

JOSÉ

*Territorios, caminos y senderos*¹

ALBELDA

¹ Una primera versión del presente artículo fue publicado en el catálogo de la exposición *Otras naturalezas*, comisariada por Juan Bta. Peiró, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Murcia, 2001.

Vivimos un tiempo único en lo que respecta a nuestra relación con el entorno. Nunca una especie había sido tan dominante, nunca hasta el punto de adaptar a sus deseos la mayor parte del territorio. Esta capacidad de dominio que en principio podría considerarse positiva, en la medida en que confirma nuestra hegemonía en el planeta, ha llegado a una situación paradójica. El exceso de dominio, la imparable transformación del mundo en artificio, en nuestra propia obra de arte tallada con el cincel de la técnica, nos hace añorar los tiempos y los lugares en los que el territorio se mostraba espontáneo, sin más intervención humana, mostrando su naturaleza primera. Y así, desde la conocida lógica que enaltece lo escaso y difícil de obtener, los estereotipos de naturaleza más frecuentes —lo verde, lo no intervenido, los materiales originarios, lo natural legitimador...— se han revalidado mucho, hasta llegar a revestirse de un marcado talante moral, con su correspondiente estética añadida. Pero estos estereotipos, y el imaginario colectivo que de ellos se desprende, tan sólo llegan a rozar superficialmente el tema y, las más de las veces, sencillamente ocultan su complejidad con planteamientos engañosamente simplistas.

Este texto se inscribe en esa difícil tarea de ahondar en los posibles caminos que puede emprender el artista que quiera bucear en la idea de naturaleza. Comenzando, precisamente, por prevenirnos frente a la tentación más

inmediata: la reducción del asunto a una dialéctica cultura-naturaleza representada exclusivamente por el artista que interviene físicamente en el territorio. Sería una de las opciones, quizás la más reconocida y publicitada en el arte contemporáneo. Pero ciertamente no la única. Ésta se limita a mostrarnos simbólicamente una pequeña parte de una actuación humana que se caracteriza, no sólo por reordenar el territorio, sino por ir sustituyendo aceleradamente la experiencia directa del mundo físico por un entorno iconográfico y virtual culturalmente construido. Y, en lo que se refiere a la dominante mirada tecnocientífica, por la imparable inercia que nos lleva a querer controlar el azar, hasta llegar incluso a desentrañar nuestro propio genoma, los códigos que fundamentan nuestra naturaleza humana. Así, la reflexión actual sobre la idea que nos ocupa, más que centrarse únicamente en las consecuencias de la actuación en el entorno físico, debería afrontar precisamente la complejidad de la dialéctica: cómo nuestra cultura va modificando el planeta y cómo, al mismo tiempo, va cambiando nuestra percepción de nosotros mismos, nuestra forma de ser y estar en el mundo. Lo decía muy bien Riechmann recogiendo una cita de Fray Luis de Granada, que reza así: *Usando de la industria de las manos en las cosas de la naturaleza, hemos venido a fabricar otra nueva naturaleza.*² Y sólo de esta segunda naturaleza podemos hablar, de cómo la vamos fabricando y hacia dónde nos lleva. Pero el devenir de la especie humana, ya indisolublemente unido a los avances de la técnica, nunca neutros, nunca independientes de los fines de la cultura dominante, no es, sin embargo, un proceso que esté bajo control. De hecho, nada en la historia del ser humano lo ha estado, y quizás ahora menos que nunca. El azar y la indeterminación que la ciencia se propone combatir, siguen rigiendo el destino último al que nos conduce una evolución cada vez más rápida, cada vez más imprevisible y caótica. Esta aceleración de los cambios no nos facilita la distancia necesaria para poder mirar sin deslumbramientos. Quizá ésta sea una de las tareas más inmediatas para el artista. Contribuir a despejar nuestra mirada, aportando nuevas perspectivas que nos ayuden a comprender cómo vamos construyendo nuestra segunda naturaleza, la única posible, y qué consecuencias produce en nosotros, que somos los que hacemos y vivimos luego, ineludiblemente, lo que hemos hecho.

Pero no vamos a retomar aquí, de nuevo, el conocido debate terminológico sobre el binomio naturaleza-artificio o, lo que es más interesante, las diferentes acepciones que presenta el término naturaleza, puesto que ya existe suficiente literatura al respecto³. Nos centraremos directamente en revisar los diferentes caminos a través de los cuales el arte contemporáneo está contribuyendo, o puede contribuir, al enriquecimiento simbólico del tema. En ese sentido, conviene recordar que el arte de todos los tiempos siempre nos ha ofrecido, sobre todo a partir de su contemplación posterior, un inestimable relato de cómo cada cultura se veía a sí misma en relación



FOTO 1. YANN ARTHUS-BERTRAND,
Irrigaciones rotativas.

² Fray Luis de Granada: *Introducción al símbolo de la fe*, 1556. Cit en: Riechmann, J., «La industria de las manos y la nueva naturaleza. Sobre naturaleza y artificio en la era de la crisis ecológica global.» *Genes en el laboratorio y en la fábrica*, Trotta, Madrid, 1997, p. 197.

³ Es recomendable, como introducción al debate terminológico, la entrada «Naturaleza» en: Savater, F., *Diccionario filosófico*, Planeta, Barcelona, 1996. También las rigurosas puntualizaciones de Riechmann, *op. cit.*, pp. 197-229. En la medida en que ambos ofrecen, sin menoscabo de otros muchos otros autores, un suficiente y clarificador marco teórico.

a su medio; mostrando, en cuadros primero e intervenciones después, las huellas que han ido dibujando las diferentes ideas de naturaleza de las sucesivas culturas. Una rápida visión panorámica de la historia del arte nos recordará que desde los inicios de la pintura y hasta el trecento, prevalecía una marcada indiferencia en lo que respecta al entorno natural, puesto que lo importante era que el arte se ocupara de la representación divina y humana. Luego asistiremos a muy distintos niveles de relación y protagonismo entre cultura y entorno, siempre en función de las diferentes cosmovisiones, que nunca fueron independientes de las economías de intercambio con el territorio. Un abanico de escenificaciones a veces contrapuestas, que comprenden desde el equilibrado paisajismo holandés del xvii, hasta la admiración y el temor que despierta una naturaleza todopoderosa e indómita, según nos muestran algunos cuadros de Friedrich y Turner. Con los inicios del siglo xx, con el futurismo y otras vanguardias, el arte recoge la fascinación por el entonces prometedor desarrollo de la técnica, que desplazará definitivamente el protagonismo de una naturaleza azarosa en la conformación del entorno y en el diseño de nuestras vidas. Y así llegamos al tiempo presente, en el que se invierten radicalmente los polos, mostrando desde el arte la debilidad de lo que habitualmente llamamos naturaleza —todo aquello que aparenta no haber sido culturalmente intervenido—, para acabar finalmente con un cierto cuestionamiento sistémico, en lo que respecta a la redefinición de nuestro papel en el mundo. Sirva este breve repaso tan sólo para situar el contexto evolutivo y recordar la mutabilidad de las visiones de la naturaleza, así como los diferentes puntos de vista desde los que la cultura dominante se ha ido representado a sí misma.



FOTO 2. JOHN CONSTABLE,
El vado.



FOTO 3.
CASPAR DAVID FRIEDRICH (1824),
El mar glacial.

Reflexiones sobre un arte del territorio

Resulta difícil hoy en día, tan decantada como está la dialéctica entre cultura y naturaleza, mantenerse ajeno a un discurso moral en cuanto el arte toca, aunque sea de refilón, algo que tenga que ver con la idea de naturaleza. Lo cual, por cierto, no es ningún inconveniente, siempre y cuando no se caiga en los moralismos estereotipados más frecuentes. Este carácter moral que irremediablemente arroja al tema que nos ocupa se ha visto, en mi opinión, muy bien representado en la marcada tensión simbólica que se ha creado entre los dos grupos de artistas de renombre que han trabajado lo que podríamos llamar, en castellano, un arte del territorio. La potencia y solidez de las intervenciones de Smithson, Heizer o Walter de Maria con proyectos que necesitaban grandes sumas de dinero para mover *bulldozers* y helicópteros, tiene su contrapartida en un arte de intervenciones mínimas en el que la actitud y la técnica del artista que interviene, es tan respetuosa como el objetivo de la cámara que utiliza para el registro de sus acciones o el comedido paseo que le permite integrarse en el paisaje⁴. Es tan rabiosamente actual el modelo de una naturaleza debilitada a expensas de nuestra capacidad técnica, que no resulta demasiado arriesgado afirmar que la línea de intervenciones mínimas acaba siendo moralmente más celebrada; mientras que, por el contrario, ya resulta difícil recabar un apoyo unánime ante proyectos grandilocuentes, como se ha podido comprobar con la polémica suscitada por algunas propuestas de Christo o, en nuestro ámbito, la



FOTO 4. ROBERT SMITHSON (1969),
Derramamiento de asfalto.

⁴ Esta idea se ve más ampliamente desarrollada en Albelda, J.: «Intervenciones mínimas, poéticas de la preservación.» *Cimal Internacional*, Valencia, n.º 54, 1999, pp. 49-54. Y, en lo que respecta a un análisis más amplio y comparativo: Albelda, J., Saborit, J., *La construcción de la naturaleza*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1997.



FOTO 5. NILS-UDO (1986),
Hojas de castaño,
pétalos de campanules.

marcada oposición del ecologismo, pero también de algunos sectores de la cultura, ante el proyecto de Chillida para la montaña de Tindaya. La naturaleza en sí misma va adquiriendo condición de respetabilidad, siempre y cuando se muestre arropada por sus arquetipos más sólidos, los que son estéticamente más aceptados, los que reposan en paisajes aparentemente no intervenidos. Se nos aparece entonces como una obra de arte perfectamente completa, sin necesidad de más intervención, pues lo que nos ofrece es, precisamente, la aparente pureza de una espontaneidad ya escasa, que tranquiliza nuestra mirada urbana, necesitada de un contrapunto ajeno al omnipresente orden impuesto. Esta artificio, que permite entender el parque natural como un museo de naturaleza es, se adivina, una contradicción: lo natural espontáneo no es artificio y, por tanto, no puede ser arte. Pero funciona muy bien como expresión de una estética natural —el buen hacer del azar, a los ojos de nuestra cultura— que cada vez resulta más celebrada. En este contexto, el artista tiende a reforzar este sólido estereotipo, dejándose arropar por el mismo manto de respetabilidad que esa naturaleza venerada y museable ofrece; mostrando, con su comedida actitud, el camino que invita a la preservación, a la posibilidad de un hacer equilibrado, a un intercambio sin destrucción.

Este es, evidentemente, el camino trazado por Long, Fulton, Goldsworthy, Laib y tantos otros maestros de la sutileza y del buen y respetuoso hacer y fotografiar. Pero esta andadura, que ha ilustrado muy bien el deseo tan actual —aunque no precisamente generalizado, en la práctica— de repensar simbólicamente nuestra manera de relacionarnos con el medio



FOTO Ó. RICHARD LONG,
Círculo de piedras.

natural, difícilmente puede dar mucho más de sí desde planteamientos conceptuales cercanos. La metáfora que se perfila en las intervenciones mínimas ha quedado perfectamente expresada en la obra de estos autores, pero las poéticas que utilizan son tan definidas y estructuralmente tan sencillas, han establecido tan rotundamente sus claves simbólicas, que su prolongación escolástica no plantea ninguna dificultad. Cosa que, por cierto, no ocurre igual con otras poéticas más abiertas, según podemos ver en los estilos semánticamente amplios de la historia del arte, como el realismo o el expresionismo, que sí han permitido sucesivas e interesantes actualizaciones. Dicho de otro modo, echando mano a la claridad meridiana de los ejemplos, tras Long, Goldsworthy o Fulton, ya no resulta novedoso ni demasiado interesante seguir reordenado levemente elementos naturales encontrados a lo largo de paseos por inigualables paisajes. Pero esto no quiere decir que ya no pueda darse un arte del territorio que no sea un mero manierismo. Todo lo contrario. Se trata de una recomendación a no seguir anclados en caminos suficientemente rastreados ya, mientras que otros, que tienen más que ver con los sistemas culturales de interacción con el entorno, siguen estando poco explorados. Por ejemplo, temas como los estereotipos de naturaleza, la relación entre referente natural, representación y memoria; la construcción artificial del entorno, el sujeto y su lugar en el mundo o la mirada directa y sus filtros electrónicos; por poner sólo algunos ejemplos que este proyecto expositivo sin duda contempla.

Sin olvidar, por supuesto, algo que ya apuntaba Smithson, y también Heizer: un arte que contribuya a restituir una cierta naturalidad a los paisajes

degradados por la industria humana, no ya desde la metáfora poética, sino desde el diseño paisajista. El arte se enfrenta aquí con un sofisticado reto: el artificio que quiere imitar la inicial condición de naturaleza. Este intento es, pues, una naturalización de segundo grado —la primera se desprendería del estricto abandono humano del territorio—, donde la cultura remozca sus intervenciones imitando lo natural verosímil, desde una reconstrucción del paisaje que resulte moralmente aceptable. Éste es, ciertamente, un camino posible: la recuperación de un mundo estéticamente equilibrado, en el que el arte redima simbólicamente a la técnica, paliando, en la piel última del territorio, sus anteriores expolios.

Otros caminos y algunas tentaciones

Existe un cierto riesgo a que la creciente antropización del mundo nos anime a aferrarnos a lo que podríamos llamar las poéticas de la añoranza. La definitiva pérdida en el siglo XIX de una naturaleza extensa e inabarcable, con la exploración y progresivo dominio cultural de los territorios más inexpugnables, ha animado, como decíamos, a crear determinados estereotipos de naturaleza vinculados, precisamente, a la pérdida de su hegemonía física. Así, junto a la revalidación —mediática, sobre todo—, de una estética natural de corte romántico dulcificado, también desde el arte se da en ocasiones el deseo de recuperar sus momentos más esplendorosos. Pero no podemos representar ahora la naturaleza como lo hiciera Friedrich, cuando ésta era simbólicamente omnipresente y arropaba, hermosa y amenazante, al propio autor. Mostrarla así no sería, en cualquier caso, acorde con la experiencia de nuestro tiempo. Se trataría más bien de un ejercicio de citación, desde un revisionismo no muy alejado de las actitudes posmodernas que ya hace tiempo vienen siendo contestadas. Mostrar el arquetipo de unos paisajes exhuberantes, si no media alguna otra reflexión a partir de los mismos, es reafirmar el valor cultural de una experiencia de naturaleza que se halla anclada en los tiempos pasados de su plenitud y que, escenificada de nuevo, plantea sobre todo la añoranza de un retorno imposible. Pero al mismo tiempo, esta tentación legítima, refleja la generalización de un sentimiento de pérdida que se alimenta en nuestra memoria con los recuerdos de los paisajes que antaño vimos, más saludables y completos, y con las imágenes que hemos heredado de los tiempos pretéritos. Todo ello contribuye a no acallar la ruidosa pregunta que nos inquieta sobre el sentido de un medio tan artificializado, sobre su posible bondad para la existencia de la especie humana, porque para las demás especies, esto sí está claro, es hostil.

Otro de los tentadores caminos que nuestro presente anima a emprender, se aleja de la poética de la añoranza para caer en el espinoso territorio

de la pragmática. Dada la evidente gravedad de la descompensación de la balanza cultura-naturaleza, vinculada a la ya ampliamente aceptada crisis ecológica, el artista puede verse arrastrado a contribuir con su arte a mostrar la destrucción de la naturaleza; o, más bien, del arquetipo que anteriormente citábamos, lo natural en toda su exhuberancia. Escenificar, pues, la devastación y acercarnos la estética que lleva implícita, desde las primeras metáforas pintoresquistas de Smithson en *Monuments of Passaic*, hasta los explícitos alegatos contra la desolación, con sus ríos de peces muertos, vertederos colmatados y bosques calcinados. Pero, a diferencia de Smithson, el artista que se compromete con este camino que podríamos llamar de denuncia, no pretende mostrar la belleza de la destrucción, las ruinas pintorescas o las catástrofes sublimes de nuestra revolución industrial, sino la degradación cultural y ambiental que conlleva. Utiliza para dicho cometido una estética conscientemente negativa que se apoya, necesariamente, en la vigencia en nuestro imaginario colectivo del bondadoso arquetipo anterior: la naturaleza esplendorosa y verde, moral y perfecta. Resulta atractivo y, desde luego, de plena actualidad, que el arte se plantee colaborar con una reivindicación ambiental acorde con el pensamiento ecológico, que reclama el reequilibrio entre las diferentes especies y su medio físico. Pero el problema surge cuando abordamos la manera de hacerlo. Es discutible que, para esta tarea, un arte no mediático asuma los mismos recursos retóricos que utiliza el ecologismo mediático. Principalmente porque son estrategias icónicas muy señaladas, casi agotadas ya de pura redundancia; basadas, como decíamos, en manifestar de la forma más desgarradora posible la pérdida de la belleza y la espontaneidad natural. Y, si bien los recursos extremos de contraponer belleza con destrucción han resultado eficaces desde una fotografía y un video de clara vocación mediática, la utilización de las mismas claves en un arte que no participa de estos medios no puede pretender tampoco los mismos resultados.

¿Cuál sería, pues, la contribución del artista en este campo? No, ciertamente, las denuncias simplificadas y unidireccionales. Más bien la irremplazable tarea —urgente diría yo— de mostrar, de hacer visible, la diversidad de aspectos que entraña este proceso de rápida destrucción de los ecosistemas y de acelerada uniformización de los niveles de intercambio de nuestra cultura dominante con el resto del mundo. Cultivar, pues, el territorio de sentido que los media desechan porque la sutileza de sus matices o su nivel de complejidad, no pueden ser soportados por las estrictas leyes de la simplificación mediática. El papel que para el arte apuntamos no se alejaría mucho del que cumple en las religiones la liturgia, los actos sacramentales que escenifican una relación simbólica entre la materia y lo metafísico, es decir, todo aquello que no puede ser visto y que, precisamente por ello, necesita ser representado para poder

entenderse. Si la religión pretende acercarnos a lo que no podemos llegar desde la física y los sentidos, el arte también puede aproximarnos a donde no llega la mirada directa y el lenguaje. Nos referimos a un territorio muy extenso y de gran importancia, que tiene que ver con el deseo de entrar en la complejidad, ampliando el horizonte de una realidad tristemente simplificada, peligrosamente arquetípica.

De lo invisible

Siguiendo con esta última idea, parece claro que el arte no necesita tanto fomentar los planteamientos dicotómicos más conocidos —cultura industrial versus naturaleza vegetal esplendorosa—, como abordar los nuevos escenarios, inestables y fugaces, que tienen que ver con una idea más amplia y dialéctica de naturaleza, en la que se contempla las complejas interacciones entre identidad, cultura y entorno. Si nos fijamos, no estamos hablando tanto de cosas, lugares y referentes concretos, como de modelos de intercambio, maneras de hacer visible, de conformar determinadas ideas, algunas pulsiones. Todo ello no se refiere necesariamente a aspectos físicos, o al menos no necesariamente visibles, sino a modelos culturales de actuación y percepción. Y aquí sí hay mucho que decir, y no sólo desde la añoranza o la condena moral, sino desde la necesidad de aportar nuevas claves para mejor conocer el presente.

Veamos algunas de ellas. Donde se cuece lo más importante de la dialéctica cultura-naturaleza en la actualidad es en un nivel muy por debajo de lo que pueden percibir los sentidos, en el universo de los genes. Es aquí donde se está librando una de las principales batallas: el control de la biología en sus aspectos más estructurales, que antes dependían exclusivamente del azar o de un destino que escapaba a los dominios de la razón. La culminación del mapa del genoma humano o los avances —no siempre bien vistos— de la ingeniería genética en el campo de la producción vegetal y animal, suponen un grado de intervención técnica en el conocimiento de la estructura de la vida y en su diseño que antes no se podía ni sospechar. Y se vislumbra que sus efectos pueden llegar a ser mucho más impactantes en el devenir de las relaciones ecosistémicas que las intervenciones industriales a las que estábamos acostumbrados; intervenciones, aquéllas, sobre una naturaleza ya crecida. Este fascinante y a la par temido territorio se caracteriza por la invisibilidad. Pero no se trata sólo de una invisibilidad perceptiva, lo que no podemos ver con nuestros ojos, sino también la que se desprende de la oscura impenetrabilidad de la tecnociencia que va construyendo este nuevo mundo. Procesos de gran calado en los que difícilmente podemos entrar, y cuyos efectos se nos muestran invisibles, desde el manto naturalizador de la aparente identidad

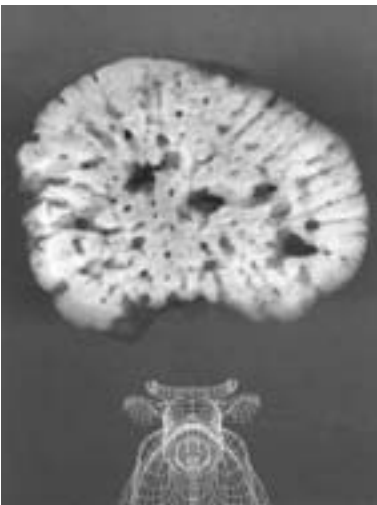


FOTO 7. EMILI ROSSELLÓ TORMO (2000), *Cowering*.

con todo lo demás que no ha sido intervenido genéticamente. En cualquier caso, se plantean ahora nuevas dificultades para añadir a la ya difícil tarea de definir qué es aquello a lo que llamamos naturaleza. Quizás también sean éstos nuevos retos para el arte. El artista, tendría el impagable papel de mostrar a través de sus obras todo aquello que no podemos ver. Ayudarnos a comprender aspectos sistémicos de nuestra relación con lo más estructural de la naturaleza, ampliando la visión científica, tantas veces excluyente, para que el público pueda acercarse a comprender su proyección cultural, el alcance de sus efectos en el diseño del mundo y en la redefinición de los límites del azar. Su contribución al conocimiento y a la lucidez sería inestimable. Un arte, que permitiera ver más, o ver con otros ojos, el totalitarismo de lo invisible.

Es evidente que estas actuaciones en el campo de lo invisible y lo estructural no se expresan físicamente desde una estética de la destrucción. Sin embargo, sus efectos parecen ser mucho más comprometedores con el principio de biodiversidad. Ante las patentes sobre la vida o los primeros experimentos sobre la clonación humana, una intervención en la médula en nuestra propia naturaleza, los círculos con piedras de Long o el polen de Laib se nos antojan lejanos, como partícipes de otra época en la que nos enfrentábamos a problemas radicalmente distintos. Casi nos parecen ya autores clásicos, en lo que respecta a su actitud ante la dialéctica cultura-naturaleza. Sus obras, las bellas metáforas que nos ofrecen, pertenecen a un tiempo en el que todavía creíamos saber qué naturaleza era la que peligraba, mientras que la otra, en la que nosotros mismos nos refugiábamos, se encontraba todavía a salvo, arrojada por el azar.

Imágenes y filtros

Otra importante clave de nuestro tiempo en la que conviene detenerse, tiene que ver con el cambio de actitud cultural en relación con el mundo físico. Vivimos en un tiempo rápido y fascinante. Uno de sus aspectos más señalados, casi identitarios, será la rápida sustitución de la experiencia directa del territorio y lo que convenimos en llamar naturaleza, por sucedáneos que provienen del mundo de la imagen y del ciberespacio. Las sensaciones más intensas, las horas de atención más concentradas, el tiempo de aprendizaje, el trabajo, la comunicación, la cultura, no se desarrollan ya mayoritariamente a través del contacto directo de los sentidos con el lugar, con el objeto o con el interlocutor; sino que se ven mediadas, intensificadas o sustituidas por una realidad digital, en general más impactante y, si se me permite, más realista, que aquella que nos ofrecía un mundo físico que hasta hace bien poco considerábamos insustituible como fuente primordial de conocimiento. Este hecho va a

FOTO 8. ANTONIO PÉREZ GIL (2002),
Lo mas cerca de...
(naturaleza de sobremesa).



suponer, no sólo un importante cambio en la conformación de nuestra cosmovisión, sino la definitiva modificación de nuestras relaciones con lo que llamaríamos, en el sentido más amplio, nuestro entorno. Nuestro aprendizaje del mundo va independizándose cada vez más del territorio para instalarse en el omnipresente y ubicuo espacio cibernético y mediático. Este nuevo paisaje cultural, compuesto de imágenes y *pixels* en lugar de rocas y materia orgánica, resulta sin embargo tan sólido y estable como una roca de granito. Y así, cuando pensamos en la naturaleza, más que un paisaje real determinado, nos vendrá a la mente nuestra experiencia iconográfica de bosques, extensas praderas, playas paradisíacas o escarpados acantilados; hasta el punto en que creemos conocer el mundo cuando sólo conocemos sus imágenes. Así, la gente cree saber lo que es la amazonia o la antártida sin haber estado nunca allí. Sin embargo este conocimiento exclusivamente icónico funciona como una experiencia real, porque es la pauta cada vez más común y generalizada de nuestro intercambio con el mundo.

La sustitución del universo físico por su simulación electrónica genera un medio más uniforme y ajeno a lo vernáculo, que nos conduce a una cultura también cada vez más globalizada y uniformada. La intensidad de una experiencia directa de lo físico, de la materialidad, empieza a ser más cultural que real, más excepcional que cotidiana. A partir de aquí, podríamos afirmar que la reflexión sobre la idea de naturaleza ya no pasa necesariamente por la intervención física en el paisaje —tan bien

expresada por los autores del *Land Art* histórico—, sino más bien por una actuación, como decíamos, en el orden simbólico de nuestra cultura. En ese sentido, tan importante será que el artista trabaje sobre las construcciones mediáticas de naturaleza que sobre los paisajes físicos; que nos muestre las claves de nuestro imaginario colectivo y, si procede, que nos apunte sus vacíos e inconsistencias.

Pero no sólo se trata de analizar los nuevos estereotipos de naturaleza que se asientan, todopoderosos, en nuestro televisor; todavía más importante es comprender hasta qué punto el filtro tecnológico, el vídeo doméstico, la experiencia del entorno que hemos asimilado de los media y que ya hemos incorporado a nuestra personalidad, se han interpuesto entre lo físico y nuestra conciencia. Lejos de caer en un rechazo socorrido e imposible, no podemos eludir una realidad tan asentada: la memoria de los paisajes, la representación de nuestras vivencias del mundo, el crecimiento de nuestros hijos, pasan cada vez más por el registro electrónico, por ese filtro que va construyendo no sólo un discurso, sino la totalidad de nuestra experiencia. En ese sentido, no debemos olvidar los planos finales de la película *Orlando* de Sally Potter, cuando, tras mostrar las vivencias del inmortal Orlando a lo largo de las sucesivas épocas, con sus diferentes paisajes característicos —incluido un posmoderno jardín empaquetado—, aparece una niña pequeña correteando por un idílico paisaje, sin soltar, ni un sólo momento, su videocámara portátil pegada al ojo. Esa mirada, metafóricamente la mirada primigenia, se experimenta ya a través de la cámara, con la naturalidad del gesto infantil, espontáneo. Finalmente, el ojo cinematográfico asume para nosotros, para el espectador, esa mirada digitalizada, que se incorpora como lenguaje a las raíces de la cultura, como uno más de los códigos imprescindibles que permiten que nuestra mente comprenda. Asimilándola, asimilamos su necesidad, reconociendo que el aprendizaje del mundo pasa necesariamente por el filtro tecnológico, sin el cual nuestros ojos serán ciegos, o no llegarán a ver desde el entendimiento que se espera de ellos.

Miradas desde la resistencia

Pero no podemos quedarnos aquí, aunque podría haber sido un buen final. Si defendemos para el arte una obligación con la diversidad, no podemos desoír las voces que hablan sobre la pérdida de sentido a la que nos está llevando una excesiva mediación técnica en nuestra experiencia del entorno y de nosotros mismos. El arte, sobre todo el arte contemporáneo, no se contenta tan sólo con ilustrar las miradas dominantes. Hombre, naturaleza, identidad, son términos clave de un discurso del yo contextual en un momento crítico, en el que la técnica mediatiza casi todos los

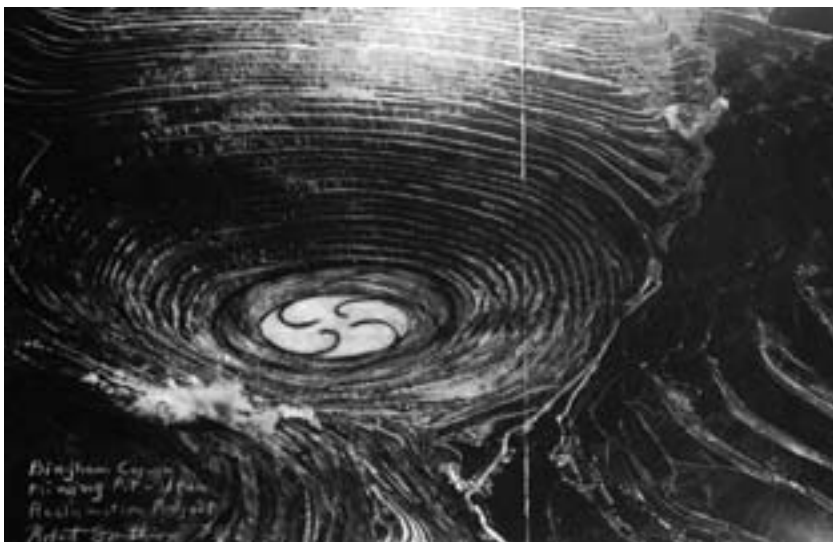


FOTO 9.
ROBERT SMITHSON (1973),
*Mina de cobre - Proyecto de
recuperación.*

aspectos de nuestra naturaleza social, de nuestro entorno relacional. Y aquí, finalmente, el ser humano se pregunta por su actitud en el mundo. Se pregunta sobre la forma de relacionarse con todo lo demás y sobre los efectos que producen los nuevos modelos sistémicos de intercambio en su propia vivencia como sujeto y como parte de un todo.

No podemos, ciertamente, hablar ya con certeza de un ego conformado a partir de un *locus*. No pertenecemos tanto a nuestro territorio como cuando éste era estable y nosotros también. Cuando la gente no se movía de su pueblo y se nutría de la tierra que cultivaba; cuando el intercambio con el entorno era físico y directo. Nuestro *locus* es ahora más indeterminado. En primer lugar somos urbanitas, esto está claro, y ésta es la patria de la cultura dominante, la que construirá las imágenes del mundo. Pero ni siquiera pertenecemos a la ciudad como a un territorio, sino como a un orden sistémico. Nuestro territorio es la información, los filtros, el flujo de imágenes. Nuestra patria son los textos, los modelos culturales, los líderes mediáticos, nuestros sistemas de intercambio simbólico y de consumo. El *locus* es también virtual. Emplazado en ese nuevo territorio, nuestro cuerpo físico se halla, también él, en un necesario proceso de redefinición, mientras que nuestra identidad se ve un tanto vaciada de sus anteriores atributos. Ante esta tesitura, surgen numerosas voces críticas, incluso desde el arte. Los hay que reconocen en todo este proceso una pérdida irreparable de territorialidad en el sentido más clásico, insistiendo en la necesidad de reafirmarse en relación a un entorno físico diferenciado que los caracterice, como inquilinos de una tierra con nombres y apellidos.

Aquí, la defensa de la tierra, de los paisajes emblemáticos, de las montañas sagradas y los ríos domésticos se vuelve irrenunciable; sin ellos seríamos menos nosotros. Hay un arte que muestra esta tensión: mantener lo físico como un tesoro que define nuestra cultura y que debe recargarse simbólicamente con urgencia, hacer ver su belleza, su importancia para completarnos como personas, como pueblo.

Otros artistas, siguiendo el itinerario de recuperación de los sentidos y el deseo de manifestar nuestro hermanamiento con todo lo animado, pretenden recuperar la materia como sujeto, algo más que materialidad anodina. Como sugiere Penone al rescatar de la madera de una viga muerta, la forma del árbol cuando era joven. Sacar de la madera como material, la escultura de un árbol como sujeto. Esta actitud de respeto se entrelaza con el deseo de reivindicar el contacto directo con una materia primigenia, sencilla y fundacional; como el barro de Richard Long, que permite fijar la impronta de sus pies o de sus manos. Esa materia sencilla nos humaniza, dibuja nuestra naturaleza más esencial, nos redime, en cierto modo, de la sofisticación de una técnica tan seductora como peligrosa. De aquí se desprende una cierta insumisión ante la idea de considerar completo al hombre que se relaciona con el mundo esencialmente a través de su ordenador. El artista siente la necesidad de manipular con sus manos y usar materiales sencillos para escenificar los nexos más profundos entre el ser y su medio, entre origen y cultura. Subyace también la idea de artesanidad. Pero no se limita a una reivindicación de la habilidad manual, sino que toca aspectos vinculados al dominio autónomo de los procesos, recordando la importancia de un hacer directo, que da forma a la materia con escasos, primitivos instrumentos. Tiene que ver, por tanto, con la recuperación del hombre completo: el ser con sus prolongaciones sensibles y sus habilidades; algo a lo que se refería Félix de Azúa en un breve artículo, en el que recordaba todo lo que sabía hacer el hombre prehistórico, comparándolo con la inútil especialización del actual, que no le permitiría sobrevivir nunca en condiciones extremas, pretecnológicas, asociales. Este planteamiento tiene que ver finalmente con la refirmación del *ego faber*, si se me permite expresarlo así: el hombre que sólo se siente entero si es capaz de concebir y fabricar manufacturas de las que se sienta su legítimo autor, desde una paternidad no compartida. Pero también cuestiona, el artista acantonado en la resistencia, la pertinencia de un entorno plenamente artificializado para el ser humano, un entorno que ya no admite la espontaneidad, la sorpresa. Rehuye, pues, este artista, el sendero que nos encamina a todos hacia una nueva naturaleza diseñada, que comprende desde el nivel infrasensible de la genética hasta la máxima ordenación del territorio; nueva naturaleza en la que, poco a poco, se va abismando nuestro origen y borrando la magia que antaño rodeaba a lo desconocido.



FOTO 10. JOSEP GINESTAR (2000),
Todos somos, sin embargo, naturaleza.