

# Herencias del paisaje Pop

## Marketing y visión del territorio en el arte actual<sup>1</sup>

• TONIA RAQUEJO GRADO •

Universidad Complutense de Madrid

*Just What Is It That Makes Today's Home so Different, so Appealing?*<sup>2</sup> (1956), sigue siendo considerada la obra más emblemática del Pop europeo (fig. 1). En ella, Richard Hamilton (Londres, 1922-2011) resume los elementos más característicos de la sociedad del capitalismo: el culto al cuerpo, la cultura popular y la adquisición de productos para el hogar: una aspiradora, un magnetofón, una televisión... objetos éstos que son propios de una época en la que la tecnología prometía un mundo modernizado lleno de confort. Un mundo que había comenzado a labrarse treinta años antes en los Estados Unidos de la mano de Edward Bernays (Viena, 1891-1995), inventor de las relaciones públicas y del *marketing*<sup>3</sup> que proyectó todo un método de manipulación y control de las masas a través del consumo, basándose en las teorías psicoanalíticas de su tío, Sigmund Freud. Bernays las usó conscientemente para ganar dinero –mucho dinero–, manipulando la mente de las personas a través de sus emociones más irracionales<sup>4</sup>. Los excedentes de producción originaron una nueva estrategia de venta: trabajar sobre el deseo de la población, no sobre sus necesidades; así los productos de primera necesidad y los básicos empezaron a ser sustituidos por otros, completamente innecesarios. No se trataba ya de comprar lo que se necesitaba, sino lo que se deseaba. Y fue precisamente ese marketing del deseo el que marcó el inicio de una larga y brillante carrera cuyo éxito irrumpió ferozmente en los años cincuenta del siglo pasado con la cultura del bienestar que muestra Hamilton en su obra, y que hoy reconocemos como el origen de nuestra condición de consumidores consumados.

Lo que Hamilton muestra con ironía –esto es, la transformación del hogar del ciudadano medio contaminado por el virus del consumismo y la excitación del futuro–, bien puede compararse con la manera en la que hemos acabado transformando nuestro entorno. Pareciera que lo que se llevó a cabo en los años cincuenta dentro del espacio doméstico, se ha trasladado en las décadas posteriores al ámbito de la naturaleza y que ahora, cuando miramos a nuestro alrededor vemos paisajes compuestos no ya según las necesidades primarias (de abastecimiento de energía, de alimentos...), sino según las necesidades del deseo. Del deseo que –como veremos– descubre la obra de algunos artistas que trabajan en el territorio y domestica la naturaleza en parques naturales desde los que disfrutar artifi-

cialmente de un mundo que produce paisajes para el consumo, como promesa de felicidad. Promesa predicha agudamente por Hamilton en un listado de las cualidades que otorgaba al arte Pop y que resume de la manera siguiente: El Pop es “*popular* (pues sus diseños son para una audiencia masiva), *pasajero* (solución a corto plazo), *se puede dar de baja* (fácilmente olvidado), *bajo coste, producido en masa, joven* (dirigido a los jóvenes), *ingenioso, sexy, evasivo, atrayente, y alta finanza*”<sup>5</sup>. Una lista de factores que acompañan al triunfo de la tecnología y a la proyección de un futuro donde predomina el antropocentrismo y el culto por acaparar, como especie y cultura, incluso otros rincones del universo. Por ello, es muy significativo que la obra de Hamilton, máximo exponente de las propuestas de Bernays, coincida con el proyecto de la conquista del espacio estelar. Fue en esos años cuando tuvo lugar la carrera espacial entre las dos grandes potencias que protagonizaron la guerra fría. Estados Unidos y la Unión Soviética luchaban por conseguir poner en órbita el primer satélite lo que, finalmente, lograron los rusos con el Sputnik el 4 de octubre de 1957. Quizás por eso la citada obra de Hamilton es todo un icono de la exposición que lleva por título *This Is Tomorrow* (“Esto es el mañana”), organizada por el arquitecto Theo Crosby en 1956 en la Whitechapel Art Gallery de Londres. Hamilton, que diseñó el espacio expositivo junto con John McHale y John Voelcker, lo dedicó a los problemas perceptivos, por lo que el culto al mañana se vinculó con los patrones de visión; pero también con la imagen de un recorte del rostro de Marilyn Monroe que acompañaba al retrato del robot Robbie de la película *The Forbidden Planet* (dirigida por Fred M. Wilcox en 1956)<sup>6</sup> y con una estancia diseñada siguiendo el interior de un cohete espacial. Este *collage* de ingredientes del mañana se observa también en su obra, donde el techo de la casa del futuro se ha sustituido por un vacío desde el que contemplamos parcialmente a la Luna que casi se posa sobre ese espacio familiar, como queriendo invadirlo. Es más, desde este techo abierto que desprotege al hogar de toda intimidad, ese gran ojo que es el satélite podrá visualizar todos los movimientos de sus huéspedes. Lo que Estados Unidos y la Unión Soviética anhelaban en el campo del espionaje (la visualización y control de los movimientos<sup>7</sup>) con satélites como el Sputnik, se proyecta a escala familiar e individual en el cuadro de Hamilton como una visión del futuro que comparte la visión del

Gran Hermano que algunos años antes, en 1948, lanzó la célebre novela de George Orwell, 1984. Pero lejos de presentar una distopía y dramatizar el control de la vida privada por el Gran Ojo, los habitantes de la casa de Hamilton se muestran felices, si bien poseídos por ese nuevo deseo de ir conquistando el bienestar a base de consumir. Entonces la ecuación está ya servida: a más consumo, más bienestar; a más bienestar, más tecnología, a más tecnología más vigilancia y más distanciamiento de la Naturaleza. Recordemos, además, que esta conquista del bienestar doméstico en los países del primer mundo, corría en paralelo a la gran conquista del espacio exterior; esto es, faltaban tan solo unos pocos años para que la especie humana llevara a cabo el sueño de llegar a la Luna y “conquistar” nuevos territorios con los que seguir produciendo promesas de felicidad y seguir construyendo *paisajes del deseo*, tanto en el cine de ciencia-ficción como en la realidad, donde se manifestaba (y se manifiesta) la esperanza de colonizar nuevos mundos en los que proyectar nuestra cultura y valores. Quizás por eso también Hamilton incluyó en el diseño del espacio de *This Is Tomorrow*, unas ventanas por las que podían verse marcianos mirando a su través, observándonos.

Antes de proseguir, quisiera hacer algunas aclaraciones de los términos utilizados aquí en relación con el paisaje y la naturaleza. Por “paisaje” nos referimos a cualquier imagen que nos configuremos del territorio y la entenderemos, en cierto sentido, como opuesta a la Naturaleza cuando, a través de la mirada, la cosificamos. En principio, el paisaje es una imagen que revela las relaciones que hemos creado con nuestro entorno o más allá de él; en este sentido interpretaremos como imagen también las relaciones que hemos creado con el espacio extraterrestre y galáctico a través de las sondas (como las *Voyagers* mandadas en 1977, o más recientemente el telescopio de *Hubble*) que, en realidad, no son sino ojos flotantes en el universo que nos envían información de millones de años atrás. El paisaje pues, ya sea fuera o dentro de nuestro planeta, es imagen, y como tal es susceptible de ser un consumible que podría perfectamente formar parte del salón de la obra de Hamilton. La Naturaleza, por el contrario, la entenderemos como un proceso dinámico que se proyecta tanto en un ámbito cósmico como cuántico, siendo generadora de la materia y transformadora de la energía

y la vida, y de la cual formamos parte y, por tanto, dependemos primariamente para ser y subsistir, si bien su horizonte trasciende con mucho la existencia de nuestra especie<sup>9</sup>. Esta Naturaleza de escala cósmica rige a otras “naturalezas” que, a escala humana, podrían considerarse en tres niveles que son los que más directamente nos atañen: la naturaleza 1 (o “primera naturaleza”), comprende el territorio cuyo aspecto o biodiversidad no ha sido modificado o influenciado por la especie humana; la naturaleza 2 (o “segunda naturaleza”), la que ha sido modificada con umbrales sostenibles; y la naturaleza 3 (o “tercera naturaleza”) que atraviesa el umbral del equilibrio y crea *otra naturaleza* desvinculada de la naturaleza 1.

Estas tres naturalezas conviven, junto con la cosmogénica, de manera simultánea; por lo que esta división pretende tan solo llamar la atención sobre los niveles de alteración del territorio que, al uso, ha realizado la especie humana sobre el planeta



1

hasta ahora. Así, a gran escala hoy casi no quedan en la Tierra territorios de la primera naturaleza. Tan solo nos es posible encontrar lugares de la segunda naturaleza y cada vez con más dificultad. Es la tercera naturaleza, cuya imagen podría ser cualquier cadena de megalópolis, como por ejemplo la que se extiende desde Nueva York a Boston, la que va creciendo por todo el planeta desarrollándose paradójicamente a espaldas de la primera y con una difícil, cuando no insostenible, relación de poder con la segunda.

El arte, tal y como lo entendemos en nuestra actual cultura occidental, hoy extensamente globalizada, forma parte de esta tercera naturaleza y como tal es un elemento más de ese complejo mundo generado a partir de los procesos que han emergido de las relaciones de producción económicas, socio-culturales y del conocimiento (ciencia, tecnología y progreso). Desde que en las primeras películas de ciencia-ficción, como *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, surgiera la imagen de un planeta completamente cubierto por una megalópolis, parece que este futuro se ha inoculado con potencia, a juzgar por la cantidad de imágenes eco que han producido en el imaginario colectivo: desde el planeta Coruscant de la *Guerra de las Galaxias* (George Lucas, 1997-2005) hasta la misma Tierra en *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), o en el campo de la arquitectura y las artes visuales, los trabajos de la *Transurbancia* del grupo Stalker<sup>10</sup>, muestran esta tercera naturaleza como el futuro. Supone pues, la colonización del medio por las necesidades que la especie humana ha creado no ya para sobrevivir, ni siquiera para vivir, sino para “supervivir”. “Supervivir” en un doble sentido: en el sentido de vivir sobre las posibilidades ecológicas que permite el planeta que habitamos, pero también de vivir bajo las dependencias (de tipo energético fundamentalmente) que supone mantener una maquinaria tan sofisticada y compleja que hace que tengamos una medicina biorrobótica, calefacción en invierno y aire acondicionado en verano, por no mencionar los medios de comunicación y transporte. Esta tercera naturaleza de carácter eminentemente urbano (pero también extendida al mundo rural), ha desarrollado su propio ecosistema, sus propias leyes y principios por los que se regula y mantiene. Ahora bien, de ella no podríamos obtener ni tan siquiera los recursos elementales para subsistir si, por cualquier causa,

dejara de funcionar la fuente de energía que pone en marcha tal mundo. Es pues, un mundo paralelo, uno creado a contraimagen y semejanza de la primera naturaleza, y construido completamente al margen, por no decir a contracorriente, de los procesos y dinámicas que rigen a la primera. Y esto hace que el mundo de la tercera naturaleza, progresivamente dependiente de la cibernética, sea tremendamente frágil a pesar de su aparente prepotencia de dominio y control del medio, pues imaginemos que, por cualquier causa (algunos científicos hablan de tormentas solares capaces de alterar nuestro escudo magnético), se desestabilizan nuestros generadores energéticos (la electricidad, por ejemplo): en tal caso, ni tan siquiera podríamos extraer agua potable de nuestros depósitos para vivir; por no mencionar esos “desastres naturales” que aderezan trágicamente las noticias de vez en cuando, como por ejemplo cuando los tsunamis nos recuerdan que todo aquello que construimos está bajo el dominio de fuerzas planetarias mucho más poderosas que nuestro mundo.

En este sentido el trabajo del arquitecto paisajista Ian McHarg fue uno de los pioneros en señalar la necesidad de *Proyectar con la Naturaleza*<sup>11</sup>, título que encabeza su conocida publicación de 1967. Aquí aborda el crecimiento urbano desde la riqueza de una multidisciplinariedad que se hace ineludible a la hora de seguir creciendo en el entorno. Como urbanista que es, ya no proyecta tanto para crear un producto elaborado en el estudio sobre un plano que se impone a un lugar –y bajo la presión de criterios económicos y a veces visualmente estéticos–, sino que valiéndose de otros conocimientos (como la geología, la climatología, la historia, etc.) ahora diseña atendiendo a lo que otras disciplinas determinan para intervenir el lugar, proyectando un diseño ecológico que concuerda con las necesidades humanas y con los límites que imponen el territorio y las condiciones bio-ambientales.

Hemos dicho que el arte, tal y como hoy lo entendemos, forma parte intrínseca de esta tercera naturaleza, y como tal crece también con su propio ecosistema. El ecosistema del arte hoy está formado fundamentalmente por los canales de producción y valoración crítica que conducen, o no, a la obra hacia los poderosos canales de distribución y difusión, donde adquieren



2

visibilidad y reconocimiento. El diálogo que la obra de arte mantiene con su ecosistema genera una curiosa tensión entre la contestación y/o resistencia a sus exigencias y la aceptación de las reglas del juego, que en el caso de las obras realizadas en el territorio, fuera del espacio representacional del *white cube* (es decir de la galería de arte o museo), cobra una de sus expresiones más complejas y ricas. Es esta tensión la que enriquece la reflexión acerca del arte como creador de lenguajes, de imaginarios simbólicos y de espacios. En la tercera naturaleza, necesitamos de estos lenguajes, de estos sistemas simbólicos que traducen la realidad y de esos espacios alternativos, ya que funcionan como una brújula que orienta nuestras relaciones con las cosas y el entorno, pues nos hacen mirar de manera diferente abriéndonos –a través de las grietas/mirillas que fracturan en los patrones del entendimiento y la visión aprendida–, la posibilidad de ver y relacionarnos de otra manera. Estas maneras de relacionarnos con el entorno, usando como brújula las intervenciones que el arte ha hecho en el territorio desde la década

de los sesenta del siglo pasado, las abordaremos aquí desde el análisis de cuatro tipos de situaciones.

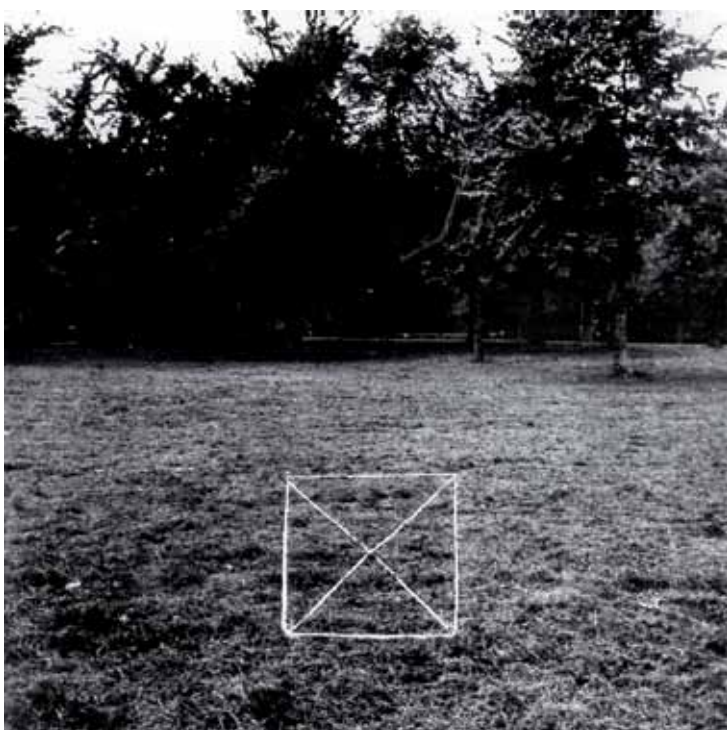
#### **LA RELACIÓN DEL OJO CON EL TERRITORIO**

El célebre científico Ludwig von Bertalanffy (1901-1972), autor de la Teoría General de Sistemas, abre su último libro con un capítulo dedicado a las “Perspectivas en Arte y Ciencia”, del que reproduzco dos párrafos a continuación:

El descubrimiento de la perspectiva central [se refiere a la euclidiana] produjo una revolución en Occidente mucho más significativa que la mera invención de un nuevo medio de representación pictórica. Una realidad nueva parece descubrirse cuando Leon Battista Alberti publica en Florencia su teoría de la perspectiva el año 1435. La representación de la perspectiva se convierte entonces en un fin en sí mismo. Se pintan salas vacías, calles, plazas no sólo para mostrar el oficio, sino para demostrar una nueva concepción de la naturaleza. La transición de la forma bidimensional góticobizantina

3 Jan Dibbets: *Perspectiva corregida*, fotografía, 1968. Colección privada.

4 Jan Dibbets: *La construcción de un bosque*, 1969. Colección privada.



3

a la representación del espacio y la profundidad fue para Occidente un modo nuevo de ver el mundo [...] La representación espacial está basada en un rasgo biológico que caracteriza al organismo humano. Los ojos de casi todos los animales están situados en ambos lados del cráneo. Los ejes oculares del hombre, empero, no apuntan en dos direcciones diferentes, sino que corren paralelos en un mismo sentido. Esto constituye una precondition importante para su desarrollo intelectual, ya que así se cubre un campo de visión uniforme, de suerte que las representaciones de las dos retinas son, si no idénticas, muy semejantes. Tal es la base anatómica de la visión estereoscópica, que nos permite ver las cosas con ambos ojos, aunque con un ángulo ligeramente diferente<sup>12</sup>.

Para Bertalanffy, la pirámide truncada de Alberti, llamada también perspectiva euclidiana o cónica, no solo permitía ver en tridimensional lo que había representado en el cuadro bidimensional sino, y lo que es más importante, indicaba que se había descubierto “un modo de reproducir la forma

de percepción característica y típica del ser humano”, lo que explica la importancia del hallazgo para el hombre moderno. Con ello, las artes se colocan así en el mismo nivel que la tecnología; ambas “constituyen manifestaciones dinámicas de capacidades específicamente humanas, que permiten al hombre construir su propio medio y dominar la naturaleza de modo soberano”<sup>13</sup>.

Este control al que alude Bertalanffy se produce en el ámbito de lo visual porque el mundo se presenta ante el espectador como si fuese “una ventana abierta”<sup>14</sup>. La sensación es la de dominio de esa parcela de visión que se aísla del resto, que se fragmenta para objetivarla allí, delante de uno, como una extensión más de la mirada. No en vano se ha identificado la perspectiva euclidiana con la proyección egocéntrica del sujeto sobre el territorio y, por ende, sobre el mundo, ya que éste, el mundo, pasa a ser un escenario de teatro que se contempla desde un punto de vista único, fijo y absoluto, tal y como delata Perejaume (Sant Pol de Mar, 1957) en su *Rambla 61* (1993, fig. 2). El mundo se ordena, pues, de acuerdo con el punto de vista del espectador: los objetos más pequeños son aquellos que están más lejos, hacia el punto de fuga de la pirámide visual que conforma esta visión, para dejar en el primer plano (los más cercanos a la mirada del espectador) a los más grandes. Se establece así una distancia entre el receptor (el aquí) y lo percibido (lo que está allí), es decir, fuera de mi contexto. Esta disociación entre aquí y allí, entre el que percibe y lo que se percibe, es propio de este sistema de conocimiento hecho a medida de la biología de la especie humana y de su consecuente desarrollo cultural sobre el entorno, al que aplica las mismas reglas visuales. Por cómo Perejaume incorpora su obra al territorio, nos hace darnos cuenta de nuestra forma de mirar. Su obra no forma parte del lugar, sino que más bien es completamente ajena a éste. Es un instrumento de visión a través del que indagamos nuestra mirada cultural y, por tanto, las maneras que tenemos de relacionarnos con el entorno.

Como Perejaume, Jan Dibbets (Weert, 1941) es un artista que piensa el paisaje yendo más allá de los aspectos estéticos, haciéndonos caer en trampas perceptivas. Así, por ejemplo, nada es lo que parece en la obra de Dibbets, quien nos invita a jugar



4

con formas geométricas que nuestra percepción interpreta a través de los patrones visuales culturales. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, cuando leemos *Perspectiva corregida* (1968, fig. 3), una obra que nos incita a interpretarla como una fotografía sobre la que se ha dibujado un cuadrado con líneas diagonales cruzadas en su centro; cuando este dibujo, que es en realidad un trapecio, se ha hecho sobre el propio territorio a pesar de parecernos vertical. De la misma manera, en *La construcción de un bosque* (1969) –cuyo mismo efecto podemos ver en España en la obra de Agustín Ibarrola en su *Bosque de Oma* (Vizcaya)– juega al binomio cerca-lejos (fig. 4); de cerca percibimos troncos de árboles pintados de blanco cuyo sentido visual se nos escapa, pues las relaciones entre unos y otros árboles están fuera de nuestro alcance visual y, por ello, los troncos parecen haber sido pintados aleatoriamente. Es cuando nos alejamos y cuando encontramos el punto de vista único y absoluto desde el que contemplar, cuando la obra cobra sentido y vemos trazada en el bosque una línea blanca recta que atraviesa horizontalmente el cuerpo de los árboles. De cerca, el espacio óptico-visual no puede desplegarse, quedando replegado para dar

paso a un espacio más sensorial: ese donde estoy. El aquí ya no es un punto desde donde observar, es una experiencia que, si bien fragmenta la mirada y no me deja totalizar el espacio con un sentido o patrón para darle un orden, me permite bucear –a pesar del caos de fragmentos– en el lugar y establecer otras relaciones al margen de esta mirada que todo quiere abarcarlo fuera de sí y enfrente de sí. La propuesta de estar lejos (para ordenar) y cerca para sentir (a pesar de vivir con el desorden visual) nos brinda, pues, la oportunidad de flexibilizar las relaciones que establecemos con el afuera y conocer cuales son las implicaciones que conllevan nuestros posicionamientos a nivel sensorial y a nivel cultural.

#### **LA RELACIÓN DEL CUERPO CON EL TERRITORIO**

Las reglas visuales que se derivan de la perspectiva euclidiana concluyen con lo que Ehrenzweig ha llamado “la mirada diferenciada” y que opone a la “desdiferenciada” o no euclidiana, capaz de percibir el mundo como parte de sí<sup>15</sup>; esto es, una mirada holística que no fragmenta los espacios entre el perceptor y lo que se percibe. Es la mirada diferenciada la que hace de la

naturaleza un paisaje, la que enmarca y fragmenta (fig. 2) y nos distancia como espectadores, creando puntos de mira que nos anclan en el espacio. Estos puntos de mira funcionan como observatorios a través de los que enmarcamos la mirada para cerrar el obturador de un campo de visión excesivamente amplio que se nos escapa de toda experiencia fenoménica.

En su *Malestar de la cultura*, Freud habla de la mirada edípica que percibe las cosas como separadas de sí, tal y como ocurre cuando el ego de un niño comienza su proceso de identidad al verse ya desprendido de la madre, a quien ahora entiende como un ser aparte, situado en frente de sí mismo (y deseado). Es en estos momentos cuando el jovencísimo sujeto toma consciencia de sí mismo, lo que es un logro en lo que se refiere al nacimiento de su consciencia yoica y de su ego; sin embargo, paga un precio, pues pierde el sentido de totalidad que antes le brindaba su mirada desdiferenciada o pre-edípica, cuando todo lo percibido formaba parte de él, cuando no existía distinción entre él y el mundo, entre él y su origen (la madre). Todo formaba parte de él, o mejor dicho, como “él” todavía no existía (pues no tenía consciencia de sí como tal) todo formaba parte de todo, en un conjunto holístico. Este sentimiento totalizador que Freud llama “el pensamiento oceánico”<sup>16</sup> y que aquí hemos relacionado con la mirada desdiferenciada de Ehrenzweig, tiene también su correlato en los estudios antropológicos de los años sesenta del pasado siglo.

En las culturas ágrafas es frecuente una superposición entre el aquí y el allí, pues estos espacios se pliegan en uno solo, de tal manera que se relacionan con el territorio con una mirada desdiferenciada. Esta denota una manera de pensar distinta a nuestra cultura. Mientras “el pensamiento salvaje” –tal y como lo llamó Claude Lèvi-Strauss<sup>17</sup>– se relaciona con el entorno sin diferenciar al sujeto del objeto, nosotros fracturamos ambos con el fin de analizar una porción de realidad, que así, fragmentada de su totalidad, podemos observar y estudiar al tenerla objetivada, esto es, delante de nosotros (fuera de nuestra subjetividad) y cosificada (desprendida del todo que forma parte). Gracias a este sistema de pensamiento hemos podido desarrollar nuestra ciencia y tecnología. La mirada diferenciada, esa que fragmenta la realidad en parcelas, es el precio que hemos

tenido que pagar, y la factura pasa por acercarnos al mundo como si fuera algo totalmente desligado y ajeno a nosotros. Esta fragmentación de la naturaleza es, para Augustin Berque, “la descosmización moderna” del paisaje. Berque asocia el paisaje con la naturaleza, y señala que en el paisaje hallamos dos aspectos “uno que no implica la mirada humana [lo que aquí entendemos por Naturaleza], el otro que por el contrario, hace de ella su principio”<sup>18</sup>, es este último aspecto el que nos remite a una historia de las representaciones y, por tanto, a los patrones de visión aquí discutidos. Berque entiende el encuentro de estos dos aspectos como la realidad, evitando así visiones dualistas entre el observador y lo observado, entre “lo que concierne a sustancias materiales y visibles y otra que atañe a relaciones in-materiales e invisibles”<sup>19</sup>.

En otras palabras, el sujeto se desvincula de su entorno con el que se relaciona principalmente a través de la razón y del conocimiento científico, mediante el cual, como señalaba Bertalanffy, pretende dominarlo. Esta relación de poder que se desarrolló con especial énfasis a partir de la Revolución Industrial, fue contestada por algunos artistas en la década de los setenta del siglo pasado y, particularmente, por las mujeres artistas, quienes se identificaron con los ciclos y dinámicas cosmogénicas. Uno de los ejemplos más significativos es el de Ana Mendieta (Cuba, 1948-1985), a través de cuyas *performances* identifica su cuerpo con los elementos, al embadurnarse totalmente de barro, como si fuera una extensión más de la propia tierra<sup>20</sup>. Sus esculturas-siluetas de barro o hierba así también lo muestran, especialmente porque las arroja al agua para que se vayan disolviendo poco a poco, o las llena para hacerlas explotar como un micro-volcán, asociándose así con las dinámicas planetarias. El cuerpo es, por tanto, una manifestación más de la tierra y del planeta, y queda asociado a la “naturaleza”, surgiendo así un vínculo entre ésta, el cuerpo femenino y la ecología, un término que propone una relación holística y, por tanto, una mirada desdiferenciada, con el mundo<sup>21</sup>.

Hemos acordado en considerar al paisaje como cualquier imagen que nos configuremos del territorio. El paisaje es, por tanto, una imagen que revela las relaciones (tanto culturales como de



5

medios de producción) que hemos creado con nuestro entorno ya sea inmediato o lejano. Estas imágenes están, como hemos visto, construidas a través de sistemas de visión; y estos sistemas de visión generan mapas con los que también ordenamos el territorio, por lo tanto no es de extrañar que sean muchos los artistas contemporáneos que han trabajado con el mapa y hayan llamado la atención sobre la artificialidad geopolítica de sus trazados<sup>22</sup>. Ahora bien, lo que nos interesa aquí es destacar cómo construimos fragmentos de realidad a través de las lecturas de ida y vuelta que hacemos entre el mapa y el territorio;

esto es, al fijar unos criterios previos (unas coordenadas), cuantificamos y cualificamos al territorio, y esas mediciones que representamos en un mapa vuelven como bumeranes a nuestros ojos, para afectar a la mirada con la que percibimos el entorno. El cartógrafo y artista Luis Ortega así lo manifiesta en el catálogo de la exposición que en 2010 hizo Jorge Barbi (Pontevedra, 1950) en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo:

La representación de la realidad en un mapa no es neutra. Responde a la interacción del observador con el territorio observado y





6

de ello implica la alteración del objeto de análisis. Lo estamos mirando con un modo de mirar, llamémosle modelo mental o disciplina o simplemente bajo un formato; o sea a través de una ventana, de un marco o del visor de una cámara. Es decir el espacio cuando se observa deviene en territorio, antes es otra cosa que no sabemos lo que es, exactamente igual al mundo cuántico: las cosas existen porque las miramos y cuando las tocamos se transforman inevitablemente. No se puede iluminar las tinieblas para comprender la ausencia de luz. El mapa representa una mirada interesada y está orientado a un amplio abanico de objetivos, entre ellos la configuración de una identidad territorial. El mapa es un reflejo preciso de una tecnología y un modelo mental, su grafía y elementos (rumbos, paralelos y demás tecnología gráfica) otorgan al documento un efecto de seguridad que parece incuestionable. Como consecuencia, nuestra concepción del territorio estará mediatizada por lo que hemos visto a través del mapa, intérprete al que nos rendimos sin reservas. Sin la necesaria crítica sobre los modos de representación, queda anulada así nuestra capacidad de leer, comprender e identificarnos libremente con el espacio territorial<sup>23</sup>.

No obstante, y debido a la diferencia de escalas entre la inmensidad del territorio (que se extiende tanto como el propio mundo) y el alcance del campo perceptivo, necesitamos de un mapa que nos acerque visualmente a la comprensión global del espacio, al igual que necesitábamos de puntos-observatorios desde donde enmarcar la mirada. Mediante el mapa podemos incorporar al territorio visualmente en su amplitud y generar conocimiento del lugar sin estar en él; pero también, y esto es lo más importante, el mapa nos da información sobre el lugar en el que estamos, al poder integrarlo dentro de una estructura más extensa que explica las dinámicas que le afectan a escala mayor. “Para una mejor exploración visual del espacio, es deseable actuar consultando en sucesivas secuencias de ajuste, el mapa y

el territorio. El mapa en las manos y la vista en el horizonte, las manos en las rocas y la vista en el mapa”<sup>24</sup>.

El mapa así entendido nos conduce a la globalidad del modelo mental, que aplicamos a la localidad territorial o experiencia fenoménica<sup>25</sup>. En este sentido, el mapa “en las manos” nos brinda la ocasión de analizar nuestros sistemas culturales y de conocimiento que, como la propia geomorfología del planeta, va cambiando muy lentamente a pesar de que nuestras manos en las rocas no lo perciban. Propongo llevar esta correspondencia entre el mapa y el territorio a la Tierra en su totalidad, para lo cual volveré a uno de los aspectos de la obra de Hamilton: esa Luna que de tan cerca que está, corona el techo del “hogar del futuro”, ahora abierto al espacio exterior.

#### **EL UNIVERSO COMO NATURALEZA**

Durante finales de la década de los cincuenta y sesenta del siglo pasado, la humanidad estuvo muy atenta a lo que ocurría a miles de kilómetros de distancia del planeta. Con la exploración del espacio exterior y el lanzamiento de los cohetes Apolos, la especie humana pudo ver por primera vez imágenes televisadas de la Tierra desde el afuera (fig. 5), esto es, desde un punto de vista que le permitía observarla como un planeta más del Sistema Solar. Ese salto de escala hizo posible que la especie humana tuviera las manos sobre una porción del mundo, mientras su mirada se perdía en un horizonte abismal, a cuyas puertas se había asomado. Las consecuencias fueron tanto a nivel físico (ya que se experimentó, aunque mediáticamente y en una medida ínfima, la inmensidad del espacio y del universo por vez primera) como conceptual, pues afectó al modo en que cartografiamos a la Tierra en relación a los procesos geoplanetarios, elaborando así un mapa muchísimo más amplio de nuestro planeta cuya formación y cuyo futuro dependen de procesos cósmicos.

Además, la ciencia operó tales transformaciones también en relación con la propia comprensión de la geodinámica global, que a partir de entonces, y especialmente a partir de los años setenta del siglo XX, quedó asociada no solo a contextos físicos (el estudio de sus hemisferios, sus climas, su flora, etc.) sino ambientales. Los estudios ambientales partieron de un punto de vista complejo e interdisciplinar que explicaba los comportamientos de las geodinámicas del planeta (incluido su sistema biológico) como un tejido donde cada elemento que lo formaba estaba interconectado con el resto, de tal manera que cualquier cambio efectuado en cualquier elemento suponía una transformación del conjunto. La tranquilizadora versión que explicaba los fenómenos mediante la causa-efecto, se complica en una dinámica no-lineal de propiedades emergentes que escapa al control de la predicción y organiza el Todo de manera sistémica. La totalidad es más que la suma de las partes y, por tanto, el análisis pormenorizado de estas (por mucho que podamos llegar a reconstruirlos) no garantiza la comprensión de los fenómenos naturales. Así lo manifiestan las teorías de Bertalanffy (Teoría General de los Sistemas, 1968), de René Thom (Teoría de las Catástrofes, 1975) y la Autopoiesis (1979) de los biólogos Maturana y Varela<sup>26</sup>, entre otras. Esto dio lugar a una visión sintética totalizadora que culmina en la teoría de *Gaia*, de James Lovelock y Lynn Margulis (1978), bajo la que se entendió, y se entiende todavía, al planeta Tierra como un organismo que mantiene unas condiciones de auto-regulación para que la vida sea posible<sup>27</sup>.

Estas teorías se dejan sentir en la obra de artistas como Robert Smithson (New Jersey, 1938-1973) quien ya no identifica la Naturaleza como paisaje, ni siquiera como territorio, sino como proceso. Así se manifiesta en su obra *Rundown* (1969). Realizada sobre una escombrera, Smithson arroja varias toneladas de asfalto por su talud, de tal manera que el asfalto avanza escurriéndose por la pendiente como si fuera lava avanzando por la ladera de un volcán, o hielo deslizándose por un valle glaciar; estos procesos, difícilmente perceptibles para el ojo humano, Smithson los hace visibles en sus obras. El artista crea pequeñas maquetas vivientes –microcosmos– donde ensaya la aceleración de las dinámicas planetarias para ajustarlas a nuestra escala perceptiva. El movimiento, incluso el micro-

movimiento a veces imperceptible, así como la transformación de la materia y la energía focalizan la atención del arte. La obra se entiende así como una mimesis que, lejos de atender a la semejanza de las cosas a las que se refiere o al lugar, atiende a las dinámicas y, por tanto, se manifiesta como un proceso no predecible, no controlable, incluso, a veces, no visible<sup>28</sup>. Tal es la apuesta también de Roger Ackling (Londres, 1947) quien dibuja quemando una superficie de madera con rayos de luz que atraviesan lentes<sup>29</sup>.

No se trata ya de crear *en* la naturaleza para hacer un paisaje, se trata de crear *con* la naturaleza, tal y como, recordemos, proponía Ian McHarg a la hora de proyectar la ordenación del territorio. Y esto es lo que hace, por ejemplo, Andy Goldsworthy (Cheshire, 1956) cuando trabaja con el agua (fig. 6), un fluido que tiene un comportamiento muy diferente en su discurrir dependiendo de si es río o mar: mientras el río discurre linealmente, el mar lo hace cíclicamente a través de sus mareas. Goldsworthy elige un lugar en el que ambas aguas confluyen y allí decide construir una obra que de alguna manera esté en consonancia (no solo visual) con la idiosincrasia del lugar elegido. Su obra tiene, así, una forma circular de acuerdo con el remolino que las aguas forman cada día en el punto de confluencia entre la marea y el río; con ella pretende visualizar la propia dinámica de los fluidos en su encuentro. Ahora bien, la obra no se completa plenamente hasta que las aguas, con sus energías encontradas –la una cíclica y la otra vectorial–, deshacen su estructura. La creación artística está, por tanto, mimetizando los procesos dinámicos, así como los ciclos de construcción-destrucción. Por eso, el artista no siente que su obra se destruye al ser engullida por el remolino que genera el encuentro entre las aguas del mar y del río a la subida de la marea. La escultura de ramas secas que ha construido justo en ese lugar es un remolino, y como tal, ha de ser dinamizado por el propio movimiento del agua que la llegará a deshacer integrándola en el flujo del devenir de la Naturaleza, de tal manera que para el artista la obra no es destruida, sino asimilada al proceso natural: “It feels as if it has been taken off into another plane, another world [...]. It doesn't feel at all like destruction [...] It feels as if you have touched the heart of the place”<sup>30</sup>.

Cada vez está más extendida la consciencia de un arte que se asocie “naturalmente” a la Naturaleza cosmogénica, que nos revele las interconexiones holísticas entre el observador y lo observado, que nos acerque a una mirada desdiferenciada mediante la cual, lejos de entender esta Naturaleza como un escenario que está allí, fuera de nosotros, la entendamos o, mejor, la incorporemos como parte de nuestro propio proceso, pues formamos parte de ella, en tanto que *somos* esa Naturaleza: somos polvo de estrellas que nos regimos por los mismos procesos y, por tanto, estamos sujetos a ellos. Esta idea que vibra en la frecuencia de la filosofía oriental, la verbaliza Berque atendiendo a los principios de la *geomancia* derivados del *feng shui*. Berque encuentra una resonancia de la Naturaleza en el cuerpo humano, no solo por la fuerza o soplo vital *qi*, que atraviesa tanto a los seres animados como a la Tierra, sino también a escala del cuerpo humano, en donde los meridianos de la acupuntura (*jingluo*) los compara con “las venas del dragón” a escala del territorio; “hay correspondencia y homología entre el microcosmos y el macrocosmos, la medicina y la geografía”<sup>31</sup>.

#### ¿CONSUMIR O HABITAR EL PAISAJE?

Recordemos que el arte es parte de esa *otra naturaleza*, que hemos convenido en llamar “tercera naturaleza” y que, como tal, tiene su propio ecosistema. ¿Cómo manejar, entonces, estas dos realidades, estos dos mapas tan diferentes cuyas coordenadas parecen divergir y contradecirse? De esta divergencia emerge uno de los retos más interesantes de esas manifestaciones artísticas que usan el territorio como base, ya que, al menos inicialmente, se desarrollan en los márgenes de la cultura-consumo y apuestan por una producción de situaciones procesuales pretendidamente semejantes a aquellas que produce la dinámica de la naturaleza.

Franz John (Marktleugast, 1960), en *Turing Tables* (2000), nos ofrece un registro de los movimientos sísmicos del planeta que codificados se proyectan en tiempo real. Son códigos de la geodinámica del planeta que, lejos de imitar apariencias y complacernos retinidamente, nos muestran los procesos en vivo (en *streaming*) y en constante modificación. La información se proyecta sobre el espacio y se dibuja en los cuerpos de los espectadores, como queriendo insistir en la misma idea de Berque: de

la misma manera que hay movimientos sísmicos en el planeta los hay en el cuerpo. La información del “cuerpo del planeta” se proyecta sobre el cuerpo humano, que vive simbióticamente con la Tierra. Es más, estas alianzas entre arte y ciencia son poderosas porque hacen visibles los flujos (similares a los que experimentamos en las redes de comunicación digital) que no podemos ver con patrones visuales antiguos. Ya no estamos ante el vigilante ojo del Gran Hermano que todo lo mira, sino ante un ojo global que hace visible lo no visible. Aquí ver es saber y saber es tomar consciencia, por lo que el artista ha ensayado otras maneras, otras pautas de visión, que nos acerquen a las dinámicas geoplanetarias y nos hagan entender mejor los procesos de nuestro hábitat.

De la misma manera *Ocean Earth Europe* (1991), de Peter Fend (n. 1950), recoge en tiempo real la progresiva desecación de los lagos europeos sumergiéndonos en una realidad del devenir continuo, así como en los procesos irreversibles. La obra está compuesta por varios ordenadores cuyas pantallas muestran, a modo de mapas, el proceso de recesión de las aguas de los lagos interiores de Europa. La instalación tiene cierto aspecto de sala de cuidados intensivos de un hospital, donde el enfermo está monitorizado, como aquí los lagos, cuya evolución hacia la desecación puede llegar a hacernos sostener el aliento, pues al ver el proceso en tiempo real se hace más ineludible el compromiso de actuación ante los problemas derivados del progresivo calentamiento global. Así, frente a la mirada diferenciada y autocomplaciente de un paisaje hecho imagen, Peter Fend prefiere mostrarnos lo que está pasando dándonos imágenes informativas que no sólo nos cautivan por su aspecto (hay una evidente atracción visual por cómo compone la obra) sino que nos posicionan ante la realidad de los procesos que transforman la faz de nuestro planeta y que son decisivos para nuestra supervivencia. Parece que aquí el efecto sublime del paisaje se da tanto en su versión sensible como cognoscible.

Entonces, la pregunta es la siguiente: ¿las imágenes del arte nos sirven para establecer nuevas relaciones con el territorio y con la naturaleza? O por el contrario, ¿nos seducen solo desde un punto de vista “retiniano”? Obras como la *Spiral Jetty* (1970) de Smithson se han convertido en verdaderos iconos del arte

7 Mainer López: *Ataskoa*, fotografía impresa, 2005 ([www.mainerlopez.com/](http://www.mainerlopez.com/)).

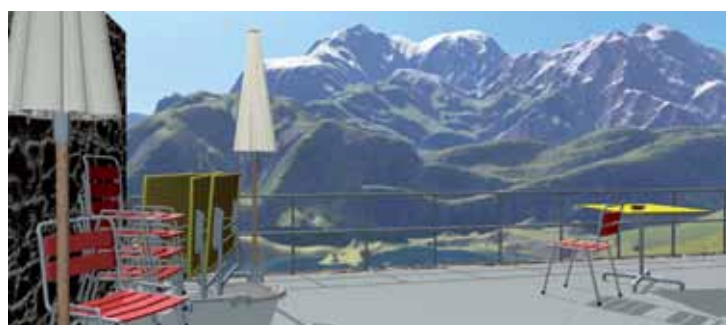
8 Monica Studer y Christoph van den Berg: *Vue des Alpes, Terrasse 2*, fotografía impresa, 2001 ([www.vuedesalpes.com](http://www.vuedesalpes.com)).

en el territorio y, sin embargo, ¿hasta qué punto sigue activada esa imagen de manera que nos llegue su reflexión acerca de, por ejemplo, el tiempo cósmico, o el lugar que ocupa nuestra especie en el universo? Ambas cosas preocupaban mucho a Smithson y, sin embargo, su obra parece haberse quedado enmudecida, o mejor, la hemos hecho enmudecer, al convertirla en un icono semejante al que Hamilton presentaba en la exposición de *This Is Tomorrow*. De esta manera la imagen se neutraliza al ser engullida por el escaparate del *marketing* del arte que acaba por cosificar la obra en un objeto de consumo. Se trata de ver y tirar (o archivar que es casi lo mismo) sin que nos llegue la comprensión de los fenómenos complejos que encierra, sin que acompañemos a la obra adonde nos lleva: a reflexionar desde dónde miramos, desde dónde hablamos, cómo nos relacionamos con el entorno y construimos el mundo a imagen y semejanza de nuestra especie excluyendo a todo lo demás que no hacemos sino usar para nuestros fines codiciosos. Debemos tener en cuenta que la cultura artística también puede llegar a comportarse como “un tesoro” codiciado, en tanto que genera relaciones de poder y edifica espacios de representación y significación. De hecho, para Henry Lefebvre, el sistema de producción capitalista dio un vuelco en los años setenta, pues mientras antes solo se producían productos, a partir de entonces el capitalismo se ocupó también de producir espacios<sup>32</sup>. El mercado no sólo genera bienes de consumo, sino espacios donde consumirlos. Ahora contamos, pues, con los espacios de producción y los espacios de ocio. Y la industria del ocio se ha instalado en los espacios que quedaban vacantes: el mar, la playa, la alta montaña, y ha creado una industria nueva, una de las más potentes. El espacio entero ha quedado disponible para las finanzas, como preconizó Hamilton cuando habló de las cualidades del arte Pop<sup>33</sup>.

El espacio es, por tanto, una mercancía más, por lo que su consumo conlleva unas pautas. Se trata de un consumo ordenado del espacio que Michel Foucault llamó, allá también por los años setenta, heterotopías: esto es fragmentaciones de la experiencia, pues cada espacio (una iglesia, un bar, una discoteca, una escuela o universidad) nos genera una expectativa de comportamiento en relación con una función o posición social. Son espacios de representación, escenarios que nos invitan a representarnos en



7



8

procesos microsociales que configuran finalmente nuestra idea de identidad, que como ya sospechamos no está fundamentada sino en el consumo que hacemos de cada uno de estos espacios. El sociólogo Erving Goffman, contemporáneo de Bernays, llamó la atención sobre la importancia de estos escenarios-fachadas, pues preconfiguran un rol que condiciona nuestro comportamiento, de tal manera que ambos –rol y comportamiento– se autoconstruyen o retroalimentan en un *loop* cerrado: un cambio en el rol implica un cambio de comportamiento y viceversa. Con ello la fabricación de espacios alcanza un nivel psicológico individual y social de gran alcance. El comportamiento es producto del espacio, de cómo nos integra en él, de cómo nos recibe, de cómo nos habla ese espacio, que no es en absoluto neutro. Como vimos en las obras de Dibbets y Perejaume, por citar tan solo dos

ejemplos representativos, hay espacios construidos que ensayaban otros tipos de relaciones con el entorno capaces de despertarnos una mirada reflexiva sobre el papel o rol que jugamos, mientras otros perpetúan unas maneras de estar (y ser) alienante. Francesc Muñoz ha llamado la atención sobre los “*take away landscapes*” o “paisajes para llevar” que, como la comida rápida, están bajo sospecha de salubridad. Estos paisajes están “independizados del lugar, ni lo traducen ni son el resultado de sus características físicas, sociales y culturales; paisajes reducidos sólo a una de las capas de información que los configuran, la más inmediata y superficial: la imagen”<sup>34</sup>.

Guy Debord, creador e impulsor del *Situacionismo* y contemporáneo de Hamilton, advertía ya cómo toda imagen es representación y cómo toda imagen puede acabar por convertirse en espectáculo<sup>35</sup>. El mapa, sabemos, no es el territorio y sin embargo, como hemos visto, contribuye también a construirlo, por la retroalimentación que se establece entre uno y otro. De la misma manera, la imagen (o el paisaje) no es la Naturaleza, pero en este caso la retroalimentación discurre en nuestro



9

mapa mental (o patrón de conocimiento) y no tanto en el afuera, en la realidad, a la que modificamos tan solo hasta un cierto límite, el que nos prefiija las condiciones y la perdurabilidad de nuestra especie.

Esta fractura entre la imagen-paisaje y el conocimiento-experiencia que potencialmente nos brinda, puede provocar un estado de frustración continuo muy útil para el *marketing*, pues mantiene insatisfecho al deseo que, como un carburante, se consume a cada paso sin obtener realmente nada. En otras palabras, la industria del ocio se basa en el consumo y explotación del territorio como paisaje a consumir de manera superflua, a veces meramente retiniana e incluso virtual, esto es, sientes que estás, pero no estás. Usando así la misma estrategia que Bernays utilizó para el desarrollo masivo de la propaganda comercial. No se trata de adquirir un producto de necesidad sino uno simbólico que, mediante la estrategia publicitaria, lo veas como necesario. Convertido en objeto de deseo, ese producto acaba, irónicamente, por jugar un papel esencial para el desarrollo del sujeto. Así, por ejemplo, Bernays inventó lo que llamó la *psicología del vestir*. Y en tanto que la ropa construye tu identidad, al ponerte una prenda, aunque no seas más libre ni más auténtico ni socialmente mejor posicionado, *te sientes* así tras el trabajo que ha hecho la imagen publicitaria del producto. De esa forma, en los espacios que llamamos erróneamente “naturales”, artistas como Mainer López (San Sebastián, 1975) nos muestran cómo nos acercamos al territorio proyectando el deseo de querer sentirnos unidos con el entorno, y así experimentar un sentido de libertad que es tan solo vacacional, pues lejos de dejarnos formar parte de ese entorno, lo alteramos, lo construimos y lo explotamos hasta extremos salvajes, sin darnos cuenta de que estamos muy lejos incluso de la naturaleza segunda. Inmersos en la tercera, tan solo “nos sentimos como si estuviéramos en ella” sin renunciar a nuestras convenciones, a nuestros criterios de confort y a nuestros valores comerciales y empresariales. Tal es la ironía que muestra Mainer López en su obra *Ataskoa* (fig. 7), una acción en la que convoca a un grupo de voluntarios que con sus coches atascan, en un día festivo acordado, el 18 de septiembre de 2005, una pista rural<sup>36</sup>: toda una imagen de lo que en la vida real ocurre cuando los ciudadanos nos apresuramos a

aglomerarnos en las carreteras los fines de semana para salir de la ciudad al “campo” y disfrutar de la “naturaleza” a la que acudimos en masa, sin capacidad receptiva ni para escucharla ni para transformar nuestros hábitos a su través.

Han pasado más de cincuenta años desde que Hamilton inaugurara el arte Pop y casi otros tantos desde que el pensamiento y el arte llamaran la atención sobre el papel que podría jugar la producción artística en la industria del arte. Una industria que actualmente está cada vez más asociada al ocio, como el ocio lo está cada vez más a “la tercera naturaleza”, y ésta a la

acción de mirar frente a la de experimentar. Así lo revelan elocuentemente Monica Studer (Zúrich, 1960) y Christoph van den Berg (Basilea, 1962) en *Vue des Alpes*, una obra de 2006 que se desarrolla en la red. Se trata de un hotel virtual donde se puede reservar por internet la visita y la “estancia, así como apuntarse a las actividades que ofertan: paseos a caballo, a pie, etc.”<sup>37</sup>. Como muestra la imagen (fig. 8), el usuario (que, por cierto, está ausente en la foto, porque somos cada uno de los que la miran desde la pantalla de su ordenador) disfruta de la “naturaleza” desde ese balcón perfectamente controlado, predecible y artificial que se asoma a la imagen de la montaña. La



10

montaña está allí, en un afuera de nuestras vidas, en un escenario que poco tiene ver con nuestros espacios cotidianos, con nuestras preocupaciones y con nuestra rutina, pero que, así presentado, lo consumimos mediante una mirada-escaparate sin ningún problema. Quizás por eso, artistas como John Gerrard (Dublín, 1974) y Thomas Demand (Múnich, 1964) han dado un giro radical a las relaciones entre el arte y el territorio y se dedican a recrear paisajes artificiales. Gerrard reconstruye con imágenes de archivo una tormenta de polvo que muestra en dos monitores (*Dust Storm*, Dalhart, Texas, 2007), a través de cuyas ventanas recordamos un momento reconstruido del pasado cuantas veces queramos, creando así una artificialidad del evento que queda enlatado<sup>38</sup>. Por su parte, Demand<sup>39</sup>, en su *Clearing* (2007), construye un paisaje ficticio con papel y cartón, a modo de *collage* escenográfico, que luego fotografía dando como resultado una imagen-simulacro, que percibimos como “muy natural” al responder visualmente a lo que pobremente entendemos por naturaleza, esto es, cualquier cosa que sea verde y que aparente tener hojas, aun cuando sea inerte<sup>40</sup>. Esto es lo que Berque identifica con el POMC, siglas de lo que él llama “el Paradigma Occidental Moderno-clásico” construido por Bacon, Galileo, Descartes, Newton y, añadimos nosotros, Euclides con la perspectiva lineal. Es para Berque “el mata-paisaje”, pues “no reconoce más que un universo objetual (un objeto que existe en sí mismo, sin vínculo con nuestra propia existencia), geométrico, mecánico, puramente cuantitativo y, por tanto, totalmente neutro”<sup>41</sup>.

Los mismos simulacros con los que Demand produce “naturaleza” se dan en un ámbito más general, el de la difusión de la cultura. Bertalanffy –que propuso aplicar el modelo sistémico a la cultura– llamó la atención sobre el efecto dudoso que producen las difusiones culturales. Las importaciones de unas culturas a otras funcionan como esa “psicología del vestir” impulsada por Bernays, pues se cae en la tentación de usar tales objetos para expresar “una personalidad” deseada, generando así escenarios-fachadas o espacios de representación donde consumir la idea de lo que se desea: ese “sentirse como si” sin que nos ayude realmente a llegar a serlo. Pero, además, señala, la importación de objetos de unas culturas a otras no genera necesariamente un tejido sistémico, sino que, por el contrario, lo que produce son más bien incoherencias en el uso, que no dejan de ser interesantes desde el punto de vista antropológico, pero que no aportan ningún conocimiento, ni mucho menos

contribuyen a desestabilizar los mapas mentales, los patrones de conocimiento, las miradas prefijadas con las que una cultura aborda sus sistemas representacionales y visuales. Bertalanffy describe los efectos de estas importaciones de la siguiente manera: “[...] los rasgos culturales no hacen a una cultura [...] Simples adopciones en el contexto de la difusión cultural no traen consigo forzosamente cambios culturales; son [esas adopciones] como aquellos sombreros de seda importados con los que se cubrían ciertos jefes africanos durante el siglo XIX”<sup>42</sup>.

Así es que, y para concluir, si parafraseando el título del *collage* de Hamilton nos preguntamos ¿qué es lo que hace que el planeta Tierra sea hoy tan diferente, tan atrayente?, bien podríamos responder que son, metafóricamente hablando, esos sombreros que, al igual que esos jefes tribales del siglo XIX, nos colocamos sobre nuestras cabezas y mediante los que consumimos vorazmente el entorno sin saber que también nos consumimos vorazmente a nosotros mismos en una cadena de deseos que no llegarán a satisfacerse<sup>43</sup>. ¿No será que nos hemos puesto esos sombreros creyendo que con ellos en la cabeza ya es suficiente para establecer una relación holística y sistémica con la Naturaleza? ¿No será que nos apoderamos de los sombreros que se fabrican en otros lugares y que nos los ponemos como una etiqueta globalizada que da prestigio pero poco tiene que ver con la realidad local que habitamos? Quizás por eso la mirada euclidiana –por la que comprendemos el mundo sólo desde un punto de vista y por la que cosificamos lo que miramos para nuestro consumo– haya cuajado tanto en este proceso de globalización que la cultura experimenta hoy en el planeta. Parece, pues, que lo que Hamilton predijo en la exposición *This Is Tomorrow* como estilo de vida doméstica, no ha hecho sino extenderse a todos los ámbitos de la cultura y de la vida. Y parece que el análisis que el científico realizó del “descubrimiento” de la perspectiva euclidiana tiene un viaje de vuelta, pues como las coordenadas del mapa, la visión euclidiana rebota en las cosas, de tal manera que ese patrón de visión acaba por conformar nuestra percepción de la Naturaleza. Las obras de los artistas aquí analizadas y, en particular, *El motivo* (1994) de Perejaume (figs. 9 y 10), se insertan en el territorio brindándonos la oportunidad de observar cómo aplicamos los patrones de visión y conocimiento propios de nuestra cultura a una Naturaleza que fijamos con chinchetas e intentamos domesticar a nuestra imagen y semejanza, cosificándola como postales turísticas, ignorando su verdadera dimensión y alcance. ■

- 1 Este trabajo se ha llevado a cabo dentro del proyecto de investigación I+D *Arte y Ecología* (HAR2011-23678).
- 2 “Exactamente ¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?”
- 3 “El término *marketing* según Philip Kotler (Chicago, 1931), considerado por algunos padre del *marketing*, es el proceso social y administrativo por el que los grupos e individuos satisfacen sus necesidades al crear e intercambiar bienes y servicios. También se le ha definido como el arte o ciencia de satisfacer las necesidades de los clientes y obtener ganancias al mismo tiempo. El *marketing* es también el conjunto de actividades destinadas a lograr con beneficio la satisfacción del consumidor mediante un producto o servicio. El *marketing* involucra estrategias de mercado, de ventas, estudio de mercado, posicionamiento de mercado, etc. Frecuentemente se confunde este término con el de publicidad, siendo esta última solo una herramienta de la mercadotecnia”. Véase: <http://es.wikipedia.org/wiki/Marketing>.
- 4 Sobre cómo Bernays utilizó las teorías de Freud para persuadir a las masas del consumo, mediante campañas publicitarias véase el magnífico documental de A. Curtis, *The Century of the Self*, UK, BBC, 2002. Sobre Bernays puede consultarse también: <http://www.prmuseum.com/bernays/bernays.1929a.html> (10/10/2011).
- 5 Lista de cualidades del *Pop* que Hamilton produjo en 1957 y mandó en una carta a dos de los participantes de la exposición “*This Is Tomorrow*”: Alison y Peter Smithson. Véase S. Wilson, *El arte Pop*, Labor, Barcelona, 1975, p. 38.
- 6 Sobre los contenidos de esa exposición véase, por ejemplo: <http://www.tate.org.uk/magazine/issue4/popdaddy.htm> y <http://www.independentgroup.org.uk/contributors/hamilton/index.html> (ambas consultadas el 4/10/2010).
- 7 Desde que Michel Foucault escribiera su célebre libro *Surveiller et Punir* en 1975 (en español: *Vigilar y Castigar*, Paidós, Buenos Aires, 2010), el poder de observar al otro, de acuerdo a los esquemas arquitectónicos de la cárcel Panóptico según los modelos de Jeremy Bentham, se ha visto vinculado al control y al poder; de ahí que algunos artistas contemporáneos se hayan interesado por trabajar este tema. Véase O. Remes y P. Skelton (eds.), *Conspiracy Dwelling: Surveillance in Contemporary Art*, Scholar Publishing, Cambridge, 2010.
- 8 Sobre el concepto de paisaje véase J. Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto*, Abada Editores, Madrid, 2005; y *La construcción del paisaje contemporáneo*, CDAN, Huesca, 2008.
- 9 Para una visión de cómo hemos construido diferentes conceptos de naturaleza, véase J. Albelda y J. Saborit, *La construcción de la naturaleza*, Colección Arte, Estética y Pensamiento, nº 6, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valencia, Valencia, 1997.
- 10 Para el grupo *Stalker*, véase: F. Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 178; y <http://furor-amoris.blogspot.com/2009/06/stalker-y-la-transurbancia.html> (27/04/10).
- 11 I. McHarg, (*Design with Nature*, 1967) *Proyectar con la Naturaleza*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- 12 L. von Bertalanffy, *Perspectivas en la teoría general de sistemas*, Alianza Universidad, Madrid, 1982, pp. 33-34.
- 13 L. von Bertalanffy, *op. cit.*, p. 34.
- 14 “Ventana abierta” es una expresión que el propio Leon Battista Alberti usa en su tratado de la pintura para definir a la pintura moderna y referirse a los efectos visuales de la perspectiva euclidiana. Véase L. B. Alberti, *De la Pintura*, UNAM, Servicios Editoriales de la Facultad de Ciencias, México, 1996.
- 15 Véase A. Ehrenzweig, (*The Hidden Order of Art*, 1967), *El orden oculto del arte*, Labor, Barcelona, 1973. Las teorías de Ehrenzweig interesaron a artistas del Land Art, como R. Smithson.
- 16 S. Freud, *El malestar de la cultura*, 1929, en: <http://www.google.es/search?q=freud+el+malestar+de+la+cultura&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:es-ES> (14/10/2011), p. 1.
- 17 C. Lévi-Strauss, (*La Pensée Sauvage*, 1962) *El pensamiento salvaje*, FCE, México, 1988.
- 18 A. Berque, *El pensamiento paisajero*, Biblioteca Nueva, Colección Paisaje y Teoría, Madrid, 2009, p. 82.
- 19 A. Berque, *op. cit.*, p. 84.
- 20 Para las siluetas de Ana Mendieta véase por ejemplo: A. Raine, “Embodied Geographies: Subjectivity and Materiality in the Work of Ana Mendieta”, en S. Hesse-Biber, Ch. Gilmartin y R. Lydenberg (eds.), *Feminist Approaches to Theory and Methodology: An Interdisciplinary Reader*, Oxford University Press, Nueva York, 1999, pp. 259-286. Sobre A. Mendieta en general: G. Moure et al., *Ana Mendieta*, Polígrafa, Barcelona, 1996; M. Ruido, *Ana Mendieta*, Nerea, Hondarríbia, 2002.
- 21 Sobre la relación de las mujeres artistas con la naturaleza, véase T. Raquejo, *Land Art*, Nerea, Hondarríbia, 2005. La vinculación entre cuerpo femenino y naturaleza será motivo de controversia a lo largo del desarrollo del movimiento feminista. Véase, por ejemplo, S. Ortner, “Is female to Male as Nature is to Culture?”, en *Woman, Culture and Society*, Stanford University Press, Palo Alto, 1974. Ortner se muestra contraria a identificar a la mujer con la naturaleza y al hombre con la cultura, y señala que dicha vinculación es producto de una construcción cultural.
- 22 Véase E. de Diego, *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, Siruela, Biblioteca Azul, Madrid, 2008.
- 23 L. Ortega, *Jorge Barbi: 41°52'59" N / 8°51'12" W*, catálogo de exposición, MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Vigo) y CAM (Fundação Calouste-Gulbenkian), Vigo-Lisboa, 2010, pp. 126-136.
- 24 *Ibidem*.
- 25 Las relaciones entre lo global y lo local no han dejado de ser muy representativas de nuestro tiempo y, desde luego, se caracterizan por la tensión que ejerce la una con la otra especialmente en el ámbito de la influencia económico-cultural. No obstante aquí trataremos lo global como marco de conocimiento, como mapa cultural, mientras que lo local lo asociaremos a la experiencia fenoménica. Sobre lo global y lo local, véase L. Fernández Gibellini, *Lo local y lo global. Paradojas Posmodernas del lugar*, Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral, noviembre de 2010.
- 26 H. Maturana y F. Varela (1979), *Auto-poiesis and Cognition: The Realization of the Living*, Boston Studies in the Philosophy of Science, 1991.
- 27 J. Lovelock, (*Gaia: A New Look at Life on Earth*, 1979), *Gaia: una nueva visión de la vida sobre la Tierra*, Ediciones Orbis, México, 1985.
- 28 Sobre las obras en el territorio que trabajan con los procesos geodinámicos, véase T. Raquejo, “El arte de esculpir al planeta: la geología y el Land Art” en *Tierra y Tecnología*, ICOG (Ilustre Colegio Oficial de Geólogos), nº 39, 2011, pp. 20-23; puede consultarse en la red: [http://issuu.com/epampliega/docs/t\\_t\\_39\\_baja](http://issuu.com/epampliega/docs/t_t_39_baja) (30/09/2011).
- 29 Sobre Ackling véase A. Talens, *La transformación de la experiencia de la naturaleza en arte. El nomadismo y lo efímero*, Universitat Politècnica de Valencia, Tesis Doctoral, septiembre 2011, pp. 226 y ss. En esta tesis se abordan también cuestiones relativas al paisaje como experiencia, y a la mimesis de la naturaleza.
- 30 “Parece como si [la obra] hubiera sido arrastrada a otro plano, a otro mundo [...] No se siente en absoluto como una destrucción [...]. Se siente como si hubiera tocado el corazón del lugar”. A. Goldsworthy, declaraciones hechas en *Rivers and Tides*, película dirigida por Thomas Riedelsheimer, producción anglo-alemana, publicada en DVD por Mediopolis Film/Skyle Productions, 2001.
- 31 A. Berque, *op. cit.*, p. 90.
- 32 H. Lefebvre, “La producción del espacio”, *Papers, Revista de Sociología*, 3, 1974, pp. 219-229; puede consultarse en red en: <http://es.scribd.com/doc/28577799/Henri-Lefebvre-La-produccion-del-espacio>, p. 226. (15/05/2010).
- 33 H. Lefebvre, *op. cit.*, p. 221.
- 34 F. Muñoz, “Los paisajes del Transumer. El orden visual del consumo en tránsito”, *Enrahonar, Quaderns de Filosofia*, 45: Estética de la Natura, Universitat Autònoma, Barcelona, 2010, p. 110.
- 35 G. Debord (*La société du spectacle*, 1967), *La sociedad del espectáculo*, Ediciones Pre-textos, Valencia, 1999.
- 36 Véase: <http://www.maidelopez.com/> (28/03/2011), y J. M. Parreño, *Naturalmente artificial. El arte español y la naturaleza, 1968-2006*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2006, p. 63.
- 37 Para localización de la obra en la red, véase: <http://www.vuedesalpes.com> (10/04/2011).
- 38 Sobre Gerrard, véase: <http://www.johngerrard.net/> (12/04/2011).
- 39 Sobre Demand véase, J. González Panizo, en: <http://www.revistacallesdearte.com/critica/20391/Thomas-Demand-en-Helga-de-Alvear> (12/10/2011).
- 40 Me remito aquí al término de “verdemanía” con el que el arquitecto paisajista Alan Berger –quien acuñó el término de “Systemic Design”– denuncia la pobre comprensión de lo que nuestra cultura entiende como “naturaleza”, esto es, todo aquello que sea verde. Véase: A. Berger, *Designing the Reclaimed Landscape*, Taylor & Francis, Nueva York, 2008; y <http://www.theprex.net/> (24/09/2011).
- 41 A. Berque, *op. cit.*, pp. 49 y 92.
- 42 L. von Bertalanffy, *op. cit.*, p. 73.
- 43 Las obras de arte en el territorio, incluso las que hemos citado aquí, corren el peligro de convertirse en simples adopciones que no nos pertenecen, sobre todo aquellas que, como las de Ana Mendieta, usan rasgos culturales procedentes de otras culturas más primigenias.