de una realidad natural desnaturalizada: un paisaje desertizado a causa de la industria minera, un entorno destruido por la contaminación química, un lugar convertido en páramo yermo tras el abandono de una actividad agrícola sin reconversión posterior.

Pero como la intervención artística de ese tenor (la tildada –no a gusto de todos– con la expresión más conocida de *Land Art*, aunque también bajo la de *arte ambiental* o *arte ecológico*, por no decir quienes prefieren que sus intervenciones se llamen simplemente esculturas) se llevará a cabo según un proceso –más ágil como en una *performance*, más costoso como en las de carácter monumental– es por lo que el parámetro temporal adquiere enorme importancia. De manera que, al parámetro espacial se une el temporal. Y tales coordenadas, ¿no tienen mucho que ver con las artes? Por supuesto que sí. Más claramente expresado: el *Land Art* tiene que ver con el concepto de arte, se mire como se mire, volvemos a insistir; pues aunque inicialmente –como nos recuerda Simón Marchán– rompiera con las ligazones tradicionales del objeto, con las galerías y los museos, el hecho es que continuó apropiándose de la naturaleza de un modo estético y artístico.<sup>28</sup> Es por eso por lo que, aunque promueva una transformación restauradora o de denuncia/advertencia ecológica, en el fondo pretende una apropiación visual de la realidad natural, siendo frecuente el uso de ésta –la naturaleza– de una forma metafórica.

Antes de proseguir cabría señalar, vinculado a esto último, la existencia de algunas críticas fundadas que ha tenido el *Land Art*, en la medida en que su criticismo hacia la violación de la naturaleza se ha hecho huyendo de los lugares “socialmente vivos” para experimentar en lugares lejanos que, aunque dignos de defensa frente a la depredación humana y ciertamente apropiados para las prácticas intervencionistas –a fin de llamar la atención sobre el valor o la necesidad de recuperación de un paraje–, su eficacia ha dejado bastante que desear desde el punto de vista de una recuperación ecológica de lo –digamos– próximo e inmediato: de ligazón directa con el ciudadano. Habría por tanto que reformular,

28. Marchán, S.: *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1972*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1972, p. 205



de continuar haciéndolo, su potencial crítico: ensamblando la especificidad de sus prácticas, procesos e intervenciones, con movimientos ciudadanos y de consumidores, en pro de la resolución de numerosos aspectos de la más acuciante cotidianidad en torno a problemática, tan actual y persistente, como puede ser la implantación de más y mejores espacios verdes en las ciudades, la planificación de los barrios y entornos ciudadanos, control de vertederos...

Aspectos cuya resolución exige una conexión de los temas medioambientales con las condiciones sociales de la gente, con los diferentes factores económicos implicados, etc., y no sólo quedarse –como ya afirmaba en su día Marchán– en aquel carácter romántico y antiurbano que, a excepción de algunos casos, como las experiencias del *Aerial Art* de Smithson (acerca de una racionalización de los terrenos que requiere un aeropuerto) o el proyecto de Paolo Soleri *Arcología* (arquitectura+ecología en pro de una nueva organización del hombre y la naturaleza configurada), se denuncia así mismo –dicho carácter– en el hecho de que casi ningún proyecto landartístico se ocupara de la configuración de los graves problemas ecológicos de nuestras zonas urbanas e industriales.<sup>29</sup>

Así pues, eso que indicábamos –es decir, que en el fondo el *Land Art* pretende una apropiación visual de la realidad natural– es lo que hace que no se aleje del arte, y tampoco del arte del jardín, si bien con la mirada crítica del siglo XX antes señalada. Y según una praxis artística cuya relación arte-naturaleza –he aquí lo que debe subrayarse– se despliega mediante un proceso temporal muy peculiar. Pero, ¡cuidado!, el concepto “tiempo” no sólo ha de entenderse como cómputo cronológico de las horas necesarias para realizar tal o cual acción, sino *también* como la temporalidad que se descubre y experimenta en el “discurrir” de un trayecto, espacialmente recorrible, a modo de inspiración (observación, proyección, aplicación) que “desvela” ante un contexto vitalmente recorrido qué y cómo será la mejor forma, y no otra, de cumplimentar *su* intervención.

En este sentido podemos recurrir tanto a la añeja imagen del viajero, que desde la ventanilla de su vagón contempla lo que se le ofrece a la vista mientras el tren (artefacto técnico mediador del acto de contemplar desde un marco específico, distinto por ejemplo al que nos proporciona la especificidad visual de un aeroplano) recorre llanuras o serpentea por las montañas, abriéndonos a anchos o angostos panoramas, salvando ríos mediante esbeltos viaductos, ofreciendo espeluznantes vistas de escalofriantes profundidades... permitiéndonos captar de este modo, dinámico y mecánicamente rítmico según un despliegue lineal-horizontal, la belleza que la naturaleza ofrece en una sucesión de parajes así, de esa “forma” (con ese *formato*) transitados.

Contemplación distinta a la de hacerlo desde “dentro” del paisaje, tanto si éste se visiona desde un punto estático, como la cima de un monte desde donde oteamos el horizonte, como si se hace desde el punto elevado y semoviente que nos puede reportar un caballo, por ejemplo. Y ya no digamos si el recorrido de nuestra mirada es en función de nuestro propio ritmo andarín. Caso peculiar que justamente definiría la práctica landartística de gente como Richard Long, quien mediante un pasear intimista –a escala humana– en el que tanto su propio caminar como la observación de los sitios que recorría se convertían en obra, ya en base a las huellas que sus pisadas iban dejando sobre el terreno, como por mor de las no agresivas intervenciones que iba haciendo en determinados puntos por donde pasaba: recolocando piedras, plantándolas, alineándolas..., es decir –como nos recuerda Ana M<sup>a</sup> Guasch– racionalizando su estar con la naturaleza, oponiendo la irregularidad de ésta con construcciones de una geometría rigurosa de rectas, rectángulos o círculos, y sin resolver estas actuaciones ni con instrumentos sofisticados ni con materiales ajenos a los del lugar.<sup>30</sup>

29. *Ibidem*, p. 207

30. Guasch, A. M<sup>a</sup>: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2000, p. 75



Qué duda cabe que el automóvil –que ha provocado un tremendo giro en nuestra forma de vida y que casi acaba con la mía en 2002– también lo ha hecho en nuestra forma de ver la realidad entorno. Si Thony Smith subrayó en 1966 el potencial estético del paisaje norteamericano, un paisaje con escasas connotaciones culturales que sin embargo, percibido desde la autopista, se revelaba en todo su poder evocador y artístico<sup>31</sup> –casi casi recordando el carácter de epopeya o estilo de la frontera propio de la expansión del Oeste en caravanas–, para Walter Gropius como más le agradaba mostrar su nuevo edificio de la Bauhaus en Dessau (estamos en 1926-1927) era –posiblemente bajo la influencia de las axonometrías neoplasticistas y las *Planiten* de Malevitch– a través de una fotografía tomada desde el aire, pues así se visualizaba mejor la articulación espacial de sus volúmenes y las funciones a ellos adjudicados. Puede decirse que concebía esa “vista” como la “quinta fachada” de su obra arquitectónica. Fachada a fruir, intensificadamente, desde los aviones que en vuelos de prueba sobrevolaban continuamente su amado edificio (en Dessau radicaba la planta de los Junkers). Mas también a Gropius le atraía la contemplación dinámica del edificio a través de un coche en marcha –he ahí la *in crescendo* cultura del automóvil–, pues, como subraya Simón Marchán, de otro modo, como pone en evidencia la planimetría general de la nueva implantación, no sería fácil de explicar la relevancia que concedió a los ejes viarios que la atraviesan y la abren a un área de expansión urbana, todavía vacía de edificaciones en aquella época.<sup>32</sup>

Por su parte, también la conocida y espectacular obra de Robert Smithson *Muelle en espiral*, de 1970, cambia bastante de verse desde dentro del *site* paseando por la escollera, a contemplarla a vista de pájaro, cuando la totalidad del dibujo –al igual que los *naturales* ejes pseudoviarios o señaléticos de la llanura de Nazca– alcanza toda su potencia visual. Y su significado se realza incluso, en mi opinión, al poderse captar en su figuratividad simbólica una especie de gigantesco logotipo, tanto de alusiva trascendencia mágica, como de la más actual señalética.

En definitiva, resaltando y confrontando estas concomitancias, tanto la arquitectura como el arte de los jardines, así como en el caso de ciertos *earthworks*, la obra está hecha para alguien que se desplaza por el recorrido que visualmente ayuda a determinarla. Prácticas artísticas donde el factor visual se entrelaza, por tanto, con una dimensión temporal. Si bien en el caso del jardín tiene, por su entidad natural –viva– un distintivo sesgo temporal. Así, las estaciones del año varían su dimensión fenoménica. No así, en cambio, en el caso de la arquitectura, so pena de pensar que la erosión del tiempo (¿qué diría al respecto Adolf Speer?) es un modo de temporalidad estética positiva, la llamada –y no menos controvertida– pátina del tiempo.

## – VI –

*Si la naturaleza no tiene ánimo (movimiento propio, vida)  
apenas merece la pena mirarla o escucharla en profundidad.*

*Sin entrañas y sin voz la tierra es,  
entonces, pura epidermis, superficie sobre la  
que se deslizan torpemente nuestros sentidos.*

*Rafael ARGULLOL*

*«Ver el alma de las cosas, 1999»*

31. *Ibidem*, p. 52

32. Marchán, S.: *Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900-1930)*, vol. II, Espasa-Calpe, Madrid, 2000, pp. 621-622



De alguna manera, la temporalidad que la cultura del viaje establece está anticipando y señalando una idea clave para el *Arte de la tierra*; a saber, que sus realizaciones no son como una imagen pictórica que exige ser contemplada en calma, sino como una entidad que ha de verse en marcha, procesualmente, en acción. De ir a pie, nuestro vehículo natural, recorriendo vitalmente los lugares, sorteando ríos y atravesando montes, hollando sus sendas y escudriñándolo todo de un modo más subjetivo. Algo que, de ir en tren, haremos de un modo diferente: contemplando, en un discurrir horizontalizado, retazos y retazos del mundo entorno, visión linealmente progresiva, en sucesivos y encadenados *frames*. De forma parecida, desde la ventanilla del coche, veremos pasar arboledas y poblados, demarcarse dinámicamente en lontananza líneas de montañas, anchas cintas de llanura; si bien de una manera peculiar, más fugaz y zigzagueante, de mirar conduciendo. Como, a su vez, también desde un aeroplano se ve esa realidad mundana, pero enfocada a guisa de *móviles* cuadriláteros y trapecios, de tierras aradas, en barbecho, techumbres de casas solitarias o agrupadas; en suma: retales cromáticos de campos, terrazas, bancales, bosquecillos, construcciones... que en sucesión dinámica se despliegan planimétricamente a nuestros pies. Al igual que veíamos, en fin, aunque desde otra perspectiva y angulación óptica, las líneas viarias de caminos, carreteras, tendidos de ferrocarril... entretejidos como los *hilos* y dibujos que podían encontrarse, que de hecho se encuentran, en la naturaleza y que tan bien venía a simbolizar el jardín oriental en su configuración artística. Visión en movimiento como movimiento –vida– tiene la naturaleza.

Acabamos de mencionar, a propósito del parámetro espacio-temporal, lo arquitectónico. Y aunque en principio pueda parecer extraño en el tema que nos ocupa, en absoluto lo es, dado que la arquitectura ha pretendido durante la mayor parte de su evolución histórica integrarse en la naturaleza. De hecho, míticamente, la arquitectura se entiende como imitación de la naturaleza. No en vano, desde siempre, las construcciones hechas por el hombre se alzan en el solar que fue un entorno natural –primer tipo de intervención–, tratando de acoplarse a los pliegues del terreno, adaptándose a la orientación climática según el concreto *topos* geográfico e imitando procesos naturales tendentes a procurar el calor o el fresco, aprovechando los materiales en bruto que ese entorno proporcionaba y que el hombre ha ido elaborando adecuándolos a su escala y necesidad. Y en el devenir de una población, el suelo ya hollado (dejada la impronta de su intromisión y de su hacer industrial humano: el poblado) se considera evolucionando en un marco postnatural que, como consecuencia del desarrollo y sucesión de nuevas edificaciones, acaba por constituir un entorno humano consolidado: *artificialidad* desde la naturaleza. Algo que sigue siendo susceptible de modificaciones: mejoras, pero también muchas veces empeoramientos. De manera, por tanto, que el lugar acotado y poblado no deja, como núcleo urbanizado, de entenderse como un correlato de los alrededores cercanos (*environments*) donde la naturaleza o bien combina, o bien queda depreciada por un tipo u otro de entramado-expansivo urbano.

En resumen, los edificios se alzan a favor o en contra, potenciando o arruinando un lugar, que puede acabar por desfigurarse por completo de ser abusivamente intervenido por mano humana y sus extremidades coadyuvantes: las máquinas herramientas; y desnaturalizarse por sus constructos o apoyaturas tentaculares más o menos colaterales: puentes, viaductos, torres de alta tensión, depósitos de agua... No olvidemos que la arquitectura es un *ars*, se mire como se mire, y éste deriva, implica y subsume una bien determinada *téchne*. No olvidemos tampoco, frente a la concepción de raíz platónica del espacio infinito como *continuum* natural, receptáculo de todo lo visible, que en la *Física* de Aristóteles encontramos otra concepción que identifica el concepto genérico de “espacio” con otro más delimitado y empírico: el de “lugar”. Pues bien, sin ningún género de duda, esta segunda postura ofrece más interés para nuestro discurso, al considerar el espacio desde el punto de vista del “lugar” –*topos, site*–. Y la arquitectura, sin menoscabo de la existencia y funcionalidad de su espacio interior, es justamente en su adecuada –no abstracta sino empírica y delimitada– relación con dicho espacio-*topos* como evitará



un desajuste físico y estético. Es decir, la sensibilidad del “lugar”, al igual que en el caso del *Land Art*, no es irrelevante; de ahí que haya de mantenerse una relación empírica y no genérica, sino identificativa. Aspecto este que volvería a reconsiderarse tras la exacerbación de la autonomía del objeto arquitectónico por parte de las vanguardias. No en vano, como sostiene Montaner, en los años cincuenta y sesenta (del siglo XX) pasaría a revalorizarse el carácter modélico del templo griego dórico, debido precisamente a que tal arquitectura fue una manifestación de la capacidad para reconciliar el hombre con la naturaleza, otorgando formas distintas en relación al significado del “lugar” y en función del carácter, en este caso de la divinidad, al que estaba dedicado el edificio.<sup>33</sup>

Y mentando a la técnica tampoco puede pasarnos por alto el que, a pesar de la base proambientalista que subyace en el *Land Art*, su filosofía antitecnológica –como indica Tonia Raquejo– es exclusivamente formal y política, dado que sus obras se desarrollaron en paralelo a los importantes acontecimientos científicos de la época,<sup>34</sup> tales como la conquista de un “no-espacio” o lugar galáctico (la Luna, en principio) como trasunto (conquista) de una intervención en un territorio “nuevo” con respecto al de aquí abajo; incluso pudiendo retrotraerse este aspecto a imaginar por ejemplo –al margen de la opinión de quienes, como Robert Morris, las interpretan como marcas señaladoras de “funciones sexuales del territorio”– el papel que pudieran jugar los trazados lineales de Nazca en Perú: ¿serían pistas de aterrizaje de retro-futuras o pretéritas naves siderales, o pistas de despegue de terribles artefactos armados, a modo de plataforma-lanzadera de cohetes, como las películas se encargaban de mostrar una y otra vez en el contexto de la guerra fría? Consideraciones estas que retoman a su modo la idea del viaje. Como el del pasajero del tren que desde su ventanilla contempla el paisaje. Consideraciones, por su parte, que enlazan tiempo sideral con tiempo cronológico, y posiblemente también ideas próximas a cuestiones de índole enigmática: seres extraterrestres, superiores, mágico-modernos, campos de energías proto-futo-históricas...

En definitiva, las obras del *Arte de la tierra* no se definen por activarse en la naturaleza sin más, sino por hacerlo desarrollando su propia línea de connotaciones simbólicas y, de alguna manera, sin desvincularse de la vertiente de la representación visual icónica: bien jugando con la idea de relación entre el objeto real y su representación, bien con respecto a la vertiente menos convencional del paisaje-imagen: la del paisaje imposible, el paisaje imaginario, u otras modalidades ficcionales que conforman, al fin y al cabo, un tipo u otro de paisaje cultural –*kulturlandschaft*– del signo más diverso.

Si el viaje parecía consustancial para la actividad del paisajista romántico, que se convertía en explorador de lugares, observador de fenómenos naturales, muchos de ellos sublimes o terribles por el peligro que entrañaba su ubicación o desarrollo, o por mor de las intensas emociones que suscitaban, qué duda cabe que determinadas “formas” atrevidas de intervención (recordemos de nuevo el experimento con la naturaleza indómita de Walter de Maria en su *Campo de relámpagos*, en Quemado, Nuevo México; los *earthworks* de Charles Rosse con su aún inconcluso *Eje estelar* en Albuquerque, Nuevo México, o la monumental *Doble Negativo* de Michael Heizer realizada en una meseta del desierto de Nevada) no sólo importan por su concepción de las relaciones espacio-temporales y otras cuestiones relativas a la percepción visual que indudablemente comportan, sino por una manifiesta inducción tanto a una especie de *delightful horror*, a sentir impactantemente por nuestro instinto de conservación ante el riesgo que suponen ciertas intervenciones de esta clase, como a un sentimiento próximo a lo sublime dinámico, a causa de las fuerzas desatadas de la naturaleza que nos cautivan cuando ocurren *in situ*.

33. Montaner, J.M<sup>a</sup>.: *Opus cit.*, pp. 30-31

34. Raquejo, T.: *Opus cit.*, p. 8



En determinados casos desarrollándose, las propuestas del *Arte de la tierra*, según un sentido más global, apuntando a aspectos cosmológicos, dado que los lugares objetos de intervención se sitúan en la tierra, la cual, como se sabe, forma parte de un sistema mayor. O apuntando a concepciones mítico-espirituales, originadas desde la tierra cual núcleo emanador de tales energías. Sin embargo lo más común era constituirse, la práctica landartística, en crítica sociopolítica proclive a propiciar reflexiones acerca de la preservación/recuperación de la naturaleza, con repercusiones cada vez más evidentes hacia un arte acentuadamente ecológico y con importantes extensiones temáticas a aspectos concernientes al género (feminismo), tras desarrollos no pocas veces controvertidos de lo que se ha dado en llamar “territorios sexualizados”, a los que ya hemos hecho referencia. Para zanjar la cuestión, tras lo dicho, sólo cabría referir, recogiendo de estas vías más destacadas al respecto, algún caso otro paradigmático. Así, por una parte, el propio Robert Morris al no encontrar un término específico para designar su trabajo *Observatorio*, acabaría por tildarlo de una “especie de complejo arquitectónico”. Algo que, como el mismo explicaba en su día, pensaba que se trataba de un *earthwork* con preocupaciones escultóricas y gráficas en tanto que lo constituían formas aplicadas, bien por adición de elementos, bien por sustracción, a un *site* existente.<sup>35</sup>

Y por otra parte, ¿qué no decir del emplazamiento, en este caso definitivo, del extraordinario *Espacio Escultórico* llevado a cabo en 1978 por un grupo de artistas –Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathías Goeritz, Hersúa, Francisco Silva, y Sebastián– en México, D.F.? Espacio definido por un círculo monumental de 120 m. de diámetro formado por sesenta y cuatro poliedros de cemento que encierran, *anillando*, una superficie de lava volcánica que se encuentra en terrenos de la UNAM y que sirve, tal “soporte intervenido” (*naturaleza*) –de connotaciones telúricas al tratarse de una enorme colada de mar de lava– por ese marcador objetivado en forma de enorme corona circular de hormigón (*artificialidad*), para generar un sinfín de sensaciones inducidas tanto por ese núcleo magmático de enigmáticas evocaciones como por esa *sobrenaturaleza* creada por el hombre: circunferencia-conjunto modular geométrico de caras que apuntan hacia el cielo abierto y de un modo excéntrico. De manera que, como afirma Consuelo Almada en su completo estudio al respecto,<sup>36</sup> se *observa* un diálogo entre lo primigenio y lo moderno, permitiendo, tal lugar, que el espectador experimente el silencio de los monumentos prehispánicos o la grandeza de los monolitos milenarios. Algo que puedo decir sentí cuando personalmente estuve allí, encaramado en uno de aquellos poliedros como si fuera un integrante más de una remota tribu que, en un no menos esotérico ritual, contemplara ese núcleo de magmática negrura salpicada por la *vida* natural (las especies vegetales endémicas serpenteando por entre el manto de suelo vegetal inmiscuido en la lechada de lava) mientras el sol azteca bañaba mi cabeza provocando un particularísimo sofoco alucinógeno. Por lo demás, de alguna manera, el poder del centro del que habla Rudolph Arnheim parecía influir en el espontáneo visitante-participante. No en vano, como este autor apunta, la forma circular ha cumplido dos funciones muy distintas en el arte: por un lado, se adapta bien a la decoración y frivolidad juguetonas al evocar un mundo flotante, libre de las trabas de la existencia humana, pero sobre todo representa lo sobrehumano, lo radicalmente ajeno al reino de la gravedad terrestre.<sup>37</sup>

35. Morris, R.: “Description de l’Observatoire à Oostelijk, Flevoland”, en *Het Observatorium van Robert Morris*, Stedelijk Museum, Amsterdam, abril-mayo, 1977

36. Almada, C. “De lo profano a lo sagrado”, en *Arte y Espacio* (Edit. Óscar Olea), Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1997, pp. 503-524

37. Arnheim, R.: *El poder del centro*, Alianza, Madrid, 1984, p. 125



Asimismo, el círculo de tierra, madera y granito del *Observatorio* de Robert Morris apuntaba a algo más que a lo humano, al señalar mediante unas aberturas triangulares los puntos que serían atravesados por los rayos de luz en los equinoccios, con lo que tal espacio circular permanecía marcado por el repetitivo recorrido cíclico del Sol, quedando de este modo asociados espacio y tiempo a una perpetua invariabilidad. Frente a este sentido telúrico-cosmológico otros significados del círculo y sus derivados geométricos más bien tienden, sin descartar las señaladas connotaciones simbólicas, a *formatear* con su inserción la denuncia a las nefastas “intervenciones” industriales, de consecuencias arrasadoras para el medio ambiente. Como el ya aludido *Muelle en espiral* de Smitshon, escollera inserta en el Gran Lago Salado que admite, quizás como ningún otro *earthwork*, tres puntos de vista, como avanzamos: desde el aire, con lo que se aprecia su totalidad hecha *paisaje*, a nivel del suelo destacando como un *gestalt* dada frente al *entorno*, y desde dentro de la obra misma.

Situaciones-puntos de vista semejantes a las que asimismo propende el mencionado *Espacio escultórico*. Situación, también una de ellas en concreto, por la que podemos pasar a *formar* parte de la obra como unos *performers* más. Obviamente me estoy refiriendo a la “intrusiva” por la que, al recorrer tal *entorno natural* intervenido, observando fragmentaria y consecutivamente (temporalidad) el núcleo de rocas volcánicas mientras caminamos por el anillo salpicado secuencialmente por los gigantes poliedros de hormigón, estaríamos enlazando tal *poiesis* intervencionista, llevada a cabo mediante un proceder “tecnoartificial”, con la emoción que el lugar estimula. Es decir, estaríamos estableciendo (evocación) una simbiosis entre la civilización tecnológica del presente y la magia del pasado. En el caso de *Muelle en espiral*: al enlazar lo que supone un desplazamiento de seis mil toneladas de tierra y pedruscos con modernas máquinas excavadoras en el solar otrora habitado por dinosaurios. En el caso del *Espacio Escultórico*: al confrontar la “artificial” construcción de las potentes formas de minimalista factura, levantadas sobre el cerco de hormigón, con las “naturales” entrañas geológicas de la tierra, fosilizado su destructor hervor primigenio en la lava: la cercada por el *anillo*. Y en el caso del *Observatorio* de forma parecida: al enlazar “científicamente” el recorrido solar –al fin y al cabo esta obra se concibió como un calendario solar– con el de un observador *in situ* caminando circularmente por entre el doble anillado que constituye este *earthwork*, o haciéndolo longitudinalmente de seguir los ejes que matemáticamente lo posicionan.

– VII –

*La presencia de la belleza posee el carácter del enigma y ningún código  
ni fórmula conseguirá encerrar su verdad. Pretendiendo lo contrario,  
lo único que se introducirá es el engaño en su nombre.*

José A. FERNÁNDEZ ORDOÑEZ  
«Puentes de España, 1994»

Llegados aquí podríamos preguntarnos si la noción de paisaje, “como radicalizadas construcciones imaginarias, donde la intervención del sujeto y/o los recursos tecnológicos disponibles, como extensiones suyas, posibilitan ampliamente el desarrollo de experiencias de paisajes ficticios, paisajes simbólicos, alegorizados o virtuales (paisajes-idea, paisajes imaginarios, paisajes diegéticos e incluso paisajes imposibles)”, como uno de los referentes y sentidos a los que alude Román de la Calle, al indicar las opciones que fundamentalmente inducirían los posibles diálogos sustentados entre la mirada objetivante de un sujeto –que basa su acción en la decisiva creencia en un mundo exterior– y el latido intimista –que a su vez se encarnaría directamente en el reflejo intencional de una naturaleza perso-



nalmente conformada<sup>38</sup>— no se ha trasvasado en gran medida a las prácticas procesuales que el artista del *Land Art* lleva a cabo. Seguramente diríamos que sí. Por supuesto que mediante un proceso *fuerte*, empírico, fundado en la propia realidad no imaginada (aunque susceptible de desatar fantásticas imágenes insólitas o esotéricas), o sea, en la físicamente dada en las diversas geografías en que se actuara. Y con una tecnología no basada en la perspectiva (según metodología aplicada a una obra-imagen) pero tampoco desechándola desde el punto de vista del topógrafo. Pero, sin embargo, con unas herramientas en cierto sentido traducibles u homologables, pues si en la pintura que plasma formas icónicas, o en la escultura que las modela, se utilizan, ¿acaso la pala amontonadora-excavadora no hace de pincel o de cincel de aquellas prácticas artísticas más convencionales? ¿Acaso el derrame de alquitrán —como la intervención hecha en Roma por Smithson en 1969: *Asphalt Rundown Roma*— o de otros líquidos, dejando un reguero-senda a modo de huella plástica, no es pintura? ¿Acaso el trazar surcos en la nieve o amontonar piedras en círculo no es crear texturas? Y pasando a lo más importante, al concepto, a la intención, ¿acaso reconstruir un paisaje deteriorado, resaltar un accidente del terreno para evitar su eliminación por la depredadora acción de inmobiliarias y constructoras, pintarrapear efímeramente un lugar —rocas o arbolillos— como rechazo a la devastación del bosque o a su invasión por contaminación química... ..o bien, el pensar como jardinero-urbanista en la planificación de un entorno artificialmente naturalizable para disfrute del ciudadano, no supone hablar de paisajes deseables, imaginables, encumbrables, e imposibles? Desde luego que sí, y no por falta de ideas o fantasía ciertamente, sino en todo caso por infames impedimentos del trapicheo político-economicista que nos rodea, mejor dicho, que nos invade por doquier. ¿Acaso no es cierto —como afirma el profesor De la Calle— que “al fin y al cabo, el arco extenso y dilatado de las múltiples reflexiones sobre el paisaje, se enmarca ineludiblemente, en todas sus posibles variaciones, en el versátil horizonte de las relaciones entre la naturaleza y la cultura, al igual que sucede —en este mismo escenario— con el proceso de formación de la persona, entendido activamente como “paideia, humanitas o bildung”, según los respectivos eslabones de nuestra historia?”.<sup>39</sup>

Sin duda alguna que sí. Es decir, en un enmarque conceptual pivotando sobre el planteamiento del paisaje, es importante hacer ver cómo, al socaire de la educación estético-artística, podríamos reconducir la cuestión hacia una no menos educación social proclive al respeto. O sea, a la consideración y defensa activa de los temas medioambientales, cuyo deterioro lo es físico y estético, mental y real, social e íntimo. Y al fin y al cabo, como seres humanos que nos concierne, un asunto cultural.

Si los derrames asfálticos de Robert Smitshon pueden tomarse como una traspolación de los *drippings* de Jackson Pollock sobre el lienzo, ¿por qué éstos no pueden entenderse también como los *hilos* y dibujos florales que fácilmente podemos encontrar en la realidad de la naturaleza misma? Más aún, los *drippings* de Pollock ¿no podrían considerarse cual transposición metalingüística de los enmudejamientos de dedaleras, saltaojos, peonías y otras plantas trepadoras con que nos deleitó Monet en su jardín pintado, tras aprehender su impresión en un entorno natural domesticado: el estanque de nenúfares en Giverny?

Por otra parte, ¿acaso los vertidos de hormigón, como en *Concrete Pour*, de 1969, también de R. Smitshon, no podrían *actuar* en ácida paradoja tanto como una crítica al desmedido afán por eliminar espacios verdes en las ciudades —al promover sus dirigidas auténticas *praderas* de hormigón en éstas— como una alusión a la necesidad, en su reverso positivo, de que incrementaran las buenas intervenciones de arquitectos e ingenieros civiles que, como las de Fernández Ordoñez —trayendo a colación un caso

38. Calle, R. de la: “El paisaje como categoría estética ¿Existe un imaginario paisajístico actual?”, en AA.VV.: *Miradas distintas. Distintas miradas. Paisaje valenciano en el siglo XX*, Consorcio de Museos Generalitat Valenciana, 2002, pp.334-336

39. *Ibidem.*, p. 336



cercano y querido— demuestran que es posible conjugar razón e imaginación, técnica y arte, intentando preservar la belleza no sólo en general, sino allí donde es más difícil: en la utilidad?<sup>40</sup> Autor, José A. Fernández, que afirmaba que la dicotomía entre funcionalidad y belleza, de haberla, sólo se podía achacar a una incapacidad del ingeniero. Y para muestra un botón: el *Pont del Milenari*, proyectado con Julio Martínez en 1978, en donde cualquiera puede apreciar cómo se ha sabido conjugar el camino de la razón como ingenieros con el amor a la belleza de la estética. Belleza sin distinciones, pues tal obra de ingeniería constituye un perfecto encaje entre un lugar frágil, paisajística y ecológicamente, y un artificio monumental de espléndida envergadura. Singular simbiosis, en resumen, por la que no sólo se preserva un entorno natural sumamente delicado —desembocadura en Tortosa de un río emblemático: el Ebro— integrando el puente en él, sino que con éste se ayuda a *construir*, no un entorno natural, desde luego, pero sí el paisaje de ese entorno.

Más aún: retomando la dialéctica entre lugar y espacio, *site* y *non-site*, el caso es que más bien parece que Fernández Ordoñez *construya* un “lugar” mediante el puente, ya que con su intervención ingenieril a la vez que implanta una función dota a ese espacio abierto (en el que se erige el artificio) de una consistencia estética por configuración del mismo (espacio) *en* “lugar”. “Lugar”, por tanto, que ya no ha de verse como demarcación física, receptáculo de unos pilares y unas arcadas, sino que precisamente tal constructo acota un espacio configurando un vacío por el *dibujo* que la misma obra objetiva. En definitiva, este ingeniero y esteta construía más bien “lugares” a través de sus puentes, que puentes en determinados sitios.

Y esto lo hizo, sin duda, siendo conocedor de toda una valiosa tradición que sabía el modo de integrar arte y naturaleza. Tradición que en algunos de sus más preclaros ejemplos podríamos brevemente recordar para mayor ilustración del lector. Así, empecemos con el actual *Puente de Alcolea* sobre el Guadalquivir, de finales del siglo XVIII, trazado en línea de considerable longitud (356 m.) —cual vector primigenio evocador de los trazados en la llanura de Nazca— que cruza este no menos emblemático río con sus veinte bóvedas de cañón, encadenando el vacío e induciendo: tanto una fina integración *gráfica*, de contemplarse a vista de pájaro, al intersectarse con la curva del río existente en ese punto, como *cromática*, en cuanto que la coloración de la sillería no interfiere el color verdibeige de los campos que lo orillan. Integración, por su parte, más que horizontal, verticalizada, la del mítico *Puente Nuevo de Ronda* sobre el Guadalevín, también del XVIII, cuya estructura vertical con sus tres bóvedas de cañón y fábrica de sillería casa perfectamente por configuración y color con las escarpadas laderas del tajo profundo del río en que se enclava el puente en su casco urbano. O, por último, ¿qué no decir del impresionante *Viaducto sobre el río Víboras* (Córdoba) del siglo XIX? Magnífica obra de tramos metálicos de celosía enrejillada, apoyándose sus vigas sobre pilas y estribos de sillería, y cuyo cromatismo global —la de aquella y éstos— casa visualmente con el entorno, estableciendo el geométrico dibujo de la celosía una especie de contrapunto óptico con las puntiformes copas de los olivos del paraje; y por su parte la rectitud vectorial de la línea ferroviaria —función de este puente— reequilibra, como si se tratara de una composición plástica, las ondulaciones del terreno.

Podríamos seguir poniendo muchos más ejemplos del buen hacer funcional y artístico de la ingeniería *in situ*. Algo que, como digo, supo hacer admirablemente el malogrado Fernández Ordoñez. Personalmente (W. R.) no envidiaría, con ninguno de estos ejemplos o parecidos —los nefastos es mejor olvidarlos— y desde luego cada caso según su contexto natural, al dieciochesco parque inglés, pongo por caso, de Stourhead. Ciertamente hermoso de verdad, con su lago, su puente y entorno de evocación romana y, por supuesto contando con la influencia pictórica del gran Claude Lorrain.

40. Molinuevo, J.L.: *Opus cit.*, pp. 58-59



Funcionalidad, artisticidad y naturaleza: perfecto maridaje el que, casi una década después de la construcción del *Pont del Milenari*, sería llevado a cabo en el fondo de un volcán apagado en el desierto *Pintado* de Arizona. Si bien aquí, la funcionalidad de la construcción, enterrada en el fondo basáltico del cráter Roden, no sea para la observación científica del cielo, sino para su contemplación *artística* en base a la evolución lumínica del mismo desde las coordenadas de ese punto geográfico. Y poder, de esta forma, experimentar estéticamente el artista James Turrell y cuantos quisieren acercarse a contemplar “su” obra –es decir, lo que él observa-siente desde ese lugar así diseñado– los efectos del movimiento de la luz del sol, de la luna y de las estrellas desde dentro y del volcán, interesado en la presencia física del espacio y el poder que esta sensación provoca.<sup>41</sup> Para estar en tal situación –trance tal vez– Turrell construyó una especie de complejo subterráneo, casi faraónico, dotado de unas bóvedas de cristal, enrasadas al nivel del suelo del volcán, para así admirar la exterioridad del *site* en su aspecto *celestial*. Bocas-bóvedas de cristal y hormigón, en fin, implantadas en el suelo volcánico a modo de intervención, sumamente respetuosa con el sobrecogedor paraje, a caballo de un *earthwork* permanente y una obra de arquitectura de ciencia ficción.

Si, como venía a decir Fernández Ordoñez, en las obras de ingeniería civil aparece en un principio la controversia entre dos lenguajes, el de lo puramente técnico y funcional para la construcción de una forma y el que se interroga sobre la autonomía estructural de la expresión estética, no tardaría mucho en comprenderse que sólo la presencia de los valores de ambos lenguajes es lo que permite que la obra pueda expresar con toda su belleza la conexión entre vida y forma.<sup>42</sup> *Mutatis mutandis*, en el lenguaje artístico del paisaje –*landscape*– podría decirse que, aunque nunca faltaron elementos funcionales en su imaginería (puentes, molinos, acequias y canales, castillos...), sería con las vanguardias y especialmente en algunos de sus “ismos” cuando lo artificial-funcional, desde una óptica mucho más actual, adquiriría mayor empuje. En unos casos bajo la categoría de la *velocità* futurista, cuya estética de la máquina no solamente llevaba a fragmentar en simultaneidad imágenes de móviles en marcha: automóviles, trenes blindados o de viajeros, aeroplanos... –dinamizados tanto por un flujo de trazados, según una fuerza expansiva de configuración curvilínea o elipsoide, como de un modo vectorial rectilíneo de expansivas *linee-forza*–, sino también fábricas en las afueras de ciudades, a éstas mismas en crecimiento... sin olvidar todos los proyectos que representaban arquitecturas industriales e ingenieriles: centrales hidroeléctricas, ascensores externos, hangares, aeródromos, puentes o terminales ferroviarias. En otros casos, como en el impresionismo, con su fascinación por los cambios de la vida moderna –energía de las luces eléctricas, vehículos transitando por los bulevares, locomotoras resoplando vapor y humo, etc.– si bien el interés por tales motivos no iba a oscurecer su principal objetivo: *retratar* con exactitud su percepción del mundo natural, atendiendo a la naturaleza cambiante de la luz y de otros agentes atmosféricos.

Empuje cuya intensificación se preanunciaba en las chimeneas y estaciones ferroviarias de De Chirico, así como –recordemos– en la movilidad rotora de hélices y ruedas, y en las formas superpuestas y fraccionadas de puentes de hierro y Torre Eiffel de las pinturas de Delaunay. Escenografías y elementos icónicos precedentes, de una u otra forma, de cierta pintura actual en que aparecen paisajes industrializados, semidesérticos y arruinados, envueltos en una atmósfera solitaria y lumínica, casi metafísica como los del italiano –recordemos las pinturas de los valencianos Xavier Montsalvatge o Antonio Alcaraz– o como, de un modo muy marcado también, puede apreciarse en cierta clase de fotografía actual entre el documental y la aproximación a la arqueología industrial. Cuando no, como en el

41. Torres, A. M<sup>a</sup>.: “Dentro de la luz. Los espacios intangibles de James Turrell”, *Arquitectura Viva*, n° 85, Arquitectura Viva, S.L., Madrid, 2002, pp.84-85

42. Fernández, J.: Prólogo. *Puentes de España* (Direct. P. Chías y T. Abad), Edita FCC, S. A., Madrid, 1994, pp. 1-3



caso de Jesús Tarruella, constituyéndose tales paisajes –de naves industriales, depósitos de fábricas, talleres con restos de máquinas, viaductos ferroviarios...– en auténticos “retratos familiares”, al tomar significativamente la tarea por el hombre que la activó (no en vano, parafraseando a Argullol, si esos paisajes industriales no tuviesen alma, apenas merecería la pena mirarlos con profundidad.<sup>43</sup>). O como en esos otros paisajes de silos, bocaminas (*pitheads*) con sus torres de ascensores, fusiformes configuraciones de hornos siderúrgicos... Paisajes industriales devenidos en ficcionales en virtud de sus hieráticos despojos megalómanos, como los que nos presentan en fotografía, desde hace más de tres décadas, Hilla y Bernd Becher.

Una modalidad más de belleza, en fin, la preconizada por la recuperación de la arquitectura fabril y sus “ornamentos” de ingeniería constructiva, chirimbolos y artilugios mecánicos, al formar parte iconográfica del arte paisajístico en su *artificialidad* propia de una era: la mecano industrial, en fase de extinción empero a causa de la sustituta: la era de la información y las nuevas tecnologías. Y ya fuese de un modo representativo, en imagen pintada, grabada, filmada o fotografiada...; ya según una fisicalidad seleccionada, procesada, intervenida, marcada..., cuestionándose *in situ* tales constructos, pero también muchas otras veces cuestionando los correspondientes entornos en cuanto receptáculos empíricos de aquello que en su día tuvo vida, aun mecanicista.

Eso sin olvidar, volviendo a la idea del viaje y la visión de la realidad a través de la temporalidad en que se desgranán los trayectos, otra singular modalidad recuperadora: la que a mi entender ejemplifica Andrew Holmes.<sup>44</sup> Artista para quien la incesante procesión de estructuras móviles en las carreteras americanas –camiones cisterna, *trailers*, etc– y la trama de arquitectura industrial en torno a ellas –estaciones de servicios, depósitos-tanque, intercambiadores de contenedores, sitios de descarga...– son objeto de su fragmentario paisaje picto-fotográfico. ¿Acaso no representa esta clase de obra una forma más de paisaje y de captar/plasmar la “vida del entorno mecanizado” en que *vivimos* (nos *movemos*) inmersos?

Es manifiesto, a pesar de su *ethos* revolucionario atentando contra los órdenes estético y social establecidos, que no todo lo propuesto en su momento por la vanguardia y sus más o menos declarados sucesores fue impecable. Ya aludimos al racionalismo extremo, pero podríamos seguir con la novedad por la novedad, o el pretendido finiquito del objeto aurático por el *ready-made*, convertido poco después en objeto de adoración e inversión, tras su sacralización por la institución arte y nuevos usos mercadotécnicos.

Más sea como fuere, el hecho es que todas esas drásticas e intensas metamorfosis, que configuradas en torno a la categoría de paisaje han establecido y establecen un correlato entre las denominadas belleza natural y belleza artística –algunas de cuyas tipologías más significativas hemos revisado–, dan la impresión de que todavía van a proseguir prolongando su estela de concreciones representacionales y factuales convirtiéndose, por consiguiente, en renovado punto de reflexión. Parece, pues, que hay datos más que suficientes para afirmar que todo ello irá desarrollándose dentro de un marco por el que, si bien es verdad que tales opciones, que siguen apuntando insistentemente a la naturaleza (que en esta sociedad postindustrial continúa siendo tan maltratada, pese a todas las campañas conservacionistas), se hacen aún desde prácticas personales, y por tanto desde las diferentes miradas de cada cual; no es menos cierto que, al hallarnos en una sociedad de masas, sustentada por una expansión de la tecnología, hace que, por una parte, veamos más por los ojos de otras instancias (publicidad, televisión) que por los propios aquello que se está generando en el magma de esta sociedad;<sup>45</sup> por tanto también

43. Argullol, R.. “Ver el alma de las cosas”, *Babelia*, nº 417, *El País*, Madrid, 1999, pp.16-17

44. Crow, T.: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Akal, Madrid, 2002, p.108

45. Calle, R. de la: *Opus cit.*, p. 340



lo que se genera y cuestiona en la línea de lo que nos ocupa. Y, por otra parte, promoviendo –esa expansión de la técnica y su diversificado desarrollo– bienes de consumo que cada vez se nos antojan más indispensables. Algo que nos hace ver que el lujo ya no sea un lujo, sino una necesidad que todos debemos satisfacer.

Sociedad, en suma, con una tecnología punta ante la que hay que reaccionar. Desde luego no huyendo hacia atrás, refugiándonos en el útero del pasado más romántico o pretendidamente tal, sino afrontando –haciéndolos nuestros porque del hombre nacen– dichos nuevos medios y sus secuelas. El futuro ya es presente, y ha de intentarse –para eso está nuestra individual subjetividad– que otros dejen de mirar por nosotros y dejen de dictar a su través por nosotros. Así pues, hemos de saber reinstaurar la mirada, potenciando la sensibilidad perdida por desidia o cesión hacia otras instancias –políticas o estéticas– y de este modo transformar, lo más humanamente posible, el entorno tanto natural-real como virtual-artificial, tanto funcional como artísticamente.

El paisaje natural como soporte de la obra de arte –extensivo este concepto a las artes arquitectónicas e ingenieriles sin ningún tipo de reserva–, el *Land Art* como intervención procesual en un entorno natural o natural desnaturalizado –al cabo soporte y obra misma–, el caso es que se trabaje con el paisaje y no contra él: el ambiente natural que aquel “retrata”. Por supuesto sin menoscabo de que adaptándose, el injerente *homo technicus*, a las condiciones de la materia y el lugar, extraiga beneficios –bienestar– para el *ser* del hombre. Pero sin detenerse ahí, sino procurando, desde el concepto de técnica, ir más adelante. Es decir, no quedándose en la técnica como reforma e intervención sobre la naturaleza, ya que es algo propio de épocas pasadas, sino yendo más allá: avanzar, progresar en el sentido de un concepto de naturaleza, circunstancia o mundo, no tanto ya como una consideración física del mismo, sino como de “posibilidades”: invención de “posibilidades” que hagan frente a las nuevas dificultades. Algo que –como apunta Molinuevo en su estudio sobre Ortega– respondería a que la técnica no sólo obedezca a la necesidad de estar en el mundo de la subsistencia, sino del “bien-estar”, que es lo que diferencia al hombre del animal.<sup>46</sup> Y en ese bienestar, añadiría yo, que el hecho artístico –sea cual sea su futura configuración y otros aspectos a tener en cuenta– y la experiencia estética que de todo ello se derive, incremente y enriquezca nuestra experiencia completa de la vida, bañándola indefectiblemente de un sentido placentero.

Con todo, y en la línea sostenida al respecto por el profesor De la Calle,<sup>47</sup> pienso que el quehacer estético, sin desvincularse nunca de nuestra experiencia humana completa, puede todavía ser una especie de potencial formativo con que operar –sin dejar de fruir cualquier fenómeno artístico– enfocando la problemática relativa a la preservación del medio natural, cuyo paisaje es imagen y gozo, pero también problema y fuente de recursos. Y sin olvidar, con Molinuevo, que el arte cada vez se convierte más en aquello frente a lo que se separaba: un *ars*, competencia técnica, artificio. “No es casual, ya que cada vez tiene que ser más ‘artificial’ para ser más ‘natural’. Para ser más ‘real’ que nunca, porque ahora no se limita a representar una realidad sino a producirla”.<sup>48</sup> No en vano, añadiría por mi parte, el arte adecuado a la época de la técnica todavía pensaba su actividad en relación a una realidad existente. No digo que ésta no exista ya, pero también convendremos que ahora la realidad se crea, y cada vez más, de un modo absoluto.

46.- Molinuevo, J.L.: “Ortega y la posibilidad de un humanismo tecnológico”, *Revista de Occidente*, nº228, Madrid, 2000, p. 8

47.- Calle, R. de la: *Opus cit.*, p. 342

48.- Molinuevo, J.L.: “Hacia una estética de las nuevas tecnologías”, en AA.: *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 59