

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Pintura



TESIS DOCTORAL

VISIONES DEL ENTORNO
Paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales

PRESENTADA POR
María Paula Santiago Martín de Madrid

DIRIGIDA POR
Dr. D. Juan Bautista Peiró López

Valencia, 2009

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	7
1. CONSIDERACIONES TERMINOLÓGICAS Y CONCEPTUALES.....	29
1.1. Las nociones de paisaje y entorno.....	29
1.2. La aportación fenomenológica.....	47
1.2.1. Objeto estético y percepción: Mikel Dufrenne y Luigi Pareyson.....	47
1.2.2. Espacio y vivencia.....	55
1.2.2.1. Martin Heidegger.....	58
1.2.2.2. Gaston Bachelard.....	66
1.2.2.3. Maurice Merleau-Ponty.....	70
2. EL ENTORNO COMO REFERENTE ESTÉTICO: DEL ESPACIO SIMBÓLICO A LA REPRESENTACIÓN DESACRALIZADA.....	77
2.1. El abandono de los fondos dorados.....	77
2.2. Primeros entornos naturales y urbanos.....	84
2.3. Las funciones del paisaje en el Quattrocento. Hacia la formación de un nuevo género.....	93
2.4. La secularización de la mirada.....	113
2.4.1. El universo romano y la Arcadia.....	123
2.4.2. La interpretación protestante del paisaje.....	128
2.4.3. El tratamiento urbano en la pintura veneciana: la <i>veduta</i>	134
3. NATURALEZA Y VIDA MODERNA COMO EXPERIENCIA.....	143
3.1. La visión romántica del entorno.....	143
3.2. Lo pintoresco y lo sublime: dos poéticas complementarias.....	149
3.2.1. La noción de lo pintoresco en Alexander Cozens.....	153
3.2.2. Edmund Burke y el discurso de lo sublime.....	156

3.3. Más allá de la mimesis.....	162
3.3.1. La experiencia analítico-emotiva.....	171
3.3.2. El entorno como experiencia espiritual.....	175
3.3.3. La vivencia del temor y la aparición de la máquina.	183
3.3.4. Baudelaire, la ciudad y el pintor de la vida moderna...	188
4. UN NUEVO ENTORNO PARA UN NUEVO SIGLO. LA VISIÓN DEL PROGRESO.....	201
4.1. La ciudad como sujeto artístico: el Futurismo y el nuevo paisaje.....	206
4.2. El misticismo del progreso y de la máquina (Primera aproximación al fenómeno técnico).....	215
4.2.1. Un manifiesto para pintar la ciudad: Ludwig Meidner	217
4.2.2. Paul Scheerbart: el urbanismo visionario y la arquitectura de cristal.....	223
4.2.3. El mito de la utopía maquinista. La creación de un nuevo entorno.....	239
4.3. La otra cara del progreso y de la urbe.....	249
4.3.1. Ciudades distorsionadas: el Berlín de entreguerras....	255
4.3.2. La arquitectura interna y ensimismada.....	270
4.3.3. La abstracción realista de la geometría urbana.....	286
4.3.4. Arquitectura, mujer, espacio y memoria.....	297
4.4. Un balance provisional. La crisis del paisaje y el paisaje crítico.....	309
4.4.1. El medio ambiente no es el paisaje.....	312
4.4.2. Sinécdoque y paisajismo.....	314
4.4.3. Paisajes fantasmas.....	316
5. RECONSTRUIR EL ENTORNO, REELABORAR LOS PAISAJES, REHACER EL PENSAR: LA POSTGUERRA MUNDIAL.....	323
5.1. La razón instrumental en cuestión (Segunda aproximación al fenómeno técnico).....	326
5.1.1. Riqueza tecnológica y miseria espiritual: ¿Para qué poetas en tiempos de penuria?.....	328
5.1.2. Técnica e insensibilidad emocional (Günther Anders)...	335
5.1.3. La ortopedia técnica como sobrenaturaleza en Ortega y Gasset.....	342
5.2. Un arte desde el estupor.....	351

6. LA RUPTURA DE 1968: EL ENTORNO INTERVENIDO.....	363
6.1. La deriva urbana del Situacionismo: la ciudad como teatro de operaciones.....	370
6.2. Acciones directas en el Land Art y en los <i>Artscapes</i>	407
6.3. <i>Sites</i> , <i>nonsites</i> y procesos entrópicos.....	431
6.4. La deconstrucción del lugar urbano como reactivación de la memoria social.....	449
6.5. Nueva York en las décadas de 1970-1980: contradiscursos y sombras de ciudad.....	468
7. PAISAJES VIRTUALES DE LA GLOBALIZACIÓN.....	483
7.1. Más allá de las fronteras físicas.....	496
7.2. Una recopilación conceptual para la interpretación de los entornos del siglo XXI.....	512
7.2.1. La ciudad genérica de Rem Koolhaas: de la autopía al territorio del olvido y de la amnesia.....	515
7.2.2. Espacio global, espacio basura (de nuevo Rem Koolhaas).....	523
7.2.3. Solà-Morales y Gilles Clément: el <i>terrain vague</i> , los lugares improproductivos y el tercer paisaje.....	530
7.2.4. La recuperación táctil del entorno: Juhani Pallasmaa y la reivindicación de lo háptico frente a lo óptico.....	539
7.3. Un sexto continente: ciberterritorios y metaentornos.....	546
7.3.1. La e-topía de William J. Mitchell como nueva espina dorsal urbana de carácter telemático.....	559
7.3.2. Telépolis y el espacio neofeudal de los señores del aire: Javier Echeverría y el tercer entorno.....	567
8. CONCLUSIONES.....	581
BIBLIOGRAFÍA	595
RESÚMENES.....	609

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La presente Tesis Doctoral surge como consecuencia directa del Trabajo de Investigación realizado en el año 2006: *Hacia el paisaje de la globalización. Diferentes formas de aproximación artística al entorno natural desde la Edad Media hasta nuestros días*. En la investigación que entonces iniciábamos consideramos que fueron fundamentales dos hechos. En primer lugar, nuestra vinculación desde enero de 2005 al Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE) de la Universidad Politécnica de Valencia, vinculación que fue posible a través del programa de Becas de Investigación Cantera. Gracias a esta beca pudimos comenzar a desarrollar nuestro estudio tomando como referencia el entorno y, de forma especial, el carácter que, desde su aparición en la cultura occidental, asumía el paisaje como género y como mirada sobre la realidad natural.

El concepto de mirada nos ayudó en aquel momento a establecer un discurso en el que el objetivo prioritario fue tratar de entender de qué modo la idea paisajista surgía como un concepto cultural y socialmente consensuado que, a lo largo de los siglos, llevaba, por un lado, desde el predominio de lo humano, hasta la desantropomorfización y plena autonomía de la naturaleza y, por otro, desde la representación mimética, hasta la intervención directa —ya fuera mínima o a gran escala— sobre la propia realidad natural.

Ahora bien, junto a este primer hecho, hubo otra circunstancia que determinó el carácter y dirección que otorgamos a aquel trabajo. Nos referimos a nuestra participación en el taller que el artista de origen griego Jannis Kounellis impartió en el IVAM nada más comenzar el año 2006. En aquel taller nos llamó la atención el interés que este autor —cuyo ámbito más destacado de actividad artística ha sido el de las instalaciones— tenía en vincularse constantemente con la tradición pictórica.

Con independencia de las consecuencias que puede generar un hecho de este tipo y de que éstas escapen por completo a los límites de nuestra investigación (puesto que profundizar en esta cuestión nos llevaría a reformular el concepto de escultura expandida y a hablar, tal vez, de *pintura expandida* o de *pintura más allá del lienzo*), la actitud del citado artista nos resultó reveladora de la importancia que alguien

plenamente contemporáneo e, incluso, estrechamente relacionado con movimientos de vanguardia como el Povera, otorgaba a la tradición y al peso de la Historia. Su manifiesta dependencia respecto a los artistas del pasado, nos hizo modificar parcialmente nuestra metodología de análisis e investigación.

Si en un principio deseábamos estudiar la idea de paisaje en sus manifestaciones contemporáneas, el contacto con Kounellis nos permitió descubrir dos cuestiones básicas. La primera venía motivada por su respeto hacia la tradición: difícilmente estaremos en condiciones de entender un concepto o una idea cualquiera, si previamente no efectuamos una aproximación histórica a dicho concepto que vaya dirigida a contextualizarlo. Aunque esta reflexión pueda resultar evidente e incluso tópica, en el caso de Kounellis la misma poseía una especial significación, ya que no sólo le llevaba a rastrear la persistencia de la huella histórica en su obra, sino a saberse depositario y continuador de una tradición con la que su trabajo se encontraba en permanente diálogo.

Trasladar esta idea a nuestra investigación nos permitió reflexionar sobre la importancia que tenía, no tanto el estudio de los cambios que el paisaje había sufrido en los siglos XIX y XX, sino el modo en el que dichas transformaciones estaban relacionadas con un común sustrato. La utilización del concepto de mirada, tal y como ya hemos apuntado, nos ayudó a trazar un recorrido que, forzosamente, tuvo que retrotraerse al momento en el que en la pintura occidental desaparecen los fondos dorados. De ahí que en nuestra necesidad de analizar el fenómeno del paisaje tuviéramos que efectuar un recorrido por su evolución que, en un principio, no teníamos previsto que fuera a tener el protagonismo que finalmente adquirió.

Este hecho, sin embargo, no debe ser tomado en sentido negativo, puesto que la manera de proceder que fue utilizada en el citado trabajo, también ha tenido un influjo destacado en la presente Tesis Doctoral. Ahora bien, desde un primer momento queremos poner de relieve un hecho que consideramos fundamental: nuestro actual objetivo investigador no ha ido dirigido a realizar un análisis histórico de contextualización más o menos exhaustivo.

Ello responde a un motivo básico: nuestro trabajo utiliza la Historia como recurso para mantener un diálogo y para suscitar una reflexión sobre nuestra realidad más inmediata. De ahí que no sigamos unas pautas similares a las que podrían ser utilizadas por un especialista en dicha disciplina. La presente investigación, por tanto, no tiene como objetivo efectuar un estudio de características meramente históricas, ya que, si así fuera, los resultados obtenidos serían mucho más extensos y, de no serlo, adolecerían de numerosas lagunas y elipsis.

Desde esta perspectiva, mantener un diálogo sobre lo que ha supuesto el entorno en las artes visuales, supone traer a colación determinados referentes históricos no con la idea de limitarnos a ellos, sino de plantear a través de los mismos una aproximación conceptual que nos permita entender nuestro entorno —ya no sólo natural— y ver cómo éste está delimitándose en nuestros días.

¿Qué queremos decir con ello? Responder a esta pregunta supone tener que enfrentarnos a la segunda cuestión que el contacto con Kounellis nos ofreció. Si la primera nos planteaba el respeto hacia la tradición, la segunda situaba ideológicamente el sentido que poseía ese respeto. Si dicho artista sólo hubiera actuado movido por su fidelidad a la tradición, su obra no podría ser considerada en modo alguno contemporánea. Debido a ello, sus aportaciones y las de otros muchos artistas de su talla, vienen determinadas por su capacidad para unir pasado y presente, casi a la manera en la que como plantearemos en el Capítulo 3 es abordado el tema por Charles Baudelaire.

Mirar al pasado no es el objetivo de nuestra investigación, sino poder entender nuestro presente. En este sentido, nuestro Trabajo de Investigación nos permitió estudiar conceptualmente las modificaciones que la idea de paisaje había sufrido y atisbar un fenómeno —por medio de la noción de paisaje de la globalización— que ahora hemos abordado con más rigor y extensión. Si en nuestro trabajo previo circunscribíamos todavía el entorno a lo que convencionalmente se denomina como naturaleza, la conclusión a la que entonces llegábamos nos abría la posibilidad de enfocar nuestra investigación hacia un ámbito mucho más abierto.

Frente a la idea restrictiva de un paisaje que sólo se entiende como relacionado con la realidad natural, su ampliación a cualquier entorno

—dado que los entornos naturales también son elaboraciones culturales— y a cualquier mirada —puesto que el paisaje implica el espacio o el territorio que es observado desde una determinada posición o desde un determinado punto de vista—, ha hecho que nuestra Tesis Doctoral dirigiera fundamentalmente la atención no ya a los paisajes naturales (cuestión que ha sido ampliamente tratada en numerosos estudios), sino a los nuevos territorios urbanos y periurbanos.

Estos han generado todo un conjunto de nuevas visiones sobre el entorno, a la par que han ampliado radicalmente nuestra noción de lo natural hacia cualquier aspecto de la realidad constructiva humana. De este modo, paisaje, territorio y ciudad se han convertido en los últimos años en uno de los referentes más fructíferos del discurso artístico contemporáneo, ya que nociones como las de espacio urbano o realidad virtual han adquirido, tal y como más adelante tendremos ocasión de precisar, una especial relevancia y significación. En la apreciación que acabamos de efectuar, han tenido un importante peso las aportaciones de autores como Régis Debray y Alain Roger (en especial, la noción de artealización utilizada por este último).

Ahora bien, con independencia de estas aportaciones, así como de las recibidas desde discursos más propiamente históricos como los realizados por Francisco Calvo Serraller, Javier Maderuelo o Robert Rosenblum, queremos destacar que, a diferencia de lo planteado en nuestra investigación previa, en la presente ocasión, la necesidad de aproximarnos a nuestro presente e, incluso, a nuestro más inmediato futuro, ha supuesto reformular nuestro objeto de estudio y afianzar, sobre todo, nuestra estrategia metodológica. Teniendo en cuenta este hecho, la actual investigación ha ido dirigida fundamentalmente a alcanzar una serie de objetivos que, de forma sintética, podemos resumir en los siguientes puntos:

1. Estudiar dentro de un marco conceptual aquellas actitudes que, a lo largo de determinados momentos históricos, han permitido llevar a cabo transformaciones ideológicas de interés en las tendencias artísticas asociadas al entorno.
2. Ampliar y complementar la noción de paisaje desde la perspectiva que otorga el concepto de entorno, así como desde las críticas culturalistas realizadas sobre la idea de naturaleza.

3. Analizar el significado de la proliferación del fenómeno urbano en las artes visuales y estudiar —en tanto que prolongación del concepto de paisaje— las causas de su presencia a partir del siglo XIX y, de forma muy especial, en el transcurso del XX y comienzos del XXI.
4. Determinar el solapamiento, imbricación e interdependencia existentes entre nociones como modernidad, técnica, maquinismo, vanguardias, urbanismo y ciudad.
5. Investigar sobre los contenidos y planteamientos derivados de las manifestaciones artísticas cuyo referente parte de la urbe y de la ciudad global, estableciendo conexiones entre dichas manifestaciones y otros aspectos de orden social, económico, político y cultural.
6. Profundizar en determinadas corrientes teóricas contemporáneas (no sólo plásticas, sino también relacionadas con las teorías arquitectónicas y urbanísticas) con el objeto de identificar aquellas aportaciones más relevantes en relación al fenómeno espacial y territorial, y poder así evaluar desde un planteamiento interdisciplinar los contenidos derivados de las mismas.
7. Detectar y determinar los mecanismos favorecedores de una aproximación al entorno urbano entendido desde una práctica experiencial y/o vivencial, y analizar las causas que han propiciado este incipiente interés dentro del ámbito artístico visual.

En relación con los objetivos mencionados, nuestro discurso desea realizar el intento de cubrir un hueco que, por muy sorprendente y paradójico que en un primer momento pueda resultar, hemos tenido ocasión de constatar que todavía existe (y ello a pesar del auge del que ha sido objeto el fenómeno urbano en el transcurso de los diez últimos años).

Si bien es cierto que existen aproximaciones parciales vinculadas a determinados momentos o corrientes,¹ llama nuestra atención el hecho de que el análisis visual de la problemática urbana no ha sido abordado con suficiente profundidad y detenimiento. El tratamiento y evolución del entorno y/o del paisaje urbano dentro de las artes visuales no ha sido analizado de forma global, sistemática y no fragmentaria.

Paralelamente, las exposiciones más recientes que han estado reflexionando sobre la temática urbana o sobre problemas arquitectónico-espaciales, han sido realizadas partiendo de una perspectiva puntual y muy concreta que, con independencia de sus innegables e interesantes aportaciones a cuestiones como el género, la identidad, la economía territorial, la sostenibilidad de la ciudad global, etc., no sirve para propiciar esa mirada más amplia y comprensiva que es la que intentamos proponer en nuestro trabajo.

Con ello no queremos decir que nuestra Tesis Doctoral vaya a subsanar de una manera concluyente ese hueco al que hacíamos referencia. Pensar así resultaría totalmente pretencioso por nuestra parte, ya que alcanzar un objetivo de esa índole supondría llevar a cabo un esfuerzo mucho más amplio que el que ahora estamos realizando. Sin embargo, nuestra aportación sí que ha detectado dicho vacío y lo ha intentado abordar, además, desde una perspectiva que teniendo como horizonte las artes visuales, no por ello rechaza las aportaciones teóricas que, en los últimos años, han resultado más activas en este ámbito. Nos referimos a aquellas que han sido realizadas desde disciplinas como la sociología, la antropología, la crítica cultural, el urbanismo o la arquitectura.

El contacto con estas disciplinas nos ha permitido no sólo ampliar el registro de los discursos teóricos que están influyendo en el arte actual, sino también detectar el influjo que los mismos han tenido en las artes visuales y, de forma especial, en el hecho de cómo los mismos han contribuido a estimular las nuevas lecturas del entorno acontecidas en los últimos años, fenómeno que se ha superpuesto al desarrollo, expansión y consolidación de la ciudad global y telemática.

¹ Los casos más evidentes son los protagonizados por el Futurismo y el Expresionismo. A pesar de ello, se ha de señalar que siempre que surgía el tema se hacía o bien supeditando el mismo a otras cuestiones, o bien desarrollándolo de una manera genérica.

Al respecto, según hemos puesto ya de relieve, no podemos pasar por alto una circunstancia determinante: durante la última década los discursos emanados desde las artes visuales han ido tomando el entorno urbano como uno de sus referentes más significativos y característicos. La ciudad se ha transformado en icono visual desde muy diversas perspectivas, hecho acontecido de forma paralela al desarrollo del proceso globalizador.

Qué duda cabe que en ello ha influido un fenómeno que recientemente ha sido confirmado por los medios de comunicación: por primera vez en la historia humana la población rural es cuantitativamente menor que la que vive entornos urbanos. Desde 2008 se puede afirmar, por tanto, que más de la mitad de la población mundial habita en ciudades. De ahí que, tal y como sugería el profesor Francisco Jarauta en el contexto de la exposición *Arquitecturas excéntricas*, no resulte extraño señalar que el mapa resultante de este cambio cualitativo de posición vaya a traer consigo un amplio conjunto de consecuencias sorprendentes (y no sólo desde una perspectiva arquitectónico-constructiva, sino también desde puntos de vista urbanísticos, económicos, sociales y culturales).

El hecho que planteamos cobra una mayor dimensión si cabe cuando se aborda desde perspectivas numéricas y cuantificables. De los 1.300 millones de habitantes que vivían en nuestro planeta al inicio del siglo XX, hemos pasado a los casi 6.000 millones actuales. Además, mientras que en 1900 sólo un 10% de la población del momento (unos 130 millones de personas) vivía en ciudades, ese porcentaje ha superado en la actualidad el 50%, situando dicha población en cerca de 3.000 millones. Las consecuencias de este proceso urbano-demográfico no sólo repercuten en fenómenos históricamente reconocibles —como, por ejemplo, el de los flujos migratorios—, sino también en cuestiones totalmente nuevas. El citado Jarauta señalaba, entre otras, la progresiva depauperización de los sistemas de vida urbanos, el aumento de las desigualdades espaciales y territoriales, la crisis de las identidades culturales, etc.

La ciudad, por tanto, se ha convertido en un problema central de discusión y debate. De ahí que la misma —en tanto que espacio de conflictos y tensiones— haya recuperado un protagonismo político de primer orden. Sucesos, por referirnos a un hecho acaecido en el contexto

occidental, como las revueltas raciales habidas en Los Ángeles en 1992, son un buen ejemplo de lo señalado.² Ahora bien, junto a ello, la ciudad también se ha transformado en un espacio privilegiado de atención artística, ya que no sólo ha actuado como centro de representación y expresión de los mencionados conflictos, sino también como eje simbólico e iconográfico en el que se reflejan las nuevas complejidades sociales.

Este hecho pone en evidencia una cuestión, que hasta el momento no habíamos enunciado, y sobre la que posteriormente incidiremos —ya que va a ejercer una considerable influencia metodológica—. Si la ciudad se ha convertido en paradigma del entorno y en nuevo paisaje contemporáneo, ello se debe a que la misma es vivida como territorio experiencial. Esta circunstancia es determinante en nuestro trabajo, puesto que no pretendemos abordar el mismo desde los límites —un tanto estrechos— que son impuestos por una recopilación que responda únicamente a los dictados de una temática visual.

Nuestro estudio, tal y como venimos señalando, desea plantearse desde la reflexión conceptual. En este sentido, al igual que su objetivo no es historicista, tampoco se puede afirmar que sea estrictamente iconográfico. Aunque el elemento urbano, territorial o incluso espacial tenga en el mismo un evidente y lógico protagonismo, ello responde a ese interés experiencial que el entorno suscita. Un interés que se adecua a un planteamiento básicamente fenomenológico.

Dentro de este contexto podemos constatar que el referente espacial que ha tomado el entorno —ya sea natural o no— como recurso susceptible de ser representado e interpretado, ha sido objeto de múltiples visiones a lo largo de la historia. Visiones que, por otro lado, no han respondido a meros caprichos del lenguaje artístico, sino que han emanado simultáneamente de acontecimientos sociales, políticos y religiosos. De esta forma el paisaje —como género derivado de las citadas interpretaciones— ha seguido en numerosos periodos históricos

² Estas revueltas estallaron el 29 de abril de 1992 cuando un jurado compuesto mayoritariamente por personas de raza blanca absolvió a los agentes de policía que apalearon a Rodney King, un ciudadano de raza negra que había cometido una infracción en la conducción de su motocicleta. Los disturbios se saldaron con cerca de 60 fallecidos, 2.000 heridos, 10.000 detenidos y con más de 1.000 millones de dólares en daños urbanos materiales.

un proceso de retroalimentación en el que el arte ha aportado una forma de entender el entorno y, a su vez, éste ha ejercido notables influencias sobre aquél.

Como comprobaremos a lo largo de nuestro estudio, la representación del entorno urbano encontrará en las vanguardias artísticas del siglo XX un momento de expansión. La vida urbana y la ciudad serán objeto desde el Impresionismo y, en especial, desde las aportaciones del Futurismo y del Expresionismo de una particular atención. Las muchedumbres y el bullicio callejero asumirán una relevancia tan específica que se puede señalar que las vanguardias surgirán como movimientos urbanos que encontrarán en la vida ciudadana y en sus metáforas asociadas (maquinismo, progreso técnico, dinamismo, velocidad...) un nuevo material artístico a partir del cual el paisajismo tradicional adquirirá un renovado y arquitectónico sentido, favoreciendo una situación marcadamente *despaisajizada* —en el sentido tradicional del término— en la que el entorno natural verá sustituido su influjo por el reconocimiento de una realidad urbana llena de tensiones.

Ahora bien, la eclosión del fenómeno urbano que venimos detectando, corre también pareja a la crisis del lenguaje moderno. Este cambio de orientación comenzó a desarrollarse durante las décadas de 1970-1980, coincidiendo con lo que se conoció bajo la ambigua denominación de postconceptualismo. Las prácticas englobadas bajo esta etiqueta, especialmente aquellas que tomaban como punto de partida las posiciones militantes del feminismo, se situaban en un espacio bien diferente del que había caracterizado el arte moderno de décadas precedentes.

El nuevo espacio que se comienza a delimitar en dichos momentos va a hallarse determinado por todo un conjunto de cambios que afectan a dos cuestiones básicas. Por un lado, la proliferación de mujeres artistas (con lo cual el arte deja de conjugarse básicamente en masculino) y, por otro, la aparición de toda una serie de prácticas que se posicionan ante problemas cotidianos de carácter social, político, ecológico, etc. (circunstancia que favorece la aparición de una pluralidad de registros artísticos que no sólo buscan la innovación formal).

Este cambio de orientación, que es el que ha quedado agrupado bajo la etiqueta de lo postmoderno, ha supuesto que en los últimos veinticinco

años las ordenaciones estilísticas tradicionales, aunque todavía vigentes, se hayan visto sometidas a una nueva reconsideración: frente al protagonismo otorgado a ismos y tendencias, la actividad artística, ha centrado su investigación más que en adscripciones de escuelas y corrientes, en aspectos temáticos y/o en núcleos narrativos de interés. Estos núcleos han servido para configurar lo que podemos denominar como referentes de compromiso, cuestión que ha sido utilizada, a su vez, para generar una nueva mirada crítica e interpretativa.

Esta mirada que se decanta por una evidente recuperación narrativa, no ha supuesto, sin embargo, el abandono de posiciones que pudieran ser calificadas como formalmente renovadoras, sino la compaginación y simultaneidad de valores de toda índole. De este modo, es posible afirmar que lo estilístico no ha quedado convertido en una meta, sino en un simple medio; cuestión que, alejada de los presupuestos modernos más banalizados, ha propiciado paralelamente una lectura crítica.

A este hecho ha contribuido de forma determinante otro aspecto que cabría unir a la relevancia asumida por la mujer artista y al interés por producir un arte socialmente visible: nos referimos a la drástica transformación operada por influjo de las tecnologías digitales de reproducción visual, un acelerado e innovador proceso que ha traído consigo una modificación sustancial en el espacio de las disciplinas tradicionales y modernas.

La conjunción de todos estos hechos ha permitido la aparición de una nueva realidad artística y teórica en la que el valor estético conjuga lo plástico y formal con lo conceptual e ideológico. De este modo, a partir de las aportaciones de los planteamientos feministas, el cómo decir las cosas quedó solapado con la aparición de unos nuevos contenidos: lo personal y lo privado adquirieron un relevante protagonismo en su confrontación con lo público y social.

Esta irrupción de lo cotidiano y de lo íntimo se tradujo en la década de 1990 en una proliferación de discursos que tomaron como referente el cuerpo, la identidad y los problemas de género. La actividad artística adquirió una dimensión ideológica y narrativa a través de la cual se producía una apropiación del entorno más inmediato. Apropiarse del entorno no significa someter a la voluntad del artista aquello que resulta

más próximo a su experiencia, sino convertir en discurso artístico la vivencia de lo cercano.

Desde nuestro punto de vista, en los últimos años el espacio de lo próximo ha sufrido una modificación profunda: ya no es el cuerpo lo que se descubre como espacio de intimidad, sino la inserción de ese cuerpo en una colectividad y en un espacio. Lo íntimo se relaciona no sólo con lo corporal, sino con el territorio en el que nos desenvolvemos. Y esta territorialidad ha servido para desplazarnos del paisaje y de los entornos naturales al espacio público y, mucho más recientemente, al espacio urbano.

En resumen, se puede señalar que el auge adquirido por la ciudad como eje de reflexión artística cabe vincularlo a tres fenómenos:

- a) El agotamiento y reiteración experimentados en la investigación sobre lo corporal e identitario.
- b) El interés todavía vigente sobre la recuperación narrativa de origen postmoderno.
- c) El protagonismo adquirido por la realidad urbana como eje de nueva cultura de carácter ciudadana.

La suma de estos hechos pensamos que justifica, aunque sea en parte, la expansión de la mirada urbana. Ahora bien, detectada la abundancia artística de lo urbano, queda por resolver un conjunto de cuestiones de interés: ¿qué muestra esta proliferación y qué significado posee?, ¿qué contenidos transmite?, ¿cómo interpretarlos? Nuestra investigación va dirigida, por tanto, a reflexionar sobre estos interrogantes. De ahí que, para hacerlo hayamos tenido que utilizar una determinada metodología.

Con anterioridad ya hemos hecho referencia a la influencia recibida de autores como Debray o Roger. Asimismo, también hemos aludido al papel que hemos otorgado a la contextualización histórica como instrumento de reflexión sobre el presente. Desde esta perspectiva, nuestra Tesis Doctoral ha intentado efectuar un trabajo de clarificación conceptual sobre las nociones de paisaje y entorno urbanos. Clarificación que ha ido dirigida a rastrear su plasmación en las artes visuales, especialmente en las relacionadas con la pintura y la fotografía realizada por autores formados dentro de las disciplinas artísticas.

Dicho trabajo ha supuesto básicamente responder a una estrategia metodológica sustentada en las siguientes cinco pautas:

1. El estudio de los conceptos básicos asociados al objeto de investigación. Este estudio se ha apoyado en un doble análisis. Por un lado, lingüístico y terminológico. Y, por otro, evolutivo e histórico. No obstante, tal y como venimos reiterando, se ha de tener en cuenta que a través de este estudio no intentamos efectuar ni una historia del entorno urbano, ni un recorrido iconográfico del mismo. Si abordamos esta contextualización (a través de nombres como los ya citados de Calvo Serraller, Maderuelo, Rosenblum, o como los de Anna Maria Guasch, Iria Candela, Simón Marchán o Hugh Honour, entre otros muchos) es para rastrear la posibilidad de una continuidad conceptual entre el paisajismo natural y la no menos natural presencia urbana, presencia que ha de ser interpretada desde el nuevo papel que está asumiendo el actual paisaje de la globalización. Un papel que será intuido de forma pionera por un autor que destaca en nuestra investigación: el ya mencionado Charles Baudelaire.
2. Clarificados estos conceptos, existe en todo nuestro trabajo un evidente interés discursivo de carácter fenomenológico. El entorno nos interesa no tanto como espacio físico, o como realidad mensurable, o como propuesta visual, o como realidad arquitectónica, sino como lugar sustancialmente antropológico (y aquí la referencia a Marc Augé resulta inevitable). Un lugar que es tal porque se configura como espacio de memoria y vida. Es decir, como foco de vivencias y experiencias. Verificar ese carácter experiencial es el que nos ha llevado a orientar nuestro estudio desde el aporte que la fenomenología ha efectuado. De ahí el valor otorgado en estas páginas a autores tan vinculados a esta corriente de pensamiento como Martin Heidegger, Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty, Otto Friedrich Bollnow, Mikel Dufrenne y Luigi Pareyson.
3. La aportación fenomenológica predominante en nuestro estudio redundando en ese aspecto conceptual y no historicista que buscamos con nuestro trabajo. Cuestión que también queda puesta de relieve en el apoyo estético y filosófico paralelo que hemos buscado en autores como Rafael Argullol, Günther Anders

y, de forma muy especial, en José Ortega y Gasset. Éste ha supuesto para nosotros un verdadero hallazgo, al que hemos llegado a través del reconocimiento que Javier Echeverría le otorga. La mirada de Ortega y Gasset se ha convertido en un punto de referencia básico en nuestro estudio para analizar los problemas vinculados con la técnica y con la ciencia. Cuestión que resulta primordial de cara a entender el papel de las vanguardias de comienzos del siglo XX y su ambigua relación, tal y como apuntará Eduardo Subirats, con el maquinismo y el progreso.

4. Por otro lado, existe en nuestra Tesis Doctoral un cuarto soporte metodológico. El mismo se basa en el estudio de aquellas teorías contemporáneas emanadas desde disciplinas no exclusivamente artísticas en relación a la cuestión urbana. Estas teorías han abarcado dos aspectos básicos.
 - a) En primer lugar, las relacionadas con aquellos autores que se han planteado el estudio de la ciudad global y de la cibercidad desde los ámbitos de la tecnología, la sociología y la crítica cultural. Nos referimos a pensadores como Javier Echeverría, Manuel Castells, Ignasi de Solà-Morales o como Paul Virilio, Ulrich Beck, William J. Mitchell y Henri Lefebvre (este último a través de la relectura que Guy Debord y lo situacionistas efectúan de él).
 - b) Ahora bien, existe una segunda área de actuación teórica que también hemos utilizado y que se encuentra vinculada a las aportaciones efectuadas tanto por artistas plásticos, como por teóricos del urbanismo, del paisajismo y de la arquitectura. Un área que ha sido fundamental en nuestro trabajo y que ha contado, por un lado, con nombres como los de Paul Scheerbart, Ludwig Meidner, Robert Smithson o Gordon Matta-Clark; y, por otro, con todos aquellos autores que desde hace unos pocos años están siendo publicados en las diversas colecciones de la editorial Gustavo Gili: Gilles Clément, Daniela Colafranceschi, Luca Galofaro, Rem Koolhaas,

Sébastien Marot, Juhani Pallasmaa y un largo etcétera.

5. Finalmente, hemos basado nuestro estudio en un último recurso metodológico. Los artistas y obras recopilados son los que han servido para determinar los contenidos conceptuales de nuestro discurso. A partir de estas referencias visuales se ha elaborado el alcance del mismo, así como parte de las cuestiones teóricas desarrolladas. Esta estrategia tan sólo se ha visto modificada en el Capítulo 7, destinado al estudio de lo que hemos denominado como paisajes virtuales de la globalización. En este caso las imágenes no han actuado como elemento introductor y motivador de las aportaciones teóricas, sino que han sido éstas las que han precedido y acompañado a las obras utilizadas. En cualquiera de ambos casos, no obstante, lo que hemos intentado elaborar es un discurso de interconexión entre manifestaciones artísticas y teorías críticas. Un discurso que busca el apoyo mutuo entre los aspectos conceptuales y su resolución visual.

Partiendo de todo ello, *Visiones del entorno: paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales* se estructura siguiendo un esquema en el que se atiende tanto a lo cronológico como a lo conceptual. Dicho esquema, aunque no queda explicitado propiamente en el índice elaborado, puede agruparse en tres grandes partes o núcleos temáticos.

La primera parte comprende únicamente el Capítulo 1. En el mismo procedemos a sentar las bases terminológicas y conceptuales que determinan el título de la presente Tesis Doctoral. Los conceptos de paisaje, entorno y espacio van a centrar nuestra atención. La aproximación a los mismos va a permitirnos analizar su origen histórico, así como valorar su vinculación a una determinada situación cultural. Nuestro objetivo no es otro que poner de relieve el carácter social de nociones como la de naturaleza y, en especial, la de paisaje.

Al respecto, el proceso de artealización acuñado por Alain Roger nos va a resultar de gran ayuda para nuestro propósito. A través de este concepto resulta fácil entender el sentido de intermediación que desempeña la mirada. De manera similar a como la desnudez —que es un hecho físico— se nos muestra como algo diferente del desnudo —que responde a un género artístico y, por ello, a un fenómeno que es esencialmente

cultural—, en el caso del país y del paisaje sucede otro tanto. El paisaje surge, por tanto, como una elaboración artística, es decir, como resultado de un sofisticado sistema de signos que es cultural y que es el que determina su pretendido carácter estético. El proceso no puede darse de forma inversa, ya que es nuestra mirada y nuestra cultura —y no ninguna cualidad inmanente al territorio o a la geografía— las que hacen que lo indeterminado a un nivel estético pueda adquirir una precisa configuración y valor de índole artística.

Este hecho es fundamental para entender el uso que damos a la noción de «visiones» en el contexto de la presente investigación. Nuestro trabajo busca efectuar una aproximación —y aquí estamos siguiendo una de las diversas acepciones que la Real Academia Española establece para el término— a los *diferentes puntos de vista particulares que se han dado sobre un tema o asunto*, que en este caso es el del entorno. La existencia de estos puntos de vista particulares —idea que también se solapa con la de paisaje, entendido como *territorio que es visto desde un sitio concreto*— permite desde un primer momento poner de relieve el carácter cultural de lo que nos concierne en tanto que seres humanos, incluido todo aquello que se vincula con el mundo de lo natural.

Ahora bien, dado que el entorno se reviste de un determinado interés estético debido a la mirada humana y dado, a su vez, que podemos tomar el paisaje como algo no circunscrito a una única manera de observar y/o de interpretar el territorio —de ahí el papel asumido por la urbe como paisaje contemporáneo—, somos conscientes de que las miradas más interesantes que sobre el espacio y el entorno han elaborado las artes visuales, derivan de una apreciación que se relaciona estrechamente con la vivencia y con la manera en la que nos relacionamos y vivimos nuestra realidad espacial más próxima e inmediata.

Este es el motivo por el cual resulta relevante la inclusión en la segunda parte del Capítulo 1 de un breve conjunto de referencias a la fenomenología. Frente al sentido físico del espacio, reivindicamos aquellas interpretaciones —aquellas visiones— que inciden en el sentido experiencial y/o existencial del mismo. De ahí el valor que hemos otorgado, entre otras, a aportaciones como las de Bachelard, Merleau-Ponty, Heidegger, Dufrenne o Pareyson.

La segunda parte de la Tesis Doctoral abarca los Capítulos 2 y 3. Con el primero de estos, así como los dos subcapítulos iniciales del tercero, asistimos, dentro del ámbito de la tradición pictórica occidental,³ a la desaparición de los fondos de oro y a la consiguiente pérdida simbólica de los mismos. Esta desaparición permitirá el surgimiento de una representación desacralizada en la que comenzarán a surgir las primeras alusiones paisajísticas. Unas alusiones que nos aproximan directamente a un espacio que puede ser considerado como humanista.

De este modo, los entornos naturales y también urbanos comenzarán a adquirir desde los siglos XIII y XIV un protagonismo que posibilitará, varias centurias después, la formación de un nuevo género, hecho que se consolida en el siglo XVI con la acuñación lingüística y artística del término paisaje. A lo largo de este proceso se producirá lo que Régis Debray calificará de *ultraje a lo sagrado*, un ultraje que es tal precisamente porque ayuda a la secularización de la mirada, es decir, a la profanación del universo de lo representacional.

En este proceso secularizador tendrá un paradójico protagonismo la posición religioso-pictórica derivada del protestantismo. La Reforma y la Contrarreforma serán propiciadoras de unas visiones muy diferentes en lo relativo a la función social e ideológica del arte. La mirada protestante, al alejarse de los postulados iconográficos católicos, favorecerá el hecho de que en los siglos XVIII y XIX se produzca la paulatina autonomía del paisaje. De ahí que la parte final del Capítulo 2 lo dediquemos a analizar con cierto detenimiento cómo los artistas septentrionales vinculados a la Europa protestante se enfrentan al tema del paisaje y a su progresiva pérdida de carácter escenográfico y decorativo.

El capítulo, sin embargo, no concluye con esta aportación, ya que, a medida que las posiciones contrarreformistas van perdiendo fuerza y comienza el ascenso y consolidación de una nueva clase social que se relaciona con una pujante burguesía comercial, también surgen unas nuevas visiones en torno al paisaje y, de forma mucho más específica, en torno a la ciudad. Curiosamente, esta circunstancia no se producirá tan sólo en zonas de tradición protestante, sino también en países de confesión católica. Este hecho explica el interés que plantea, dentro de

³ Aunque con posterioridad insistiremos sobre esta cuestión, hemos de tener presente desde un principio que todo nuestro trabajo queda referido exclusivamente al contexto cultural de Occidente. Sólo desde esta posición el mismo posee coherencia.

nuestra investigación, la importancia que asume la pintura veneciana y su específico tratamiento urbano a través de la *veduta*.

Ello no supone obstáculo alguno para que en el Capítulo 3 abordemos, en sus dos primeros subapartados, un tema de relevante interés para el paisajismo más canónico. Nos referimos al papel desempeñado en este ámbito por las poéticas de lo pintoresco y de lo sublime, poéticas que vamos a analizar asociándolas a dos teóricos de la época: Alexander Cozens y Edmund Burke. A través de los mismos entramos en una consideración conceptual del paisaje que, con independencia del valor otorgado a la idea de verosimilitud, se va a desplazar hacia cuestiones que superan lo puramente mimético.

Debido a ello, la consideración de los entornos naturales desde perspectivas en donde conviven lo analítico, lo emotivo, lo espiritual y lo terrorífico, va a permitirnos situarnos ante una realidad artística en la que surge un nuevo valor estético. Un valor que, al relacionarse con la irrupción de lo expresivo, impulsa una interpretación experiencial que permite fundamentar el giro que, a través de la *rebelión romántica* —por utilizar la expresión acuñada por Kenneth Clark—, tendrá lugar en la mirada occidental. Este hecho traerá consigo, tal y como será puesto de relieve por Robert Rosenblum, una *resacralización de la naturaleza* y una utilización de la misma como metáfora en la que convergerán actitudes tan diversas como el temor, el sentimiento panteísta, la angustia, la pérdida de centralidad humana, etc.

Con todo, pensamos que la principal aportación del Capítulo 3 la vamos a encontrar en el análisis que efectuamos sobre el papel de Baudelaire como teórico legitimador de la ciudad y de la vida moderna. La referencia a este autor —que sirve de engarce ineludible entre la parte segunda y tercera de nuestra investigación— resulta esencial en nuestro posicionamiento, ya que en sus textos se anuncia con claridad lo que en el siglo XX resultará evidente: la ampliación del concepto de paisaje y su aplicación a esa nueva realidad territorial que asume la ciudad, una realidad que va a quedar transformada en paradigma de la vida moderna. Este paradigma va a reclamar, dada su novedad, la necesidad de un tratamiento específico que se verá apoyado no sólo por la desnaturalización del concepto de paisaje, sino también por la paralela apropiación de la *ciudad como entorno natural* del hombre urbano contemporáneo.

La conclusión obtenida en el Capítulo 3 y la dirección teórica hacia la que impulsa —en tanto que permite justificar el giro que va a asumir la investigación—, es la que nos permite entrar en la tercera parte de nuestra Tesis Doctoral, sección que abarca los Capítulos 4, 5, 6 y 7. Al respecto, se puede señalar que el siglo XX va a propiciar un cambio sustancial en la consideración de espacios y entornos. De este modo, las vanguardias, y en especial posiciones como las defendidas por futuristas y expresionistas, van a determinar la legitimidad de la ciudad y de la urbe moderna (dinámica, industrial, electrificada...) no sólo como nuevo paisaje que se sitúa frente a los caducos entornos naturales, sino también como renovador objeto y/o sujeto artístico.

El Capítulo 4 lo vamos a dedicar, por tanto, a analizar la presencia urbana en el contexto artístico de las primeras décadas del siglo XX. Una presencia que no sólo va a quedar circunscrita al espacio de una estricta iconografía ciudadana, sino también a sus metáforas asociadas, en especial, a las relacionadas con el maquinismo y con el progreso tecnológico. Debido a ello, el fenómeno urbano va a presentar en las vanguardias una permanente y curiosa ambivalencia que, en su momento, ya fue planteada por Eduardo Subirats. Analizar la misma va a ocupar una parte sustancial de este capítulo.

Dicho análisis contará con dos grandes ejes discursivos. Por un lado, el que pone en pie una visión optimista, esperanzadora y casi mesiánica. Se trata de una mirada que, partiendo del misticismo del progreso, utiliza a la ciudad cosmopolita, a la industria y a la máquina como elemento redentor que garantiza y que refleja la salvación humana a través de la técnica. Las aportaciones de artistas como Umberto Boccioni o Ludwig Meidner y de teóricos visionarios como Paul Scheerbarth y sus reflexiones sobre la urbe de cristal y la arquitectura de vidrio, serán fundamentales en nuestra argumentación. En la misma el mito de la utopía maquinista es el que permite fortalecer la idea de un entorno que alcanza en la industrialización y tecnificación su manifestación natural más sorprendente.

Ahora bien, este eje discursivo no va a ser el único existente en estas décadas iniciales del siglo XX. El mismo se verá complementado con otras visiones mucho más desencantadas y ácidas que irán surgiendo a medida que sucesos como el estallido de la 1ª Guerra Mundial vayan

determinando de forma dramática la evolución de la historia europea. De este modo, el Capítulo 4 se concluye con la revisión de un conjunto de artistas para los que lo urbano adquiere, durante el periodo comprendido entre las dos guerras mundiales, una especial resonancia. Una resonancia plagada de elementos críticos, irónicos o tenebrosos, pero no sólo vinculada a este tipo de visiones tan amargas.

En un principio, esta otra cara del progreso nos será ofrecida básicamente por artistas como Otto Dix, George Grosz o Max Ernst. Ahora bien, dado que la situación es mucho más compleja y plural que la que enfrenta a simples defensores o detractores del progreso técnico, hemos querido efectuar en este capítulo —con independencia de adscripciones formalistas— un recorrido por artistas como Giorgio de Chirico, Edward Hopper, Piet Mondrian o Louise Bourgeois, en tanto que figuras representativas de una manera diferente de entender la urbe: ya sea como discurso de ensimismamiento, como referente geométrico de una abstracción realista o como espacio vinculado a la memoria y al propio hecho de ser mujer.

El Capítulo 4 finaliza con una serie de reflexiones teóricas dirigidas a cuestionar el tópico de la crisis del paisaje. De ahí que busquemos establecer una clara distinción entre conceptos como medio ambiente —cuyo origen es físico— y paisaje. A su vez, si partimos del hecho de que el paisajismo tradicional se ha visto ampliado por las intervenciones directas en el medio y por el uso de determinadas sinécdoques objetuales en los espacios galerísticos, podremos concluir que la necesidad de tomar lo urbano como mirada que se lanza sobre un entorno, no está haciendo más que prolongar la idea de paisaje.

Frente a la creencia de que el paisajismo se ha convertido en el siglo XX en una presencia fantasmal, pensamos que lo que ha hecho ha sido diversificar sus referentes. Lo natural ya no sólo compete a lo físico, sino también al entorno más próximo, y éste, tal y como venimos reiterando en esta introducción, sólo se configura contemporáneamente desde la ciudad. Para que esta afirmación tenga una cierta solidez teórica hemos dedicado el Capítulo 5 a profundizar en cómo la finalización de la 2ª Guerra Mundial y la crisis que ésta provoca en todo Occidente va a suponer un cambio irreversible en un proceso que va a verse repleto de estupor y perplejidad. Los autores que nos van a orientar en esta nueva

valoración del fenómeno técnico serán el ya citado Martin Heidegger, junto con Günther Anders y, especialmente, José Ortega y Gasset.

Analizada esta situación, en el Capítulo 6 se intenta rastrear el cambio que va a producirse en relación a esta posición, cambio que relacionamos con la irrupción de una nueva generación que no había vivido como adulta ese fracaso colectivo que para nuestra cultura supuso la guerra. Aunque pueda resultar un tanto imprecisa la denominación, hemos querido utilizar la referencia a 1968 por tratarse de un año que, a través de los sucesos del mayo francés, va a convertirse en referente ineludible de una serie de amplias transformaciones que sobre todo van a afectar al ámbito de la cultura social y de las costumbres cotidianas. Transformaciones que, lógicamente, también van a tener una especial incidencia en el arte y en los artistas.

La importancia de estos cambios nos va a llevar a fijar nuestra atención en Guy Debord, en las teorías situacionistas y, en particular, en el carácter que estas aportaciones otorgan a la ciudad como espacio de situaciones y acontecimientos colectivos dirigidos a producir un *momento de vida*. Pese a que el situacionismo huyó de convertirse en doctrina, lo que nos interesa del mismo es el interés con el que plasmó la relación arte/vida. Relación que llevará a convertir la ciudad en un teatro de operaciones en el que todo el mundo debía dejar de ser espectador.

El valor de esta idea radica, desde la perspectiva que nos otorga el tiempo transcurrido, no tanto en su posible operatividad, como en la honda influencia que ejercerá en toda esta generación. De este modo, las intervenciones de Land Art o los trabajos realizados en el ámbito de lo que actualmente se califica de *artsclapes*, así como las obras y teorías desarrolladas por artistas tan significativos para nosotros como Robert Smithson o Gordon Matta-Clark, van a permitirnos poner de relieve el valor que para la actividad artística del momento supondrán cuestiones como la acción directa y *performática*, el sentido conceptual de la práctica creativa, la superación del marco institucional de la galería de arte, el rechazo a la mercantilización del objeto artístico, el cuestionamiento del rol pasivo del espectador, la implicación del artista en la transformación activa de la vida cotidiana, el reconocimiento de la ciudad como ámbito de intervención...

Con todo, el interés que los artistas mencionados producen viene determinado también por el valor de sus reflexiones teóricas y conceptuales. El hecho de que hayan abordado cuestiones como las de los *sites*, los *nonsites*, el monumento industrial, la entropía, la memoria social o el lugar urbano, explica el tipo de mirada que hemos utilizado a la hora de plantear la importancia que los mismos detentan. Junto a ello, el Capítulo 6 finaliza efectuando una aproximación a las intervenciones artístico-urbanas más destacadas que durante las décadas de 1970 y 1980 van a llevarse a cabo en el marco de una ciudad especialmente conflictiva en dicho momento: la ciudad de Nueva York. El sentido de estas intervenciones paradigmáticas nos va a permitir abordar las contradicciones que puede plantear el llamado arte público.

Por último, a través del Capítulo 7 no sólo vamos a concluir nuestra investigación, sino también abrir la posibilidad a futuras líneas de trabajo. El capítulo se ha dedicado al estudio de los actuales paisajes de la globalización. Unos paisajes que, más allá de las fronteras físicas y sus delimitaciones, se encuentran determinados por tres grandes hechos: en primer lugar, por la cada vez más poderosa economía transnacional; en segundo lugar, por el no menos influyente poder que posee la revolución telemática y mediática y, en tercer lugar, por la rapidez y universalidad que están adquiriendo los medios de transporte.

No hay duda alguna en que la conjunción de todos estos fenómenos está configurando la creación de un nuevo entorno, un medio que debe ser considerado como totalmente distinto al entorno natural y al entorno urbano tradicional. De hecho, autores como William J. Mitchell o Javier Echeverría llegan a hablar de la existencia de un *tercer entorno* para referirse a esta nueva *telépolis* que está transformando la ciudad en una nueva *ciberrealidad* cuya espina dorsal es la informática.

A través de este séptimo capítulo buscamos, por tanto, profundizar en aquellas teorías y autores más representativos que puedan permitirnos interpretar la realidad que en estos momentos se está construyendo. Somos conscientes de las dificultades que supone investigar sobre unos hechos que todavía están teniendo lugar, de ahí que en este capítulo hayamos optado por una estrategia discursiva un tanto diferente a la utilizada en el resto de nuestra investigación. Las referencias a autores que, tal y como sucede con Rem Koolhaas, Juhani Pallasmaa o Gilles

Clément simultanean las aportaciones teóricas y la práctica arquitectónica y paisajístico-urbana, nos va a permitir utilizar nociones interdisciplinares como las de espacio basura, ciudad genérica, entorno táctil, metapaisaje, no lugar, heterotopía, ciudad hojalde, urbanalización, postmetrópolis o tercer paisaje —entre otras muchas—, para adentrarnos en la nueva realidad espacial y urbana que está surgiendo bajo el fenómeno de la globalización.

Nuestro propósito no es cerrar con ello el tema, sino sentar las bases para futuras aproximaciones en las que el paisaje urbano no debe ser entendido como algo exclusivamente arquitectónico, sino como entorno espacial portador de nuevas experiencias y vivencias. Un entorno interdependiente e interconectado que, asimismo, actúa como uno de los referentes más ricos de la expresión artística contemporánea. Esta circunstancia es la que nos ha llevado a abordar los contenidos de este sexto continente que surge a partir de los ciberterritorios y metaentornos, a través de la elaboración de un repertorio conceptual que, sin pretender ser exhaustivo ni concluyente, posibilite al menos un acercamiento coherente y ordenado a la nueva situación urbana que estamos viviendo.

Con esta aproximación y con la elaboración de conclusiones, finaliza nuestro trabajo. Sin embargo, no deseo cerrar esta introducción sin mostrar mi más sincero agradecimiento a las personas e instituciones que han hecho posible el mismo. En primer lugar, destacar la figura de mi director de Tesis, el Dr. Juan Bautista Peiró López, cuya tutela y apoyo han sido inestimables. A su vez, quiero hacer extensivo este agradecimiento a los miembros del Departamento de Pintura y a su director, el Dr. Joaquín Aldás, así como a los miembros del Centro de Investigación Arte y Entorno de la UPV y a su Director, el Dr. Joan Llaveria. El permanente respaldo recibido me ha permitido colaborar en diversos proyectos que sin duda han permitido enriquecer los contenidos de esta Tesis doctoral. Dicho enriquecimiento también ha contado con un valioso apoyo a través de las sugerencias aportadas por el Dr. David Pérez. Asimismo, deseo hacer extensivo este agradecimiento al grupo de alumnos con los que trabajé el pasado curso y el actual, ya que poder confrontar ideas con ellos ha supuesto para mí un profundo estímulo. Por último, y de manera muy especial, agradecer a mi familia por compartir mis ausencias durante el desarrollo del presente trabajo.

1. CONSIDERACIONES TERMINOLÓGICAS Y CONCEPTUALES

1.1. LAS NOCIONES DE PAISAJE Y ENTORNO

No en todas las culturas existe una palabra para referirse al paisaje ni tampoco para aludir al arte. A pesar de que en la antigüedad clásica el hombre occidental comienza a fijarse de forma minuciosa en el mundo natural que lo rodea —la física se planteaba como una filosofía de la naturaleza desde el mundo griego— y de que existía un aprecio estético por lo que más tarde sería el paisaje o el entorno, el término como tal no se dio en la antigüedad. Es por este motivo por el que nuestros antepasados hablaban de países pero no de paisajes, oposición que en estos primeros capítulos va a ser crucial en nuestra investigación.

El paisaje permaneció oculto, ya que la existencia no es el único requisito para que se produzca la apreciación por la naturaleza o para que ésta genere una sensibilidad plenamente estética. Régis Debray, al que nos referiremos en diversas ocasiones en estas páginas iniciales, ya que sus aportaciones las consideramos dotadas de un gran valor, afirma que el espectáculo y disfrute de una cosa no es dado inevitablemente con su existencia y que algunos de estos espectáculos, como sucede con el arte o el paisaje, es necesario que se pierdan, en tanto que posesión, para poder ser descubiertos.

En la antigüedad, los lugares estaban subordinados a los mitos o a las necesidades de la acción dramática. Roma, aunque podamos afirmar que fue en su etapa imperial y aristocrática más naturalista, con sus decoraciones basadas en naturalezas muertas, vergeles y peces, nos muestra cómo los campos puramente ornamentales de las villas pompeyanas no dejan de actuar como ilustraciones vinculadas a temas esencialmente mitológicos, y ello a pesar de la evidente sensibilidad paisajística que destilan. Esta sensibilidad también se detecta en el interés por la representación urbana y arquitectónica. Un interés que muestra cómo no fue infrecuente la utilización referencial de la ciudad. Aunque hayamos perdido muchas de estas representaciones, no podemos pasar por alto el hecho de que las casas elegantes romanas se abrían más hacia el interior que hacia el exterior, de ahí que sus paredes se poblaran de imágenes que, a modo de falsas ventanas, se llenaban

de ilusiones ópticas y trampantojos con vistas más imaginarias que reales de puertos, edificios, arquitecturas pintadas, etc.¹

La alusión que acabamos de efectuar a la antigüedad latina no debemos tomarla tan sólo como un mero comentario histórico. La misma nos ayuda también a delimitar espacial y geográficamente nuestro estudio, ya que, tal y como se puede deducir de lo apuntado hasta el momento, con esta referencia queremos circunscribir nuestro análisis —en especial, en lo concerniente al estudio del paisaje— tan sólo a occidente, donde ha hecho falta una larga trayectoria para poder instituir y proferir, siguiendo al citado Debray, ese *ultraje a Dios, subversión egocéntrica y artificio de interpretación* que es la representación paisajística. No hay que olvidar que en otras culturas como las orientales, pensemos por ejemplo en el caso concreto de la China taoísta, el paisaje se venía practicando —con una intelectualizada y codificada precisión— desde periodos mucho anteriores al momento en el que en Europa comienza a consolidarse el citado género.

Al respecto, se ha de tener en cuenta, según fue apuntado por Agustín Berque, que la existencia de un paisaje requiere una serie de criterios que él cifró en la concurrencia simultánea de cuatro tipos de representaciones. Estos criterios son resumidos por Alain Roger de la siguiente manera: *representaciones lingüísticas* (que permiten que exista “una o varias palabras para decir «paisaje»”), *representaciones literarias* (a través de las cuales se alude a la belleza del entorno natural), *representaciones pictóricas* (mediante las que el paisaje es admirado como tal) y *representaciones jardineras* (que, huyendo de la idea los “jardines de subsistencia”, efectúan “una apreciación estética de la naturaleza.”)² Si tenemos en cuenta estos criterios podemos comprender por qué no todas las sociedades han poseído ese carácter paisajístico o, por el contrario, cómo el mismo se ha podido dar en algunas culturas orientales. En palabras de Roger:

“Durante mucho tiempo, he sostenido esta tesis radical, que conduce a conceder el título de ‘sociedad paisajera’ sólo a la China antigua, como mínimo desde la dinastía Song (960-1279)

¹ Masoero, Ada, “Dipingere la città, dipingere la metropoli”, en el catálogo de la exposición *Metropolitanscape. Paesaggi urbani nell'arte contemporanea*, Silvana Editorial, Milano, 2006, pp. 22 y 24.

² Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 55.

y, sin duda, mucho antes, y a la Europa occidental posterior al siglo XV. No hay duda alguna de que la ausencia de las cuatro condiciones indica que se trata de una sociedad no paisajera. Es el caso del Paleolítico superior, cuyo arte parietal, rico en figuraciones animales, carece de toda representación vegetal y del entorno [...] Este entorno no les interesa a los pintores [...] Consecuentemente, las sociedades antiguas y las medievales merecen ser llamadas protopaisajeras, puesto que en ellas encontramos jardines (condición 4) y, más o menos, representaciones literarias o pictóricas (condiciones 2 y 3) [...] Si, finalmente, aparece el nombre, sería totalmente paisajera.”³

A lo largo de la historia occidental y a pesar de que la imagen haya dominado de una forma u otra a los hombres, el poder del icono ha estado sometido a creencias colectivas y revoluciones técnicas. Las miradas han sido bien diferentes, desde las mágicas a las artísticas pasando por las religiosas o las económicas. En este sentido, la mirada hacia la naturaleza —y en consecuencia hacia el paisaje y el entorno— podríamos decir que ha derivado de un hecho cultural, en el que la representación precedió al término, y de alguna forma a la realidad misma. Como veremos más adelante, hasta el siglo XVI Europa ignoraba la palabra paisaje, hecho que supuso que su primera aparición tuviera un sentido estético plenamente asociado al arte. En 1549 el humanista Robert Estienne utilizará el término no para designar el campo sino *una especie de cuadros* y dos siglos más tarde, el término paisaje designará todavía de manera exclusiva “ese género de pintura que representa los campos y los objetos que se encuentran en ellos.”⁴

Según un gran número de teóricos, los primeros intentos de representación de un paisaje en Europa se realizaron en 1296 por Giotto en los frescos pintados para la Iglesia de San Francisco, en Asís, donde se aprecia una tímida voluntad de recrear el medio físico en el que suceden las escenas narradas. En 1603 Hendrick Goltzius⁵ dibuja el que se supone el primer paisaje totalmente autónomo, una vista de las dunas de los alrededores de la ciudad holandesa de Haarlem. Junto a

³ Roger, Alain, *op. cit.*, pp. 56-57.

⁴ Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 162.

⁵ Maderuelo, Javier, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Abada Editores, Madrid, 2005, pp. 293-294.

ello, la primera vez que se utiliza esta palabra para denominar este tipo de pintura se debe a Carel van Mander,⁶ quien introducirá, a su vez, el término holandés *landtschap*:

“[L]a existencia de un dibujo realizado con la voluntad de mostrar sólo *lo que se ve* y la aparición consciente de una palabra impresa que nombra una actividad en un tratado sobre pintura, apoyados por toda una larga serie de experiencias y tentativas que confluyen en estos dos hechos constituyen los síntomas necesarios y suficientes para asegurar que en los primeros años del siglo XVII ya se puede hablar de un nuevo concepto: el *paisaje*.”⁷

Podríamos afirmar que en el transcurso de la historia nuestra mirada y nuestra cultura visual sobre la naturaleza han discurrido de forma paralela a la evolución de la mirada que el arte ha tenido sobre la misma. Así, nuestras relaciones con el entorno han sugerido maneras de representación y/o presentación y a su vez esas maneras nos han aportado nuevas formas de mirar el entorno. Debido a ello, la mirada de occidente hacia el mundo que le rodea —sea natural o artificial— ha estado necesariamente marcada por autores como Ruysdael, Poussin o Friedrich entre otros muchos. Al mismo tiempo, la manera en que ellos entendieron un entorno marcado a su vez por los acontecimientos que envolvían su espacio y tiempo histórico, ha configurado —o de alguna forma ha contribuido— a determinar nuestra percepción sobre el mismo.

El modo de concebir las relaciones espaciales por parte de estos pintores abrió la puerta a otros, más próximos a nosotros

⁶ Carel van Mander, pintor originario del sur de Flandes y establecido en Haarlem, publicó en 1604, dos años antes de su muerte un libro titulado *Het Schilder-Bock*, singular historia de la pintura de los países del norte. En la tercera parte de este libro teórico-histórico, a imitación de Vasari, trata de los artistas contemporáneos y elogia a su paisano Gillis van Coninxloo, dedicándole la siguiente frase “*soo weet ick dier tyt geen beter Landtschap-maker*” (*yo no conozco un hacedor de paisajes mejor de esta época*). Según señala Maderuelo, no se trata de un hecho intrascendente puesto que el libro de Mander es uno de los más importantes tratados de pintura, tras el del citado Vasari. Tampoco la aparición de esta palabra se puede considerar casual ya que todo el libro rezuma interés por lo paisajista. Así, cuando habla de El Bosco, menciona y describe una tabla cuyo tema es la Huida a Egipto dedicando más extensión y apasionamiento a la descripción del fondo paisajista que al propio tema de la misma, que es descrito parcamente. Maderuelo, Javier, *op. cit.*, p. 294.

⁷ Maderuelo, Javier, *op. cit.*, p. 14.

temporalmente, que a través de la expresión artística nos han invitado a continuar reflexionando sobre el entorno y las relaciones que el ser humano mantiene con el mismo. Evidentemente, las circunstancias culturales, sociales, políticas, económicas o religiosas hacen que la mirada se dirija hacia un lugar u otro, pero al mismo tiempo, esa mirada transfigurada también provoca cambios en las mismas circunstancias que la generaron.

Como podemos observar, la relación que se establece es compleja y, por ello mismo, se encuentra llena de matices enriquecedores que se complementan mutuamente. El profesor Román de la Calle incidía en este hecho en un reciente texto escrito en homenaje a Mikel Dufrenne. En el mismo, al reflexionar sobre el concepto de estética natural, el autor del texto se preguntaba:

“¿Cuántas veces hemos prestado, sin duda, atención a los planteamientos que afirman que contemplar estéticamente la naturaleza implica, ineludiblemente, verla a través del prisma del arte? ¿No supondría tal postura, acabar esperando de la naturaleza —convertida en producto— únicamente lo que el arte mismo (nuestra propia extensión) nos ha acostumbrado a esperar de ella?

Otra cosa, bien distinta, será reconocer que la frecuentación de las obras de arte no deja, por supuesto, de conformar reiterada e intensamente nuestro gusto y nuestros hábitos de percepción/recepción [...] Dicho de otra manera, *afinar* nuestra sensibilidad nunca es, ni puede ser lo mismo que orientarla *prescriptivamente*. Y todo ello vale tanto respecto al arte, en sus plurales relaciones con la naturaleza, como en lo atinente a la naturaleza, en sus respectivos diálogos con el arte.”⁸

Según lo apuntado y circunscribiéndonos al ámbito del paisaje y del entorno, se puede señalar que naturaleza y arte correrían paralelos en el transcurso histórico de occidente en una labor de retroalimentación e influjos dialécticos:

“Nuestra mirada, aunque la creamos pobre, es rica y está saturada de una profusión de modelos, latentes, arraigados y,

⁸ De la Calle, Román, “Seis consideraciones en favor de la estética natural”, *Quaderns de filosofia i ciència*, nº 36, 2006, p. 89.

por tanto, insospechados: pictóricos, literarios, cinematográficos, televisivos, publicitarios, etc., que actúan en silencio para, en cada momento, *modelar* nuestra experiencia, perceptiva o no. Por nuestra parte, nosotros somos un montaje artístico y nos quedaríamos estupefactos si se nos revelara todo lo que, en nosotros, procede del arte.”⁹

A pesar de lo señalado, resulta paradójica y sorprendente la ausencia del paisaje durante el primer milenio cristiano, ya que el mundo feudal transcurrió prácticamente al aire libre y la economía era básicamente rural. Sin embargo, hubo que esperar al siglo XV para ver representaciones de los lugares naturales. La explicación de este hecho la podemos encontrar en la mirada de los hombres y mujeres de aquel momento, una mirada de carácter simbólico y religioso. Las Sagradas Escrituras y el influjo platónico escamoteaban la realidad del medio ambiente: lo que se veía a simple vista era menos digno y menos real que la profunda verdad cristiana. Esta valoración no sólo va a afectar a la representación de paisajes naturales: también va a incidir de forma directa en el tratamiento de las imágenes urbanas. La ausencia de éstas sólo se ve paliada por la utilización de la ciudad como imagen de la *verdadera* y *auténtica* ciudad. Partiendo de ello, la representación de la ciudad terrestre sólo puede cobrar sentido como símbolo de la Ciudad Celeste.¹⁰

Parafraseando a Debray se puede señalar que cada cultura, al elegir su verdad, elige su realidad, es decir, elige aquello que considera tener por visible y digno de representación, ya sea esa visibilidad una respuesta a lo real o no, dado que para nuestros ancestros, lo “próximo y visible no era [...] sino un archipiélago de lo invisible.”¹¹ Así, para quienes vivían en la Edad Media, la Jerusalén celeste o el Jardín del Edén eran mucho más reales y a la vez más útiles en su representación que cualquier ciudad o bosque que pudiera ser pisado. De este modo, se estaba otorgando un mayor poder al alma que al cuerpo y esto marcaba cualquier representación. Más tarde, cuando la naturaleza comienza a ser representada en los segundos planos de numerosos retablos, frescos y

⁹ Roger, Alain, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰ La referencia a la Jerusalén celeste o nueva Jerusalén es utilizada por San Juan en la visión desarrollada en el capítulo 21 del Apocalipsis. Partiendo de este texto, el mundo medieval convierte a la misma en imagen y prototipo de la verdadera ciudad divina

¹¹ Debray, Régis, *op. cit.*, p. 29.

miniaturas aún no es el resultado del placer de ver y de hacer ver. Se trata, tal y como tendremos ocasión de desarrollar más adelante, de símbolos que hacen referencia a episodios extraídos de las Sagradas Escrituras.

Para que la naturaleza y el entorno fueran considerados como entes autónomos en la representación y no como soportes religiosos, hizo falta una educación moral del ojo con la consiguiente *profanación del mundo*. El paso que supuso la independencia de un fragmento de naturaleza portadora de *gracia propia* no tomada del registro religioso, cambió radicalmente la dirección de la mirada desde el cielo a la tierra —y no sólo en sentido figurado—, de ahí que se abandonaran las metáforas y se llegara al entendimiento de que la naturaleza puede estar en todas partes, aunque no así el paisaje que nace tan sólo en el ojo del que mira. Dicho cambio de actitud propiciará lo que Roger definirá como proceso de *artealización*, concepto básico en su teoría y que va a resultarnos de gran utilidad en nuestro estudio. A pesar de su importancia, no vamos a definirlo ahora, sino que lo haremos más adelante, una vez hayamos analizado esa educación moral que contribuye al establecimiento de la oposición entre país y paisaje.¹²

Con todo, esta radical transformación de la mirada se debió en gran parte, como ya hemos apuntado y recogen diversos autores, al abandono del campo como lugar de trabajo y medio de subsistencia. En este sentido, cabe decir que existen numerosos ejemplos de anécdotas atribuidas a poetas y pintores en los que se hace mención de la experiencia de campesinos o pastores que *jamás habían visto* aquellos lugares que a posteriori habían sido objeto de sorprendentes representaciones pictóricas. Algo que refuerza la idea de que la naturaleza está, mientras que el paisaje nace y se hace por medio de la mirada.¹³

¹² Por el momento es suficiente señalar que Roger utiliza el término extrayéndolo de los *Ensayos* de Montaigne (en concreto, de “Sobre unos versos de Virgilio”) y trasladándolo a otra oposición: la establecida entre el desnudo y la desnudez. Mientras que la desnudez alude a un despojamiento del vestido y a la cualidad que supone estar sin ropa, el desnudo posee artísticamente otras connotaciones. El desnudo, en tanto que respuesta estética, supone la existencia de una mirada, es decir, de una determinada actitud artística.

¹³ Cézanne, por ejemplo, hace referencia a un granjero provenzal que iba habitualmente a vender patatas al mercado y que no había visto nunca la montaña Sainte-Victoire. En las narraciones de Petrarca encontramos referencias similares en la subida al Mont

De lo dicho se deduce que el entorno estetizado se ha de ver en un principio desprovisto de utilidad, que el paisaje no puede ser la naturaleza nutricia y que el arte no se apoya tan sólo en las imágenes asociadas a cualquier tipo de fe. El arte, y en una de sus vertientes el paisaje, es una actitud de la conciencia, un estado de ánimo y, paralelamente un constructo cultural. No obstante, cabe decir que el paisaje, al desprenderse de su función como telón de fondo de representaciones religiosas, propiciará un efecto agnóstico sobre nuestro ojo, perdiendo en muchas ocasiones el poder simbólico o sagrado del elemento objeto de la representación, que en esta ocasión toma como punto de partida la naturaleza y el entorno. Al respecto Joan Fontcuberta escribía:

“[E]l paisaje es la expresión del lugar y el lugar es el espacio habitado, el espacio hecho cultura, el espacio apropiado por la conciencia, porque tanto el arte como el paisaje son actitudes de la conciencia. La crisis del paisaje como género surge al plantear bajo qué dispositivos políticos, culturales y estéticos el entorno se convierte justamente en paisaje [...] ¿cómo representar el lugar cuando lo que prevalece es el no-lugar, cuando el vacío y la dislocación pasan a ocupar el territorio? Tal vez el único camino posible esté en la fantasmagoría, en la quimera, en lo virtual.”¹⁴

El recorrido que ahora iniciamos, sin escapar a la necesaria trayectoria histórica de occidente —necesaria porque es difícil desligarse de lo que culturalmente tenemos aprendido y aprehendido para utilizarlo como guía de cualquier reflexión— desea comenzar aclarando ese sentido agnóstico puesto de relieve por Debray. Desde esta perspectiva, actitudes ya clásicas como las de Constable o Cézanne, capaces de ver en lo más próximo y sencillo —casi podríamos decir en lo más humilde, cotidiano y profano— no significan un mero hecho aislado carente de importancia, sino una auténtica conquista. Una conquista en la que lo visible habla de sí mismo para hacernos recorrer un camino hacia lo

Ventoux. Asimismo, algunas de estas anécdotas y leyendas son utilizadas por Kris y Kurz en su clásico estudio. Kris, Ernst y Kurz, Otto, *La leyenda del artista*, Cátedra, Madrid, 2002 (4ª ed.), pp. 26-29.

¹⁴ Fontcuberta, Joan, “Alpes sin eco: paisajes de paisajes o el arte como mapa”, en Marchán Fiz, Simón (Ed.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Paidós, Barcelona, 2006, p. 217.

invisible. Un viaje en el que algunos artistas, impulsados por una búsqueda de lo intangible, llegarán a lugares insospechados, provocando un nuevo replanteamiento de la mirada en occidente.

Es por ello por lo que consideramos de interés comenzar nuestra aproximación abordando, en un primer momento, la clarificación histórica y conceptual de términos como los de paisaje y entorno. Y ello, aunque seamos conscientes, tal y como apuntan numerosos autores, del hecho de que cuando miramos las obras que fueron realizadas hace quinientos años o más no estamos mirando lo mismo que se veía entonces y que, por supuesto, no podemos estar viendo lo mismo que en aquel momento era visto y apreciado. Nuestra mirada no surge de forma inocente ni tampoco se asienta en la inocencia, ya que el hecho de ver

“es el fruto de la acumulación decantación de experiencias visuales que pasan por la contemplación de múltiples fenómenos nuevos, anteriormente inexistentes.”¹⁵

La experiencia de nuestra mirada guarda muy poca relación con la de quienes nos precedieron. Desde las imágenes cinematográficas hasta las aéreas, nuestra cultura visual del paisaje hace que podamos efectuar interpretaciones muy diversas de obras y actitudes del pasado. No obstante, esta circunstancia es la que nos va a permitir tomar el entorno como un ente cultural generador de experiencias y generado desde las experiencias. Un ente que surge como resultado de una relación entre hombre y medio circundante a través de la mirada. Desde distintas posiciones teóricas, tanto Javier Maderuelo como Régis Debray o John Berger, hacen planteamientos en este sentido cuando se refieren a la historia de la pintura y del arte como una historia de la mirada. El aprendizaje visual y la interpretación del entorno llevaron a la representación autónoma y liberada de connotaciones literarias o religiosas de la naturaleza. Para que el entorno fuera objeto de contemplación estética e intelectual hacía falta tener, tal y como ya hemos señalado, conciencia de éste, lo que generó un término necesario para un concepto ya existente.

No obstante, conviene tener en cuenta, siguiendo las premisas de diferentes autores —entre ellos Richard Turner—¹⁶ que a la hora de

¹⁵ Maderuelo, Javier, *op. cit.*, p. 119.

analizar el entorno, debemos tener en consideración algunas formas actuales de concebir el mismo. Es obvio que las perspectivas sobre el paisaje nunca pueden ser las mismas para el que lo habita, como para quien lo contempla. Es el hombre urbano quien podrá experimentar los encantos de la vida en el campo, y no así el hombre rural. Para el citado Turner nuestra experiencia del paisaje se desarrolla en un mundo vertiginoso donde nuestra percepción responde a una rápida secuencia de imágenes en la que el escenario natural, las construcciones y los objetos manufacturados captan nuestra atención simultáneamente a gran velocidad. Así, en un mundo elaborado a partir de paisajes culturales y plenamente artealizado, nuestra concepción del paisaje está determinada por nociones muy diversas.

Es por este hecho por lo que esa clarificación histórica y conceptual a la que hemos aludido resulta necesaria. De ahí que consideremos conveniente iniciar la misma mediante una reflexión lingüística y semántica. Si recurrimos a buscar el término *paisaje* en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española encontramos la siguiente definición: “Extensión de terreno que se ve desde un sitio. Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico. Pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno.” Esta misma búsqueda, si la realizamos con el término *entorno* nos lleva, ciñéndonos al ámbito que nos ocupa, a una definición mucho más concisa, aunque llena de ambigüedad y, en cierto modo, de pobreza referencial. El entorno es definido como: “Ambiente, lo que rodea.” Partiendo de estas dos acepciones se puede señalar que, en cierto sentido, la noción de entorno engloba a la de paisaje y resulta más amplia —a pesar de su parquedad— que la que éste representa. Por este motivo aquello que nos rodea, es decir, el ambiente en el que estamos y nos desenvolvemos, es susceptible de que pueda ser tomado como un paisaje. Ahora bien, efectuemos esta operación o no, es decir, tomemos el entorno como un paisaje o como algo ajeno al paisaje, lo que resulta evidente es que el paisaje se relaciona siempre con el entorno y que, paralelamente, no todo entorno ha de suponer de forma necesaria la vinculación con un paisaje.

De la primera acepción que aparece en el término paisaje se puede deducir que en dicho concepto se encuentran implícitos dos aspectos: el

¹⁶ Turner, A. Richard, “Del paraíso terrenal al paisaje planetario. Italia en el siglo XV”, en VV. AA., *Los paisajes del Prado*, Nerea, Madrid, 1993, pp. 53-68.

de territorio y el de mirada, ya que se está hablando de un espacio que es observado desde un determinado punto. Las siguientes acepciones, por el contrario, están haciendo alusión a conceptos relacionados estrictamente con el arte. De este modo, el término paisaje surge de la necesidad de una palabra que pueda identificar la experiencia estética provocada por la contemplación de la naturaleza. Por otro lado, sabemos que la evolución de cualquier término, como la evolución de toda forma de mirada no responde a caprichos lingüísticos o de cualquier otra índole, sino a un devenir de acontecimientos que son los que originan esa necesidad. Para que el término paisaje surgiera asociado a una experiencia estética, fue necesario que el hombre se liberara de la preocupación de la tierra en tanto que economía.¹⁷ Mientras se utilizó el término *pago* ligado a las grandes servidumbres que durante la Edad Media tenía el hombre respecto a la tierra, no podía darse la contemplación, ni siquiera un mínimo interés respecto a los aspectos no utilitarios del entorno. De esta forma, “la naturaleza tuvo que dejar de ser perentoria para la vida del hombre para que alguien transformara el *pago* en *país* o *paisaje*.”¹⁸

La idea que acabamos de exponer es algo que de forma reiterada se repite en todos los autores que han abordado la cuestión. Recientemente Alain Roger incidía sobre el tema cuando, apoyándose en una reflexión llevada a cabo hace varias décadas por Michel Conan,¹⁹ ponía de relieve cómo la proximidad al paisaje por parte de los campesinos, suponía la extrañeza de éstos en relación a la propia idea

¹⁷ Al respecto resulta de sumo interés la evolución etimológica del término: PAGO “distrito agrícola”, 1095. Del lat. PAGUS “pueblo, aldea”, “distrito”. Sigue vivo en el cast. clásico y hasta más tarde en Andalucía, León y parte de América. DERIV. *Pagano*, 1220-50, tom. del lat. *paganus* “campesino” y en el lenguaje eclesiástico “gentil, no cristiano”, por la resistencia que el elemento rural ofreció a la cristianización; *paganismo*; *paganizar*. Payés “campesino catalán”, fin S. XIX, del cat. *pagès* “campesino”, y éste del lat. PAGENSIS “el que vive en el campo”. De éste procede también el fr. *pays*, sustantivo en el sentido de “territorio rural”, después “comarca” y, en fin, “país”: de ahí el cast. *país*, 1597; *paisaje*, 1708, fr. *paysage*; *paisajista*; *paisano*, princ. S. XVII, del fr. *paysan* “campesino”, acepción conservada hoy dialectalmente en cast. (el ejército en campaña comúnmente no encontraba otro elemento civil que los campesinos); *paisanaje*; *apaisado*, por ser el formato adecuado para pintar paisajes. (Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 1987).

¹⁸ Calvo Serraller, Francisco, *Los géneros de la pintura*, Taurus, Madrid, 2005, p. 235.

¹⁹ Roger se basa en lo señalado en Conan, Michel, *Mort du paysage?*, Champ Vallon, Seyssel, 1982.

de paisaje. Algo que incluso el ya mencionado Cézanne conocía cuando puso en duda el hecho de que los campesinos provenzales que tanto frecuentaba *supieran verdaderamente qué era un paisaje*:

“Michel Conan señalaba no hace mucho, con ocasión de un coloquio en Lyon, que, según una encuesta efectuada en Finisterre, la idea de paisaje parece escapársele a los campesinos, que, más cercanos que cualquier otra persona al país, estarían tanto más alejados del paisaje.”²⁰

Si partimos de estas consideraciones es para que quede claro cómo los antecedentes etimológicos del término paisaje los encontramos, según ya hemos señalado, en las nociones de *pago* y *país*. Para la Real Academia Española, *paisaje* deriva de *país*, y ambas palabras se introducen en nuestro idioma a principios del siglo XVII como resultado de una adaptación de las francesas *paysage* y *pays*, respectivamente. Si acudimos al latín, hallamos en *pagus* una demarcación rural o cualquier cosa relacionada con el campo, que se encuentra en la raíz del catalán *pagès* o *payés* y del castellano *pago*, documentado éste en nuestro idioma desde al menos el año 1100. *Pago* perdió terreno en favor del galicismo *país*, sustitución motivada por un notable cambio social. El término *pago*, vinculado en sus orígenes a la vida rural, tuvo fuertes connotaciones utilitarias. Durante la Edad Media, la práctica totalidad de la economía se basaba en el campo y por tanto en el campesino, ya que era en éste en quien recaía la carga tributaria impuesta por su señor y por la Iglesia. Ello hace que el verbo *pagar* se haya instalado en nuestra lengua como recuerdo inconsciente de una época en la que cualquier actividad económica tenía que ver con los bienes rústicos, es decir, con la tierra.

Otra de las acepciones asociadas al término *pago* es la de *pagano*, aquel que profesaba alguna religión anterior al cristianismo en la época en la que el Imperio Romano estaba empezando a ser convertido. La nueva religión no fue bien acogida por la población campesina que se mostró reticente, lo que propició que a la significación de *pagano* como *hombre de campo* se le agregara el matiz religioso que es el que ha perdurado; situación ésta, en la que el hombre de campo, genuino y arraigado a la naturaleza se rebela a la imposición de la nueva fe. Este hecho supone

²⁰ Roger, Alain, *op. cit.*, p. 30.

para Calvo Serraller, en quien nos hemos basado a la hora de efectuar este recorrido lingüístico, una *significación luminosa* del término *pagano*:

“[R]esultaría que el pagano, aferrado a su país o a su paisaje, integrado por completo en la naturaleza, es el que más se resistió a aceptar una visión del mundo trascendente, la existencia de un mundo más allá del país que se habita, con lo que, por tanto asimismo el triunfo moderno del paisaje supondría la paganización del arte, su secularización.”²¹

Con el Renacimiento, el declive del feudalismo y la expansión del comercio, surge una nueva conciencia que entiende que *pagó* puede ser *país* y a su vez *paisaje*. Esta misma conciencia repercutirá de forma directa en el tratamiento urbano y en su representación, puesto que el fenómeno resultará coincidente con la aparición de una clase burguesa que en dichos momentos todavía se encontrará en proceso de formación —recordemos que etimológicamente el término burgués proviene de burgo, es decir, de la denominación con la que en la Edad Media se aludía a las pequeñas poblaciones—. Esta clase que con el paso del tiempo se convertirá en dominante, rechaza la estratificación y el inmovilismo derivados de la riqueza que produce el país, fenómeno que se sustenta en una división social basada en la inviolabilidad de la sangre y en el poder del linaje y de la herencia. Frente a este orden cerrado, inactivo y estable la burguesía se asentará en el desarrollo de un conjunto de actividades (básicamente artesanales, comerciales y financieras) que, basadas en el dinamismo del intercambio económico y en la consiguiente posibilidad de ascenso social, tomarán como medio natural de crecimiento, consolidación y perpetuación la movilidad inherente al mundo urbano.²²

De este modo, coincidiendo con la plena expansión del Renacimiento y el afianzamiento de esa clase, el humanista Robert Estienne en su diccionario latín/francés utilizará el término paisaje en 1549, asociándolo, tal y como hemos apuntado con anterioridad, a una especie de cuadros, y ello a pesar de que Molinet en una fecha anterior (1493) ya hablara de “un cuadro que representa un país”, siguiendo el modelo del neerlandés *landtschap*. Con todo, esa primitiva acepción poseía una connotación “no estética”, teniendo un alcance de simple “delimitación

²¹ Calvo Serraller, Francisco, *op. cit.*, p. 235.

²² Masoero, Ada, *op. cit.*, pp. 22 y 24.

territorial”.²³ Con independencia de todos estos usos, en España los orígenes del término como tal podemos situarlos en una fecha más tardía: aproximadamente entre los siglos XVII y XVIII.

La variación léxica que acabamos de observar fue quedando íntimamente asociada a los sucesivos cambios sociales y, por tanto, a las transformaciones en la conciencia del hombre y en la forma que éste tiene de entender el mundo en cada momento. Su autonomía con respecto a los valores utilitarios del campo, los viajes asociados al comercio o la experiencia de visionar otras tierras, fueron elementos, entre otros, que llevaron a la utilización del término *país* para designar un territorio en función de sus características físicas, políticas o antropológicas. Cabe recordar que es éste el momento histórico en que lo que serán futuros Estados, empiezan a constituirse en sustitución de los antiguos feudos:

“Hace falta pasar de *pago* a *país* para que la visión de la naturaleza no esté sojuzgada por la idea de la necesidad y despierte intereses ajenos a lo puramente alimenticio, como son los de carácter científico o los de tipo estratégico o militar, de cuya mano se introdujo precisamente este término en Occidente.”²⁴

En este sentido, Javier Maderuelo parte de la premisa de que “no se ha forjado plenamente un concepto hasta que no se decanta una palabra concreta que lo nombre.”²⁵ No obstante, en la actualidad es difícil ofrecer una definición concisa y universal ya que el término ha arraigado en el lenguaje cotidiano de forma que ha sufrido un abuso y desgaste semántico. Con esta forma de utilizar el término se ha olvidado que el mismo surgió en el ámbito del arte con un sentido muy preciso: designar un determinado género de pintura. Para Maderuelo, la pertinencia de la utilización del término en cualquier ámbito del conocimiento —ya sea político, biológico, geográfico, urbanístico...— es cuando menos cuestionable. El origen de este fenómeno de apropiación del término podría encontrarse en la pérdida de interés que desde el arte de la pintura —en cuyo seno nació el término— se ha mostrado por este género artístico en determinados momentos históricos.

²³ Roger, Alain, *op. cit.*, pp. 24-25.

²⁴ Calvo Serraller, Francisco, *op. cit.*, p. 237.

²⁵ Maderuelo, Javier, *op. cit.*, p. 12.

Pero regresemos a la trayectoria del término y de cómo éste fue transformándose en un vocablo que aludía al placer estético en relación con la mirada hacia la naturaleza. Si, en primer lugar, partimos de la base de que el paisaje es una actitud de vinculación entre el hombre y el entorno a través de la mirada, antes que un objeto físico estrictamente medible —tal y como las ciencias positivistas lo podrían entender—, y si, en segundo lugar, consideramos que el paisaje se debe más a *la mirada que ponemos en las cosas que representan otras cosas*, tal y como afirmaría Debray, conviene analizar mínimamente cómo el término paisaje fue asociándose al placer y a la experiencia estética.

Volviendo a la Real Academia Española para buscar lo que podríamos considerar como una significación estética del término *país*, el Diccionario de Autoridades de 1737 incluye, entre otras acepciones, la siguiente: *país* significa, también, la pintura en la que están representados villas, lugares, fortalezas, casas de campo y campiñas. En cuanto al *paisaje*, lo considera como un *pedazo de país en la pintura*.

La tierra o *el pago* de ser originariamente sólo una fuente de supervivencia pasaron a convertirse en objeto de interés, estudio y explotación científicos —el *país*— y acabaron por ser algo susceptible de representación e interpretación estéticas a través de esa denominación que se acuña con el término *paisaje*. El *país* se convierte así, mediante la aparición de una nueva manera de concebir la naturaleza, en lo que hoy conocemos como paisaje. “En cuanto el hombre más se desvincula de la necesidad, mejor puede contemplar también el valor de las cosas.”²⁶ De este modo, el paisaje y el entorno adquieren un renovado valor cuando la naturaleza es vivida como fuente no sólo de subsistencia, sino de contemplación, hecho que conlleva que pictóricamente el paisajismo abandone su categoría de “género menor” y deje de ser, tal y como señala Javier Arnaldo, un mero “entretenimiento de los pintores.”²⁷

A su vez, este proceso supone la entrada en juego de ese recurso artealizador al que ya hemos hecho referencia. Un recurso que, introducido por Alain Roger, nos permite comprender con precisión el papel *intermediario* que asume la mirada. Al igual que existe una

²⁶ Calvo Serraller, Francisco, *op. cit.*, p. 237.

²⁷ Arnaldo, Javier, “Introducción”, en Carus, Carl Gustav, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, 1992, p. 23.

diferenciación entre lo que se entiende por desnudez y lo que abarca un concepto como el desnudo —tomado en sentido plástico—, el entorno sólo puede cobrar valor artístico cuando el mismo pierde su carácter indeterminado:

“El país es, en cierto modo el grado cero del paisaje, lo que precede a su artealización, tanto si ésta es directa (*in situ*) o indirecta (*in visu*).²⁸ Así nos lo enseña la historia, pero nuestros paisajes se nos han vuelto tan familiares, tan ‘naturales’, que nos hemos habituado a creer que su belleza es evidente; y es a ellos, a los artistas, a los que corresponde recordarnos esta verdad primera, pero olvidada: que un país no es, sin más, un paisaje y que, entre el uno y el otro, está toda la elaboración del arte.”²⁹

Es nuestra mirada la responsable de la artealización, es decir, es de nosotros de quien depende la conversión de un entorno en dominio artístico. El proceso se supedita, por consiguiente, no a una cualidad inmanente que el territorio posee en sí mismo, ni tampoco a una cualidad de origen trascendental o sobrenatural, sino a un fenómeno puramente social —y agnóstico por volver a Debray— que es el que permite que podamos percibir un paisaje como tal. Para ello se requiere “distanciamiento y cultura, una especie de *recultura*”³⁰ que es lo que ayuda a que podamos entender el entorno no sólo como una realidad

²⁸ Roger utiliza la terminología *in situ* e *in visu* para referirse a los dos mecanismos posibles por los que un cuerpo adquiere el grado de desnudo o por los que un territorio queda convertido en paisaje. Mediante el primero (*in situ*) lo estético se inscribe directamente ya sea en el cuerpo (maquillajes, pinturas faciales, tatuajes, etc.) o en el propio territorio (añadiéndole elementos ornamentales o considerados como artísticos). A través del segundo mecanismo (*in visu*) lo estético se añade siguiendo un “procedimiento [...] más sofisticado” y que consiste en la creación de un modelo que transforma en artístico lo que únicamente era corporal o territorial. Ese modelo es el que permite la denominada artealización: “Hay país, pero también hay paisajes [...] La naturaleza es indeterminada y sólo el arte la determina: un país no se convierte en paisaje más que bajo la condición de un paisaje, y esto, de acuerdo con las dos modalidades [...] de la artealización”. Roger, Alain, *op. cit.*, pp. 22-23.

²⁹ Roger, Alain, *op. cit.*, p. 23.

³⁰ Roger, Alain, *op. cit.*, p. 32. Esta *reculturización* sintetiza el propio Roger en otro contexto requiere una “mediación suplementaria, la de la mirada.” Es decir, la posibilidad de una reelaboración. Roger, Alain, “Artealización”, en Colafranceschi, Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 27.

estrictamente física, sino, ante todo, como una realidad conceptual que elaboramos.

Aceptar este hecho trae consigo que asumamos el carácter cultural e ideológico del entorno y que veamos el mismo como fruto de una permanente reestructuración de ideas. Sin embargo, y es lo que en estos momentos queremos destacar, también supone aceptar un hecho no menos importante que el anterior: el mundo de lo conceptual no puede quedar reducido a una racionalidad restrictiva o impositiva. En relación con este hecho se cuestionaba Román de la Calle:

“¿Hasta qué extremo, al transformar el propio *contexto natural en producto*, no estamos interfiriendo también directamente en la imprevisibilidad de la naturaleza y controlando incluso su exuberancia, es decir destruyendo su espontaneidad y normalizando sus otrora pródigas manifestaciones?

Si el objeto natural se presta, pues, a la estetización por parte de una conciencia, no por ello dejará de exigir e imponer, de uno u otro modo, sus propias condiciones y cautelas, que no tienen por qué adecuarse, al fin y al cabo, a las del objeto artístico, transformado en parámetro, a pesar de nuestras constantes interferencias y expectativas en tal sentido.”³¹

Se puede afirmar, por ello, que si bien es cierto que el entorno lo artealizamos, también lo es que en dicho proceso es el que la naturaleza no actúa sólo de una forma exclusivamente pasiva, hay a su vez, una especial involucración por parte nuestra. En la misma nos comprometemos de manera directa con el mundo y lo hacemos no sólo con una voluntad totalizadora o de dominio, sino también con un sentido que posee un profundo carácter experiencial.

En la primera de las conferencias que la Radio Nacional de Francia dedicó en 1948 a Merleau-Ponty, el filósofo de la percepción incidía sobre el sentido de esta circunstancia:

“El sabio de hoy no tiene ya, como el del periodo clásico, la ilusión de acceder al corazón de las cosas, al objeto mismo. En este punto, la física de la relatividad confirma que la objetividad

³¹ De la Calle, Román, *op. cit.*, p. 88.

absoluta y última es un sueño, mostrándonos cada observación estrictamente ligada a la posición del observador, inseparable de su situación, y rechazando la idea de un observador absoluto.”³²

Desde el momento en el que nuestra mirada se vincula a lo que ve y se hace desde aquello que ve, el ser humano deja de ser un “hombre consumado” —en el sentido de un ser cerrado o acabado— cuya finalidad es convertirse, como proponía Descartes, en “dueño y poseedor de la naturaleza.”³³ De este modo, comprometernos e involucrarnos en el mundo supone reconocer que nuestro pensamiento no es un “pensamiento de derecho divino”, ni que el mismo puede perder “el contacto con las raíces irracionales de esta vida”, sino aceptar que la razón ha de reconocer “que también su mundo está inconcluso”,³⁴ lo cual conlleva una permanente invitación a sumergirnos de una manera ininterrumpida en nuestra realidad y a explorar de forma permanente nuestro entorno.

“Por consiguiente, es una tendencia bastante general reconocer, entre el hombre y las cosas, no ya esa relación de distancia y dominación que existe entre el espíritu soberano y el fragmento de cera en el famoso análisis de Descartes, sino una relación no tan clara, una proximidad vertiginosa que nos impide apoderarnos como un puro espíritu desligado de las cosas o definir las como puros objetos y sin ningún atributo humano.”³⁵

Esta búsqueda de atributos humanos es la que justifica la inclusión del próximo apartado del presente capítulo. Si en las páginas precedentes hemos analizado desde una perspectiva semántica e histórica el sentido que poseen las nociones de entorno y paisaje, nuestra aproximación quedaría incompleta si ahora no efectuáramos una revisión de los conceptos de entorno y espacio desde un planteamiento que fuera respetuoso con la posición defendida por Merleau-Ponty. Es por este motivo por el que vamos a abordar dicha cuestión no sin antes abordar, aunque sea de una manera sucinta, la referencia fenomenológica en relación al objeto estético y a la percepción.

³² Merleau-Ponty, Maurice, *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006 (1ª reimpr.), p. 14.

³³ Merleau-Ponty, Maurice, *op. cit.*, p. 38.

³⁴ Merleau-Ponty, Maurice, *op. cit.*, p. 40.

³⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *op. cit.*, p. 34.

Al respecto, cabe señalar que la alusión a la fenomenología, siquiera sea de forma indirecta no sólo va a estar presente en los epígrafes siguientes, sino en muchas de las páginas de nuestra investigación, puesto que, tal y como apunta Pareyson, si “la raíz humana del arte” es lo que permite que la actividad artística actúe “en la totalidad” de nuestra experiencia “como empuje y vida, como estímulo y guía, como ejemplo y modelo,”³⁶ esta misma circunstancia experiencial basada en la presencia inmediata de lo concreto es la que va a dar pie, a su vez, a pensar desde la experiencia y a tomar el pensamiento también como fuente de experiencia.

1.2. LA APORTACIÓN FENOMENOLÓGICA

1.2.1 OBJETO ESTÉTICO Y PERCEPCIÓN: MIKEL DUFRENNE Y LUIGI PAREYSON

La fenomenología será introducida en la filosofía por Edmund Husserl (1859-1938). Sin pretender efectuar ahora un análisis detallado del alcance de la misma, así como del interés que tiene este pensador por elaborar una filosofía científica y rigurosa por medio de la llamada reducción fenomenológica, conviene sintetizar algunos rasgos de esta corriente, dado que, como hemos señalado, pueden sernos de gran utilidad en el desarrollo de nuestro discurso.

A través de la fenomenología husserliana se intenta obtener una certeza que permita penetrar en la esencia de las cosas y de los fenómenos. Esta certeza, sin embargo, se encontrará alejada de la manera racionalista con la que Descartes buscaba combatir la duda. Para conseguir su objetivo Husserl partirá de los procesos internos de la conciencia. Ello hará que el papel que ésta asuma en la teoría fenomenológica sea determinante, ya que si podemos conocer las cosas y tenemos una experiencia del mundo es, precisamente, debido a la existencia de una conciencia de carácter intencional (es decir, una conciencia dirigida hacia algo).

La radicalidad que supone otorgar ese carácter específico y protagonista a la conciencia, llevará a posiciones como las defendidas con

³⁶ Pareyson, Luigi, *Conversaciones de estética*, Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, 1988, pp. 15-16.

posterioridad por el existencialismo. Para Husserl, sin embargo, la conciencia no será la creadora del mundo, sino el elemento que permite que tomemos a los fenómenos del mundo como fenómenos. Tal y como más adelante volveremos a poner de relieve, Zubiri sintetiza la posición fenomenológica en los siguientes términos:

“Conciencia significa tan sólo que sólo desde mí, y en cuanto manifiesto, tiene validez lo que llamamos el ser de las cosas. Este objeto es, pues, independiente de la conciencia, pero sólo se manifiesta en y para una conciencia [...] La fenomenología no explica nada por la razón sencilla de que toda explicación es interna al mundo, y la fenomenología trasciende del mundo entero no para salir de él, sino justamente al revés, para quedarse en él, pero de otra manera: viendo cómo se nos manifiesta.”³⁷

De este modo queda claro cómo para la fenomenología una cosa son los objetos de la conciencia y otra, muy distinta, nuestros propios actos psíquicos. Mientras que los primeros constituyen propiamente los fenómenos, los segundos son nuestra fuente de experiencias. No obstante, Husserl también tomará en un momento posterior de su teoría la reflexión sobre esas experiencias como un nuevo objeto al que la conciencia se dirigirá.

Sin entrar en el desarrollo de este hecho —cuestión que nos apartaría en exceso del objetivo del presente capítulo, ya que supondría analizar los procesos de reducción fenomenológica y eidética que Husserl plantea—, hay un aspecto citado por Zubiri que no debe pasarnos desapercibido dentro de nuestro contexto. La fenomenología no nos separa del mundo, al igual que la conciencia tampoco marca una frontera de aislamiento con las cosas.

Desde esta perspectiva, la importancia de la fenomenología y de la conciencia intencional (una conciencia que siempre es «conciencia de») radica en el hecho de que centra la atención en cómo los fenómenos se nos manifiestan, es decir, en cómo estos se nos aparecen y son vivenciados por nosotros. Cuestión que, planteada desde una vertiente complementaria, puede formularse también de esta manera: cómo la

³⁷ Zubiri, Xavier, *Cinco lecciones de filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 2002 (9ª ed.), pp. 210-211.

fenomenología establece una indisoluble relación entre el objeto y el sujeto.

El análisis realizado hasta el momento, sin embargo, no debe hacernos pensar que esta corriente filosófica, tomada en conjunto, propicia en su desarrollo y aplicación un “método sistemático” y unívoco. La ausencia de éste no tiene que llevarnos a olvidar que el influjo fenomenológico en ámbitos como el espacial o el estético ha sido considerable. Es por este motivo por el que, dado el contexto de nuestro estudio, vamos ahora a profundizar un poco más en dichos ámbitos.

En la introducción a uno de los trabajos más importantes de Mikel Dufrenne (1910-1995), autor que destaca dentro del pensamiento francés por su esfuerzo sistematizador en el ámbito de la fenomenología del arte, Román de la Calle comentaba en relación a la situación que venimos comentando:

“Des d’aquest context, en què sota l’ús del terme «fenomenologia» jau una noció genèrica que no indica tant —ni exclusivament— un mètode sistemàtic com una orientació més àmplia, es poden trobar també múltiples enllaços de la fenomenologia amb d’altres modalitats d’investigació. Però [...] és just de subratllar —per la mateixa significació general— el pes específic de l’àmplia nòmina de pensadors que han accedit, des de les coordenades fenomenològiques, a l’àmbit de l’Estètica.”³⁸

Al respecto, la aportación efectuada por Dufrenne, según resume el citado Román de la Calle, será determinante desde la publicación en 1953 de su *Phénoménologie de l’expérience esthétique*. En este extenso ensayo analizará tanto la estructura del objeto estético, como la percepción del mismo, hecho que pondrá de relieve las mutuas interrelaciones existentes entre el objeto y la experiencia que tenemos de éste.

Esta posición, sin embargo, no irá encaminada, pese a lo que en un primer momento pudiera parecer, a fortalecer un mero subjetivismo. Lo

³⁸ De la Calle, Román, “Del llenguatge artístic a l’expressió estètica”, en la introducción a Dufrenne, Mikel, *Art, llenguatge i formalismes*, Servei de Publicacions de la Universitat de València/Patronat Martínez Guerricabeitia, Col·lecció estètica & crítica, Valencia, 1993, p. 15.

que en la misma se intenta destacar es cómo nuestra percepción se vincula de forma indisoluble no sólo con la estructura interna de la propia obra (convertida en una especie de *casi-sujeto*), sino también con lo que la misma expresa.

Para Dufrenne, el objeto estético no es exactamente la obra de arte, ya que éste “no se puede definir más que con referencia, al menos implícita, a la experiencia estética.” Sin embargo, “la obra de arte se define al margen de esta experiencia.” Ello se debe a que el objeto estético se halla en la conciencia (aunque “como no estándolo”), mientras que la obra de arte se encuentra en el mundo (aunque requiera una conciencia). La distinción que elabora el propio autor no deja lugar a duda alguna, ya que

“la obra de arte, en tanto que está en el mundo, puede ser captada en una percepción que descuida su cualidad estética, como cuando en un espectáculo no estoy atento, o cuando se busca comprenderla y justificarla en lugar de «sentirla», como puede hacer el crítico de arte. El objeto estético es, por el contrario, el objeto estéticamente percibido, es decir, percibido en tanto que estético. Y esto marca la diferencia: el objeto estético es la obra de arte percibida en tanto que obra de arte, la obra de arte que obtiene la percepción que solicita y que merece, y que se realiza en la conciencia dócil del espectador; dicho brevemente, es la obra de arte en tanto que percibida.”³⁹

La distinción establecida por Dufrenne permite reconocer la proximidad e interdependencia que se da entre el objeto estético y la conciencia, es decir, entre el sujeto que percibe y el objeto. Situación de *copresencia* y de íntimo diálogo en la que

“l’obra d’art sembla que oscil·la entre ambdós pols, senser reduir-se a ser del tot objecte ni arribar a transformar-se en subjecte, o potser essent, per això, paradoxalment les dues coses alhora. Objete en tant que és requerit per —i ell mateix requereix i necessita— la presència d’un subjecte perceptor que vinga a retre justícia a la seua modalitat existencial peculiar i intermitent. Subjecte en tant que comporta, en si mateix, finalitat,

³⁹ Dufrenne, Mikel, *Fenomenología de la experiencia estética*, Vol. I (*El objeto estético*), Fernando Torres Editor, Valencia, 1982, p. 23.

autoregulació i estructura, les quals coses li permeten d'«expresar-se» genüinament en profunditat.”⁴⁰

Sin entrar en estos momentos en la deriva interdisciplinar que, a partir de las relaciones entre arte y lenguaje, Dufrenne propiciará por medio de la utilización de la semiología, la lingüística y la lógica,⁴¹ lo que nos interesa destacar es cómo al enfrentarnos al objeto estético quedamos, en cierta manera, incorporados al mismo, puesto que “de algún modo «le pertenecemos»”: pertenencia, sin embargo, que sólo se hace posible a través de la implicación de nuestra mirada (“El objeto no existe en su existencia propia más que con la colaboración del espectador.”)⁴² Esta implicación supondrá, a su vez, un *entregarse* a la obra a través de la propia percepción, lo cual trae consigo que la obra de arte pase a ser objeto estético.

En la percepción artística que la fenomenología aborda, el objeto estético, que en sí mismo es un mundo, se nos *revela* —en tanto que *presencia*— dentro del propio mundo en el que estamos.⁴³ Ahora bien, esta revelación no puede impedir que el objeto estético, dada su complejidad, aparezca “en el mundo como no siendo del mundo.” Ello se debe al carácter sígnico que posee, un carácter que hace que la significación sea “inmanente al signo” y que quede “apresada por él en el mundo de las cosas.”⁴⁴

Desde esta perspectiva, la presencia nos muestra cómo el estar en el mundo conforma una constante e inviolable relación entre el objeto y el

⁴⁰ De la Calle, Román, “Del llenguatge artístic a...”, *op. cit.*, p. 18.

⁴¹ Este hecho queda patente en 1976 con la publicación de *Esthétique et Philosophie I*. Existe versión parcial de este trabajo en la obra anteriormente citada *Art, llenguatge i formalismes*. También existe una edición, asimismo parcial, en castellano: Dufrenne, Mikel, *Arte y lenguaje*, Cuadernos Teorema, Valencia, 1979.

⁴² Una colaboración que hace, incluso, que el propio artista deba “hacerse espectador para acabar su obra.” Dufrenne, Mikel, *Fenomenología de la...*, Vol. I, *op. cit.*, pp. 53 y 55.

⁴³ Términos como revelación o presencia adquieren en el contexto fenomenológico un destacado protagonismo. Ello se debe a que la percepción, según puede desprenderse fácilmente de lo señalado hasta el momento, supone no tanto un registro pasivo, como un “descubrir, en el interior o más allá de las apariencias, un sentido que sólo dan a quien sabe descifrarlas, y es también sacar de este conocimiento las consecuencias que nos convienen, según la intención que preside nuestro comportamiento.” Dufrenne, Mikel, *Fenomenología de la experiencia estética*, Vol. II (*La percepción estética*), Fernando Torres Editor, Valencia, 1982, p. 11.

⁴⁴ Dufrenne, Mikel, *Fenomenología de la...*, Vol. I, *op. cit.*, p. 192.

sujeto. En este sentido, cuando al concluir el epígrafe precedente señalábamos, citando a Pareyson, que el arte actúa en la totalidad de nuestra experiencia, intentábamos poner de relieve no sólo el valor catalizador que posee el fenómeno, sino también el papel que desempeña la experiencia en el mismo, una experiencia, volvemos a repetir siguiendo a Dufrenne, que se sustenta en una doble condición:

- Por un lado, se basa tanto en la autonomía del objeto estético (“Este objeto exige en efecto que reconozcamos su autonomía”), como en “el aura de su presencia.”⁴⁵
- Por otro, nuestra propia presencia se integra en la obra. Ello hace que el objeto actúe de forma *solidaria con la mirada*:

“¿Dónde se para la influencia mágica del objeto estético? Simplemente allí donde se detiene la mirada, porque el objeto estético, con sus dependencias, es solidario de la mirada. Es estético lo que cuenta estéticamente para la mirada.”⁴⁶

La percepción entendida como un diálogo de afinidad (puesto que “en la percepción, las cosas se nos hacen presentes, no hay ningún obstáculo entre ellas y nosotros, nos son afines”)⁴⁷ se convierte en uno de los ejes en torno al cual pivota el discurso fenomenológico del arte. Un eje a través del cual se produce una *revelación* o, si se prefiere, una *aparición* que no sólo posee un sentido intelectual, dado que, como sugiere Nicolai Hartmann,⁴⁸ la realidad de la obra de arte, al no ser una realidad equiparable a la de los objetos comunes del mundo —en tanto que en ella interviene la imaginación y la ficción— provoca una *aparición de la aparición*.

En este punto en el que lo intelectual, tomado en un sentido limitado, se ve superado, tanto Dufrenne como Luigi Pareyson (1918-1991) resultan bastante explícitos. Al respecto, es interesante destacar cómo Pareyson distingue, entre los tres elementos fundamentales que configuran su pensamiento estético, el hecho determinante de la vinculación existente

⁴⁵ Dufrenne, Mikel, *Fenomenología de la...*, Vol. I, *op. cit.*, p. 195.

⁴⁶ Dufrenne, Mikel, *Fenomenología de la...*, Vol. I, *op. cit.*, p. 197.

⁴⁷ Dufrenne, Mikel, *Fenomenología de la...*, Vol. II, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁸ Sobre las aportaciones estéticas de este autor remitimos a Hartmann, Nicolai, *Estética*, UNAM, México D. F., 1977.

“entre la corporeidad y la espiritualidad en la obra de arte.” Una vinculación que, centrada en el ámbito del artista, el autor italiano relaciona con una “energía formante” que provoca que la obra sea toda ella cuerpo, hecho que trae consigo que no tenga “un significado [...] fuera de su cuerpo, sino que su misma presencia física es su significado.”⁴⁹

Esta corporeidad es la que permite incidir en lo experiencial, de ahí que lo concreto no sólo no suprima el pensar, sino que incluso sea “la única condición de su posibilidad.” La conjunción de estos hechos, según recoge Pareyson, hace que la propia Estética e, incluso, la Filosofía puedan tener un pleno sentido:

“Justamente, porque es filosofía, la estética es reflexión sobre la experiencia, o sea, tiene a la vez un carácter especulativo y concreto. Para definir los propios límites, la estética debe tener presente que filosofía y experiencia son netamente distintas y al mismo tiempo están indisolublemente unidas, debe fijar el punto de unión entre la filosofía y la experiencia, evitando tanto la confusión como la separación; y debe situarse en el punto en que filosofía y experiencia se entrecruzan: la experiencia para verificar y estimular la filosofía y la filosofía para explicar y fundamentar la experiencia.”⁵⁰

Como hemos señalado, la percepción hunde sus raíces en lo corporal. Para Dufrenne, “el objeto que yo percibo se revela a mi cuerpo” y en este proceso los “objetos existen antes para mi cuerpo que para mi pensamiento.” Esta posición, sin embargo, no debe hacernos pensar que lo que puede ser llamado como *cogito reflexivo* tenga que ser sustituido por un *cogito corporal*, ya que ello supondría reducir la relación con el mundo no ya al “acto de una conciencia constituyente,” sino a “la actividad de una existencia.”⁵¹

A través de su posición Dufrenne lo que intenta, una vez más, es mostrar la totalidad de nuestro estar en el mundo (“Así es como nosotros

⁴⁹ Pareyson, Luigi, *op. cit.*, pp. 129-130. Cabe recordar que los otros dos elementos básicos de su pensamiento estético se relacionan con las ideas de *formatividad* e *interpretación*. Sobre este último concepto volveremos más adelante.

⁵⁰ Pareyson, Luigi, *op. cit.*, p. 123.

⁵¹ Dufrenne, Mikel, *Fenomenología de la...*, Vol. II, *op. cit.*, p. 13.

estamos en el mundo, formando una totalidad objeto-sujeto.”)⁵² De este modo, la percepción, tal y como Merleau-Ponty pondrá de relieve, arranca del propio cuerpo, pero no sólo para verse detenida o circunscrita a él.

“La percepción es precisamente la expresión de este enlace entre objeto y sujeto, donde el objeto es inmediatamente vivido por el sujeto en la experiencia irreductible de una verdad originaria que no puede ser asimilada a la síntesis que realiza el juicio conscientemente [...] La cosa no es solamente el correlato del comportamiento psicofisiológico y de la teleología corporal, es también una realidad que se nos impone, por la cual el montaje psico-fisiológico es una respuesta: es una norma para nosotros al igual que también nosotros somos una norma para ella.”⁵³

El entrecruzamiento al que nos acabamos de referir entre cuerpo y pensamiento, así como entre sujeto y objeto, posibilita que una afirmación como la de “que la virtud del objeto estético se mide en gran parte por el poder de seducir el cuerpo,” alcance un profundo sentido, ya que basa su significado en la *necesidad* de la “presencia en el cuerpo del objeto estético.”⁵⁴ Este hecho supone, a su vez, dotar de una especial *inteligencia* a lo corporal, una inteligencia que, como hemos señalado más arriba, reclama una posterior y también necesaria participación reflexiva.

No resulta extraño, por tanto, que Pareyson dote en su discurso de un importante papel a la interpretación de la obra. Ésta asume, por ello, un protagonismo fenomenológico de primer orden: “La interpretación de la obra es la obra misma,” ya que, si por un lado, “acceder a una obra significa realizarla, es decir, hacerla *vivir su propia vida*,” por otro, ese hacerla viva sólo puede ser alcanzado desde nuestra propia intervención.⁵⁵ Una intervención, no hay que olvidarlo, que responde a

⁵² Dufrenne, Mikel, *Fenomenología de la...*, Vol. II, *op. cit.*, p. 14.

⁵³ Dufrenne, Mikel, *Fenomenología de la...*, Vol. I, *op. cit.*, p. 261.

⁵⁴ Dufrenne, Mikel, *Fenomenología de la...*, Vol. II, *op. cit.*, pp. 15 y 17.

⁵⁵ Pareyson, Luigi, *op. cit.*, pp. 132-133. En relación al carácter que posee la interpretación se han de destacar de este mismo autor las aportaciones que realiza sobre la cuestión en el capítulo “La lectura de la obra de arte”, texto incluido en uno de los ensayos que publica en 1966 (*I problemi dell'estetica*). Del mismo existe versión catalana: Pareyson, Luigi, *Els problemes actuals de l'estètica*, Servei de Publicacions de

un proceso que se sabe permanente e infinito, dado que se basa en la propia inagotabilidad de la obra.

Paralelamente a ello, la condición inagotable de la experiencia artística ayuda a su multiplicidad, pero también remarca no tanto la pasividad del espectador —hecho que refuerza, un pretendido carácter objetivo y distanciado—, como el destacado papel interpretativo —y, por tanto, no disociado en relación al objeto— que éste asume.⁵⁶ Gracias a ello no sólo descubrimos la implicación que en todo proceso perceptivo desarrollamos, sino también la artificialidad que supone la engañosa posición de situarnos en un hipotético *fuera* del mundo.

1.2.2. ESPACIO Y VIVENCIA

Si traspolamos lo apuntado hasta el momento al ámbito que ahora nos ocupa de una forma especial —el entorno—, queda patente que lo que hace que éste sea propiamente tal —es decir, lugar— es la presencia humana. Ésta es, sin duda, la que dota de valor y de sentido al entorno, al lugar y al paisaje; puesto que es ese significado de raíces antropológicas el que permite que los entornos y los lugares puedan ser leídos, escuchados, habitados e interpretados:

“Un lugar no es un lugar cualquiera. Es un sitio con vestigios humanos [...] En cualquier caso, los lugares están impregnados por la presencia de personas y de sus obras, porque son o han sido habitados por ellas [...] Los lugares tienen, así, memoria, porque hospedan partes del alma prestada de los hombres, y por eso susurran, aunque de manera confusa. Pero tienen también un cuerpo, es decir, una cierta morfología física, una forma suficientemente homogénea como para otorgarles identidad [...] Por tanto, hay que interrogar pacientemente al lugar [...] Comprender un lugar es averiguar los rumores de su habla y la forma de su cuerpo.”⁵⁷

la Universitat de València/Patronat Martínez Guerricabeitia, Col·lecció estètica & crítica, Valencia, 1997, pp. 185-216.

⁵⁶ La actitud del espectador, a pesar de su aparente quietud y dado que queda transformado en co-autor, “representa la culminació d’una *activitat* intensa i laboriosa, i aquesta *receptivitat* no té res de l’*abandonament* i de l’*oblit* de si, perquè sobretot és *possessió* vigilant i imperiosa.” Pareyson, Luigi, *Els problemes actuals...*, *op. cit.*, p. 189.

⁵⁷ Español, Joaquim, “Lugar”, en Colafranceschi, Daniela, *op. cit.*, p. 121.

Partiendo de esta interrogación que rescata lo peculiar y lo próximo, resulta bastante obvio señalar cómo cada cultura y civilización poseen unas determinadas concepciones espaciales. Por este motivo, se puede afirmar que los significados concretos que entraña el espacio dependerán de las actividades desarrolladas en el mismo y, de forma muy especial, de las experiencias vividas en él. Los mitos de cada cultura, así como el desarrollo de su vida cotidiana configuran una realidad mental que es la que genera el modo de definir el espacio.

En esta definición, sin embargo, lo que interesa es siempre —y mucho más desde un planteamiento fenomenológico— la manera “singular e irremplazable”, tal y como apunta Dufrenne,⁵⁸ en la que el fenómeno artístico —aunque la consideración puede valer para cualquier otro— es sentido y vivido, dado que en el mismo, tanto la historicidad como la subjetividad se retroalimentan:

“Es decir, que las esencias, además de que puedan referirse a objetos o hechos históricos, están en la conciencia que tomamos de ellas, en el uso que hacemos de ellas, afectadas de historicidad; porque su aprehensión incumbe a una subjetividad.”⁵⁹

Tal y como podremos observar con un mayor rigor al aproximarnos al carácter espacial introducido por Heidegger, no es lo mismo la percepción geométrica o matemática del espacio que la comprensión de su naturaleza protectora. Debido a que el hecho de medir y racionalizar el espacio no supone vivirlo —sino tan sólo controlarlo y dominarlo—, queremos incidir en este aspecto vivencial, ya que a través del mismo podemos ampliar los significados de un término que sólo es producido desde el ámbito humano.⁶⁰ La riqueza semántica, por poner un simple

⁵⁸ Dufrenne, Mikel, “El paisaje filosófico”, en Dufrenne, Mikel y Knapp, Viktor, *Corrientes de la investigación en ciencias sociales*, Vol. III (*Arte y Estética. Derecho*), Tecnos/UNESCO, Madrid, 1982, p. 93.

⁵⁹ Dufrenne, Mikel, “El paisaje filosófico”, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁰ Aunque escapa al enfoque que aquí intentamos desarrollar, un resumen bastante esquemático de las aportaciones que distintas culturas han efectuado sobre el concepto de espacio, ha sido recientemente efectuado por el profesor y escultor Ramón de Soto. Partiendo de textos clásicos como el precolombino Popol Vuh, el libro del Tao, la Biblia o las aportaciones de Hesíodo, Platón y Aristóteles, este autor ha analizado conceptos espaciales relacionados con el vacío, el cosmos y el caos. Véase Soto, Ramón de, “Sobre el concepto de espacio”, en VV. AA., *La especificidad del conocimiento artístico*,

ejemplo, que el espacio asume en la filosofía zen o en la tradición cultural mediterránea de origen judeo-cristiano —hecho que se relaciona con las diversas y contrapuestas concepciones que ambas posturas articulan sobre el ser y el no ser—, pone de relieve la versatilidad y vitalismo de un concepto que desde posiciones fenomenológicas va a plantearnos renovados valores.

Tres van a ser los referentes que van a servirnos de guía en este breve recorrido: Martin Heidegger (1889-1976), Gaston Bachelard (1884-1962) y Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). La selección de estos autores viene determinada básicamente por dos hechos:

- En primer lugar, por la importancia asumida por los mismos en la consolidación de la corriente fenomenológica. Esta importancia no impide que seamos conscientes de una cuestión que se encuentra íntimamente relacionada con ésta: la consolidación a la que nos referimos va a producirse tomando como punto de arranque la posición de Husserl, pero poniendo la misma al servicio de posiciones filosóficas que irán más allá de la propia fenomenología teorizada por el fundador de la corriente.
- Junto a ello, hay otro aspecto sustancial que es el que ha determinado esta selección: los tres pensadores citados dedican una atención específica al tema espacial en una serie de textos y conferencias —publicados todos ellos en el periodo comprendido entre 1948 y 1957— que son los que van a reclamar nuestra atención.

Desde esta perspectiva, los tres filósofos que brevemente vamos a estudiar ahora nos ofrecen un análisis del espacio en tanto que vivencia. Es decir, en tanto que manifestación de una vida y un entorno que pueden ser percibidos de una forma mucho más profunda, ya que reclaman que nos involucremos en ellos directamente. Este es el motivo por el cual nuestra aproximación no va a efectuar un estudio del pensamiento de estos autores, sino únicamente un breve análisis de los

Departamento de Arte, Humanidades, Ciencias Sociales y Jurídicas, Universidad Miguel Hernández de Elche, Alicante, 2003, pp. 45-60. Con independencia de esta reflexión, no debemos olvidar citar en este contexto una de las obras clásicas publicadas al respecto por uno de los discípulos de Heidegger: Bollnow, Otto Friedrich, *Hombre y espacio*, Labor, Barcelona, 1969.

que, a nuestro juicio, constituyen los tres textos primordiales que dedican al tema.

1.2.2.1. MARTIN HEIDEGGER

En 1951 se celebra en la ciudad alemana de Darmstadt un encuentro-coloquio, el *Darmstädter Gespräch*, en el que participan los más destacados arquitectos alemanes del momento. Junto a éstos, los organizadores de las jornadas invitan a dos filósofos: Heidegger y Ortega y Gasset. Ambos intervienen el mismo día, aunque el primero en la sesión de la mañana y el segundo en la de la tarde. Las conferencias pronunciadas serán recogidas con posterioridad en el volumen *Mensch und Raum* [*Hombre y espacio*], texto que ejercerá una importante repercusión en el ámbito constructivo germano. El objetivo del coloquio respondía a una intencionalidad muy clara: la destrucción producida por la guerra había generado una demanda arquitectónica sin precedentes, hecho que demandaba una evidente reflexión sobre la necesidad de reconstrucción de las ciudades.

Heidegger impartirá en Darmstadt la conferencia “Construir, habitar, pensar” —si bien, si somos fieles a la edición original alemana, la denominación correcta de la misma debería carecer de comas, ya que en dicha publicación el título utilizado fue el de *Bauen Wohnen Denken*.— A través de este recurso se ha señalado que Heidegger intentaba reforzar la unidad que percibía entre las tres nociones por él utilizadas. Unas nociones que, para el citado Ortega, el filósofo alemán ensamblaba de forma “magnífica” y “llena de profundidad.” En una reflexión realizada con posterioridad al coloquio y que Ortega publicó en el diario *España* de Tánger en el mes de enero de 1953, éste analizaba —y en parte también discrepaba de la citada intervención— escribiendo textualmente:

“La conferencia de Heidegger, como todas las suyas, como todos sus escritos, fue magnífica —llena de profundidad; fenómeno bastante paradójico este que llamo «estar lleno» de profundidad, ¿no es verdad y, además, llena de voluptuosidad [...] Heidegger toma una palabra —en este caso *bauen* (edificar)— y le saca virtutas [...] como todo gran filósofo, deja embarazadas a las palabras, y de éstas emergen luego los más maravillosos paisajes en toda su flora y toda su fauna [...] Mas como no sé

decir sino lo que pienso y tengo que decir *casi* todo lo que pienso, necesito agregar que no sólo es profundo, sino que además, quiere serlo, y esto no me parece ya tan bien. Heidegger, que es genial, padece de manía de profundidades. Porque la filosofía no es sólo un viaje a lo profundo. Es un viaje de ida y vuelta, y es, por tanto, también traer lo profundo a la superficie y hacerlo claro, patente, perogrullada [...] Pero no se malentienda todo esto.”⁶¹

Como vemos, Ortega ya vislumbra la importancia de la intervención heideggeriana y ello a pesar de que considere que la posición del autor de *Ser y Tiempo* es un tanto inexacta. Ello se debe a que en su valoración del habitar, éste “preexiste al construir” lo que permite “que su habitar llegue a ser un contemplar —*schöner*—, un cuidar de ese universo.”⁶²

Para Ortega esta posición no resulta plenamente adecuada ya que el habitar no puede preceder al construir, sino que, incluso, “parece más bien todo lo contrario”: es el construir lo que permite el habitar, ya que al ser humano el “habitar no le es dado, desde luego, sino que lo fabrica él.” Esta discrepancia —que como veremos más adelante Heidegger matiza de una manera que a Ortega no le resulta convincente— es atribuida por el pensador español al error que Heidegger comete al ser “seducido [...] por una etimología atendida sin suficiente cautela.”⁶³

Ahora bien, sin entrar a valorar ahora el sentido de esta crítica, conviene que dirijamos nuestra atención al texto heideggeriano. Pese a la brevedad del mismo,⁶⁴ éste resulta desde una perspectiva

⁶¹ Ortega y Gasset, José, “En torno al «Coloquio de Darmstadt, 1951»”, en *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*, Revista de Occidente/Alianza Editorial, Madrid, 2004 (8ª ed.), pp. 116-118. En este mismo libro (pp. 99-108) se encuentra publicada la intervención que el pensador español realiza en Darmstadt. Recordemos que ésta llevó por título “El mito del hombre allende la técnica”. Sobre el sentido de la conferencia, así como sobre el carácter que para Ortega asume la técnica, volveremos en los capítulos finales del presente trabajo.

⁶² Ortega y Gasset, José, *op. cit.*, p. 127.

⁶³ Ortega y Gasset, José, *op. cit.*, pp. 128-130.

⁶⁴ La versión del escrito que aquí utilizamos —y cuya extensión apenas supera la decena de páginas— es una de las que en la actualidad se encuentran disponibles en Internet. Heidegger, Martin, “Construir, habitar, pensar”, en www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm.

arquitectónica de gran interés, ya que la reflexión del filósofo se produce tan sólo seis años después de finalizada la 2ª Guerra Mundial y en un momento, tal y como ya hemos apuntado, de gran escasez y penuria de viviendas. Este hecho, que llamará poderosamente la atención de nuestro Ortega, servirá para que el autor de *La rebelión de las masas* destaque con evidente ironía cómo la destrucción generada por la guerra ha sido para la nueva generación de arquitectos alemanes “como una inyección de hormonas que ha disparado en su organismo un frenético deseo de construir”.⁶⁵

Con independencia de este hecho, uno de los historiadores más destacados en resaltar la importancia de la reflexión que Heidegger realiza será Kenneth Frampton, quien en su conocida *Historia crítica de la arquitectura moderna* escribe en relación al texto:

“[T]ras la publicación de «Construir, habitar, pensar» de Martin Heidegger, en 1954, era natural que la categoría de la ilustración del «spatium in extensio» o espacio limitado, se viera cuestionada en el pensamiento arquitectural por la noción más arcaica de *Raum* o lugar.”⁶⁶

Para Frampton la aportación de Heidegger puede resumirse en un hecho: lo importante en la construcción se encuentra en la creación física de los atributos de lugar. Esta idea de lugar —que se apoya en el reconocimiento de la especificidad de los espacios y en el hecho de que los problemas que estos suscitan reclaman soluciones propias— cobrará un valor destacado, ya que se sitúa más allá de lo que puede suponer una visión pragmática que postula que los problemas sean resueltos de forma genérica. Para Juan Luis de las Rivas, la relación con el lugar sólo puede establecerse a partir de la libertad, de ahí que

“una poética del lugar tiene la virtualidad de generar una acción, que sin renunciar a la autonomía de su propio proceso esté dotada de significado [...] La idea de lugar puede aparecer

Esta versión se encuentra extraída de *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994. Las citas que efectuamos de este texto siguen la paginación de Internet.

⁶⁵ Ortega y Gasset, José, *op. cit.*, p. 110.

⁶⁶ Frampton, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 299.

destacada, alejada del pragmatismo esquemático, como una de las bases de ese esfuerzo. La poética del lugar sería, en su afán por redescubrir las leyes de construcción del lugar, uno de los materiales en los que deducir el avance disciplinar.”⁶⁷

Estas afirmaciones ponen de relieve el valor del lugar como elemento generador de una realidad que, para Heidegger, resulta portadora de una esencia que tiene su fundamento en el construir. Ahora bien, ¿cómo plantea este filósofo la lectura del espacio? En el texto que venimos comentando Heidegger parte de dos preguntas fundamentales: “¿Qué es habitar?” y “¿En qué medida el construir pertenece al habitar?”⁶⁸ La respuesta a la primera de estas cuestiones no admite dudas: al habitar se llega a través del construir, ya que el construir tiene como objetivo prioritario el hecho de poder habitar. Ello se debe a que “el habitar sería en cada caso el fin que preside todo construir.”⁶⁹

La relación que se establece, no obstante, no sólo es una mera relación que responde al esquema medio/fin, puesto que ello supondría establecer una cuestionable dicotomía. Para Heidegger —y aquí es donde Ortega fundamenta la mencionada discrepancia con éste— el acto de construir supone y presupone, ya en sí mismo, el acto de habitar. De ahí que para corroborar esta afirmación el autor de *Ser y Tiempo* dedique parte de su intervención a comparar lingüística y semánticamente los términos que en alemán antiguo y moderno se vinculan a construir y a habitar: *buon* que significa habitar, o sea, permanecer y residir; *bauen* que alude a construir; *nachbar* que se refiere a vecino; *nachgebauer* que se traduce por aquél que habita en la proximidad, etc.

Partiendo de estas etimologías que cotidianamente han caído en el olvido, Heidegger vincula el habitar al ser, puesto que la primera persona del presente de indicativo del verbo ser (yo soy) se dice *ich bin*. Esta apreciación resulta fundamental en el desarrollo de su texto, ya que la misma pone de relieve un hecho que es el que ahora queremos destacar por su sentido vivencial: el construir no supone un simple producir: “Sólo si somos capaces de habitar podemos construir.”⁷⁰

⁶⁷ Rivas, Juan Luis de las, *El espacio como lugar. Sobre la naturaleza de la forma urbana*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1992, pp. 17-18.

⁶⁸ Heidegger, Martin, *op. cit.*, p. 1.

⁶⁹ Heidegger, Martin, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁰ Heidegger, Martin, *op. cit.*, p. 11.

De este modo, construir y habitar conllevan algo más que una mera realización pragmática, puesto que suponen “abrigar”, es decir “cuidar (mirar por).”⁷¹ Esta circunstancia es la que permite que Heidegger apunte:

“Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar [...] El construir como el habitar, es decir, estar en la tierra, para la experiencia cotidiana del ser humano es desde siempre, como lo dice tan bellamente la lengua, lo «habitual» [...] No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan.”⁷²

Respondida la primera de las preguntas planteadas (¿Qué es habitar?), el pensador alemán se enfrenta a la segunda: ¿En qué medida el construir pertenece al habitar? Para contestar utiliza un ejemplo: el del puente. El puente “reúne” dos espacios, dos lugares, y los “coliga”. A través de esta construcción una localización viene a existir, ya que ésta dota de un sitio al mundo: “no es el puente el que primero viene a estar en un lugar”, sino que es “sólo por él” por lo que “surge un lugar.”⁷³ Establecida esta relación Heidegger aborda la cuestión que ahora estamos analizando: la del espacio. Y lo hace estableciendo dos pautas básicas:

1. El espacio no existe de forma independiente del ser humano: no es algo que pueda situarse de forma autónoma en relación a nuestro estar en él. Debido a ello, no hay una oposición entre el ser humano y el espacio, sino una situación de mutua conexión e interdependencia. Dado que no es “ni un objeto exterior ni una

⁷¹ Heidegger, Martin, *op. cit.*, p. 4. En este punto, de nuevo, vuelve a mostrar Ortega sus reticencias: “Pero es sobremanera improbable que el auténtico *étymon* de esas dos palabras *bauen* y *wohnen* significase «soy». *Ser* es idea demasiado abstracta para que se comience con ella y no nació referida al hombre, sino precisamente a las demás cosas que le rodean. Tan es así que en casi todas las lenguas el verbo *ser* tiene un curioso carácter de artificiosa elaboración que hace, sin más, patente su carácter de producto reciente. Fue fabricado con palabras de raíces diferentes y que tenían significados mucho menos abstractos. Así, en español *ser*, viene de *sedere* = estar sentado.” Ortega y Gasset, José, *op. cit.*, p. 130.

⁷² Heidegger, Martin, *op. cit.*, pp. 3-4.

⁷³ Heidegger, Martin, *op. cit.*, p. 7.

vivencia interior” Heidegger concluye de forma taxativa: “No hay los hombres y además espacio.”⁷⁴

2. A su vez, debido a esa vinculación con lo humano, el espacio surge como lugar. A través de ello “a un espacio se le hace espacio [...] De ahí que los espacios reciban su esencia desde lugares y no desde «el» espacio.”⁷⁵

Los entornos y espacios reciben su ser de los lugares y no del espacio. Los espacios en los que se desarrolla nuestra vida diaria cobran sentido en tanto que son lugares. Este hecho determina que lo importante en ellos no sea una abstracción ni una generalización. La matematización a la que un espacio puede ser sometido, haciendo que el mismo sólo responda a un carácter cuantificable y medible, nos aleja del sentido experiencial que todo lugar posee. Este sentido ejercerá un notable influjo en autores como el citado Frampton o como Christian Norberg-Schulz, y quedará remarcado en Heidegger debido a las peculiares relaciones que éste mantiene en su vida con espacios como el representado por la montaña:

“El debate arquitectónico derivó de aspectos particulares de los escritos de Heidegger que estuvieron profundamente influidos por su vida de montaña: en especial, un reconocimiento del espacio medido emocionalmente frente al medido matemáticamente; una visión mítica del construir y habitar del pasado, en otro tiempo unificadas como una única actividad, pero ahora disgregadas por procedimientos profesionales y procesos tecnológicos; un deseo de orden temporal y físico significativo; una sensibilidad hacia las dimensiones de presencia y de ausencia; y una interacción mutua de mente, cuerpo y lugar.”⁷⁶

Heidegger busca, por ello, aproximarnos al espacio desde la perspectiva que ofrece la noción de lugar, es decir, desde un ámbito en el que el simple hecho de crear un lugar nos sitúa “más cerca de la esencia de los

⁷⁴ Heidegger, Martin, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁵ Heidegger, Martin, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁶ Sharr, Adam, *La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008, p. 13.

espacios [...] que toda la Geometría y las Matemáticas.”⁷⁷ Frente al espacio físico —el espacio abstracto de la medición— lo que se propone es una recuperación de lo habitado: en el espacio abstracto no encontramos lugares, de ahí que lo importante sea no tanto el enfrentamiento con el espacio —el dominio que sobre él impone la medida—, como el hecho de habitarlo y hacerlo lugar.

Mientras que el espacio físico no es el elemento esencial de los espacios, sí que lo es la posibilidad de que estos contengan lugares. Ante lo abstracto del espacio, el lugar establece un límite y éste no es entendido como la frontera en la que algo termina, sino como “aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia).”⁷⁸ De este modo, y tal como Juan Luis de las Rivas destacaba, la concepción del espacio como límite en Heidegger

“aparece como elemento constitutivo del lugar: el umbral y los límites son los elementos constitutivos del lugar, en cuanto que forman parte de la imagen que revela una espacialidad concreta. Los límites no son donde una cosa acaba, sino aquellos donde una cosa comienza su propia presencia. Límites y umbral expresan una diferencia y por ello permiten caracterizar el lugar concreto. El umbral, según Heidegger, representa la unidad y la diferencia de mundo y cosa. El lugar es un espacio concreto, revestido de forma a partir del proceso creativo que es el construir. Y todo ello dentro del horizonte de sentido del habitar Heideggeriano.”⁷⁹

Con todo, no se ha de olvidar que el valor concedido al lugar será algo que, según hemos apuntado, el propio Heidegger podrá experimentar por sí mismo a través de la peculiar vinculación que éste mantendrá con su cabaña de la Selva Negra alemana, en las proximidades de Todtnauberg.⁸⁰ En ella trabajará desde la fecha temprana de 1922 durante largos periodos. Muchos de sus textos y conferencias fueron realizados allí, en íntima conexión con el lugar. En una de sus cartas a

⁷⁷ Heidegger, Martin, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁸ Heidegger, Martin, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁹ Rivas, Juan Luis de las, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁰ Una relación similar se encuentra en autores como el norteamericano Henry David Thoreau (en Walden), Ludwig Wittgenstein (en el paisaje noruego de Skjölden) o Carl Gustav Jung (a orillas del lago de Zúrich).

Karl Jaspers, Heidegger escribía: “Pero todo mi trabajo está sostenido y guiado por el mundo de estas montañas y su gente.” La vinculación será tan estrecha que el filósofo llegará a describirla de la siguiente manera y a señalar:

“En una empinada ladera de un ancho valle de montaña en la meridional Selva Negra, a una altura de 1150 m., se encuentra una pequeña cabaña de esquí. La planta mide seis por siete metros. El tejado inclinado cubre tres habitaciones: la cocina, que es también el cuarto de estar, un dormitorio y un estudio. Éste es mi mundo de trabajo [...] Hablando con rigor, nunca contemplo el paisaje [...] Es sólo el trabajo el que nos abre un espacio para la realidad que son estas montañas. El curso del trabajo queda incrustado en lo que sucede en esta región.”⁸¹



Cabaña de Heidegger en la Selva Negra

La peculiar relación que Heidegger mantendrá con este lugar hará que Sharr llegue a defender que para el filósofo “el verdadero debate” no va a encontrarse ni en la academia ni en el foro universitario. Tampoco se podía hallar en un sucedáneo del diálogo socrático. Éste sólo se podía encontrar en la “solitaria confrontación entre su mente, su lenguaje y la dura autoridad física que percibía en el territorio y en su clima.”⁸² Un territorio que sólo a través de la noción de lugar va a adquirir su más auténtica dimensión.

⁸¹ Heidegger, Martin, recogido en Sharr, Adam, *op. cit.*, pp. 66-67.

⁸² Sharr, Adam, *op. cit.*, p. 68.

Como hemos podido constatar, a pesar de las opacidades que suelen poseer los textos de Heidegger, pensamos que su aportación sobre el espacio y el lugar resulta bastante clarificadora. Partiendo de la relectura que el anteriormente citado Bollnow establece, así como de la importancia que éste otorga a la idea de cuidado a través del concepto de arraigo,⁸³ podemos señalar que la importancia del espacio en tanto que lugar viene motivada por el valor que se le otorga como ámbito de *despliegue de la vida humana*. Puesto que, según ya hemos apuntado, no existe el espacio independientemente del ser humano, su existencia reclama la presencia humana, ya que a través de la misma el espacio adquiere los atributos del lugar. El lugar cobija y permite el morar y el habitar. Y esto es algo que sólo compete a los humanos:

“Los espacios y con ellos «el» espacio están ya siempre aviados a la residencia de los mortales. Los espacios se abren por el hecho de que se los deja entrar en el habitar de los hombres. Los mortales son; esto quiere decir: habitando aguantan espacios.”⁸⁴

1.2.2.2. GASTON BACHELARD

Un año antes de producirse la publicación de *La poética del espacio*, obra que aparece por vez primera en 1957 y que es la que va a centrar nuestra atención, Gaston Bachelard escribe un pequeño texto sobre el escultor Eduardo Chillida.⁸⁵ Entre los argumentos que utiliza para defender la obra del artista vasco, hay uno que especialmente llama la atención, puesto que entronca con lo apuntado por Heidegger. Frente a una concepción matematizadora del espacio, Bachelard se decanta por el valor de lo vivido e, incluso, de lo soñado como elemento determinante a la hora de abordar el fenómeno espacial. Hacer escultura —y más en el caso de un autor como Chillida que “dibuja con hierro” y “ve con hierro”— supone calibrar, medir y cuantificar. Sin embargo, lo que hace que las obras de éste posean interés radica en el modo en el que trascienden los límites de la geometría y de las matemáticas, disciplinas que, como acabamos de señalar, suponen para

⁸³ Bollnow, Otto Friedrich, *op. cit.*, pp. 42-43 y 118 y ss.

⁸⁴ Heidegger, Martin, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁵ “El cosmos del hierro”, que es el texto al que nos referimos, se editará en el número de octubre-noviembre de 1956 de la revista *Derrière le Miroir*. El mismo se encuentra actualmente recogido en Bachelard, Gaston, *El derecho de soñar*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1997 (1ª reimpr.), pp. 56-61.

Heidegger el camino que lleva hacia la irremediable pérdida de la verdadera esencia del espacio.

Para evitar esta pérdida, es decir, para que el espacio pueda recuperar su sentido más esencial, Bachelard recurre al concepto de *dinamización* para referirse a la aportación de Chillida (“El espacio de la obra no sólo está geometrizado. Aquí está dinamizado.”)⁸⁶ La importancia de esta contribución, por tanto, va a depender más que de lo cuantificable, del valor cualitativo del espacio generado. De este modo, si Chillida aporta algo no es porque recree un espacio o porque lo geometrize o porque lo ordene, sino porque lo hace vivible en su dinamización.

Sin entrar ahora a valorar el juicio sobre Chillida, lo que nos interesa destacar es el argumento utilizado. Para alguien que, como sucede con Bachelard, considera que la “poesía es una metafísica instantánea” y que “el tiempo de la poesía es vertical” debido a que ayuda a “romper los marcos sociales de la duración”,⁸⁷ el espacio sólo puede cobrar sentido si permite la manifestación del ser. Esta idea será la que guiará una de sus obras más reconocidas: la ya mencionada *La poética del espacio*. En este texto buscará efectuar una “fenomenología de la imaginación” partiendo de la “repercusión” y “resonancia” que posibilitan “encontrar las verdaderas medidas del ser de una imagen poética.”⁸⁸ Para ello tomará como punto de partida los microentornos, o sea, el análisis de los espacios más pequeños y cotidianos (casa, cajón, cofre, armario, nido, concha, rincón, etc.) y de su manifestación en el ámbito de la poesía.

Esta fenomenología que el propio autor define como *microscópica* se asienta en un hecho de procedencia heideggeriana: por definición “el hombre es el ser entreabierto” y esa apertura le lleva a que sólo sepa “trabajar en una filosofía del detalle.”⁸⁹ Esta filosofía, paradójicamente, no le lleva a un callejón sin salida y ensimismado, sino que le traslada a la inmensidad. A través de ese contacto con el detalle Bachelard intenta

⁸⁶ Bachelard, Gaston, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁷ Bachelard, Gaston, *op. cit.*, pp. 226, 227 y 229.

⁸⁸ Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004 (4ª reimpr.), pp. 8-9.

⁸⁹ Bachelard, Gaston, *La poética...*, *op. cit.*, p. 261. Este hecho también le llevará a afirmar: “La miniatura es un ejercicio de frescor metafísico” (p. 197).

que el ser pueda manifestarse serenamente y que lo haga, además, de una forma íntima e intensa:

“La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad [...] La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil [...] Nosotros descubrimos aquí que la *inmensidad* en el aspecto íntimo, es una *intensidad*, una intensidad de ser, la intensidad de un ser que se desarrolla en una vasta perspectiva de inmensidad íntima.”⁹⁰

La conjunción de todos estos elementos pone de relieve cómo en los fenómenos que conforman el mundo es posible encontrar una “vida psicológica secreta”⁹¹ y que el espacio no es algo extraño a ello. Esta vida es algo que repercute directamente en el ser y que lo compromete, ya que produce en él unas especiales resonancias y repercusiones. Como ya hemos señalado con anterioridad, para Bachelard el instrumento adecuado para activar esa repercusión se encuentra en la imagen poética. La simplicidad que ésta posee no debe engañarnos: nada resulta fenomenológicamente más rico y complejo que su sencillez. Ello se debe a que la misma tiene un poder condensador. Lo importante del ser radica no en su complejidad, sino en su intensidad, es decir, en su capacidad para eliminar las distancias. Un nuevo valor surge: “la síntesis [...] de las cosas y de nosotros mismos.” Una síntesis que pone de relieve cómo el mundo —y con él el espacio— está hecho de “esenciales envolturas.”⁹²

Ante la fuerza de la imagen poética, el fenomenólogo se distancia del literato y del crítico literario. A un nivel espacial también se aleja de las concepciones dominadas por la física o por la ciencia. Lo importante no es lo descriptivo ni lo explicativo. Tampoco lo puramente analítico. Aquello que es importante se encuentra en el poder transformador del ser que una imagen es capaz de producir: la “repercusión opera un cambio del ser” e, incluso, “la expresión crea ser.”⁹³

⁹⁰ Bachelard, Gaston, *La poética...*, *op. cit.*, pp. 221 y 231.

⁹¹ Bachelard, Gaston, *La poética...*, *op. cit.*, p. 111.

⁹² Bachelard, Gaston, *El derecho de...*, *op. cit.*, pp. 198-199.

⁹³ Bachelard, Gaston, *La poética...*, *op. cit.*, pp. 14-15.

La poética del espacio utiliza la poesía para abordar las imágenes más sencillas que se relacionan con lo que Bachelard califica como “espacio feliz”. El objetivo es efectuar un “topoanálisis” destinado a estudiar desde una perspectiva existencial los “espacios amados.” Analizar el espacio desde esta perspectiva supone tomar el mismo como centro de experiencias y de vida. Al igual que sucedía con Heidegger, la riqueza espacial no guarda relación con lo matematizable, sino con lo vivible. Por ello el filósofo francés dedica toda su obra a descubrir en los espacios mínimos la intensidad que caracteriza al ser y que hace que el mismo crezca y se fortalezca. Es en la casa o en el sótano o en cualquier otro espacio reducido y, en principio, insignificante, donde se encuentra el verdadero espacio: ese espacio que es el habitado.

Habitar, una vez más, abre la posibilidad de humanizar el espacio: “El espacio habitado trasciende el espacio geométrico.” A través de esta trascendencia el espacio se sitúa en el territorio de la vida: “un asombro de estar nos sobrecoge.”⁹⁴ Ello hace que la percepción del espacio y su análisis —ese topoanálisis al que ya nos hemos referido— se convierta en algo más que un simple estudio, es decir, que derive hacia una auténtica *topofilia*. El espacio que así se aborda es ese espacio feliz que se enfrenta a los espacios de posesión: un espacio que hace que podamos agazaparnos (“Sólo habita con intensidad quien ha sabido agazaparse.”)⁹⁵ Repetimos: no es lo cuantificable lo que nos lleva a la esencia del espacio, sino su capacidad de concentración de ser.

Los espacios vividos son “espacios amados” o, como también señala Bachelard, “espacios ensalzados” en cuya apreciación intervienen factores como la imaginación. Estos espacios son definidos de la siguiente manera:

“El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, atrae casi siempre. Concentra ser en el interior de los límites que protegen.”⁹⁶

⁹⁴ Bachelard, Gaston, *La poética...*, op. cit., pp. 79 y 90.

⁹⁵ Bachelard, Gaston, *La poética...*, op. cit., p. 30.

⁹⁶ Bachelard, Gaston, *La poética...*, op. cit., p. 28.

Una vez más el espacio adquiere su sentido más profundo en tanto que actúa no como depósito, sino como elemento que propicia la experiencia. Por este motivo Bachelard se aparta del estudio abstracto de lo espacial, para indagar sobre su sentido más concreto y palpable. Éste lo halla en el entorno acogedor de lo que resulta más inmediato: la casa. De este modo, la vivienda se convierte en la primera experiencia del espacio protector: un espacio que provoca el estar bien y que se convierte en un entorno de bienestar (“La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa.”)⁹⁷ Partiendo de ello, el espacio se convierte en sinónimo de vida y, en especial, de vida íntima: su tiempo comprimido sirve para suspender el tiempo.

Esta suspensión permite afirmar que analizar el espacio sea equiparable a ensalzarlo. Parafraseando a Bachelard se puede concluir, por ello, que *el topoanálisis es en sí mismo una topofilia*, ya que sólo se aborda el espacio para descubrir en él sus posibilidades de experiencia.

Una vez más, el espacio es lugar: el ámbito en el que la vida se manifiesta y en el que lo que nos rodea adquiere intensidad. Esta idea, tal y como más adelante se señalará, quedará cuestionada desde los planteamientos del movimiento moderno y de las vanguardias. De ahí que la reivindicación fenomenológica adquiriera un especial significado.

“Sin embargo, el lugar que experimenta la conciencia moderna no es en absoluto un lugar apacible o felizmente definido. Ese lugar es en muchos casos un lugar distorsionado, roto, a la vez querido y odiado, es un lugar urbano, donde todo ocurre entre ruido, de diversas maneras, en múltiples mundos que se mezclan, juxtaponen o enfrentan.”⁹⁸

1.2.2.3. MAURICE MERLEAU-PONTY

Aunque los textos que vamos a utilizar se publican con anterioridad a los ensayos que hemos citado de Heidegger y Bachelard, hemos situado con posterioridad la referencia a Merleau-Ponty, ya que éste pertenece a una generación más reciente —y ello sin tener en cuenta que su fallecimiento se produce en un momento mucho más temprano—.

⁹⁷ Bachelard, Gaston, *La poética...*, op. cit., p. 37.

⁹⁸ Rivas, Juan Luis de las, op. cit., p. 29.

Al inicio del presente capítulo hablábamos de las conferencias que, sobre el mundo de la percepción, son pronunciadas en la radio por Merleau-Ponty en 1948. Pese al carácter didáctico y sintetizador que presentan las mismas, hay que señalar que la principal aportación realizada en este ámbito la efectúa en 1945, con la publicación de la primera edición francesa de su conocida *Fenomenología de la percepción*. En esta obra Merleau-Ponty incide sobre una cuestión básica: quien percibe sólo puede tener una experiencia de sus percepciones a través de su propio cuerpo. No hay, por ello, una división o un enfrentamiento entre el sujeto y el mundo, ya que no podemos vivir separados o aislados de éste, cuestión que sí se propiciaba en los casos de Descartes y Kant.

El cuestionamiento de esta separación que muestra la herencia de Heidegger y de su ser-en-el-mundo, hace que Merleau-Ponty centre su atención en la cuestión corporal y en la importancia que para el ser posee no sólo el mundo, sino también el espacio y el tiempo, concebido todo ello como algo vivido que se sustenta en la experiencia. A partir de ahí el ser humano no sólo es visto en su propia corporalidad como ser que está en el mundo, sino que se descubre como algo intrínseco al mismo, es decir, como “ser-del-mundo.”⁹⁹

Nada más comenzar la citada *Fenomenología de la percepción* nuestro autor expresa con claridad cuál es el sentido que para él adquiere esta fenomenología:

“Se trata de describir, no de explicar ni analizar [...] Todo cuanto sé del mundo, incluso lo sabido por ciencia, lo sé a partir de una visión más o de una experiencia del mundo sin la cual nada significarían los símbolos de la ciencia. Todo el universo de la ciencia está construido sobre el mundo vivido.”¹⁰⁰

La vivencia del mundo permite que nuestro cuerpo forme con éste un sistema, algo que no entraña ninguna visión dissociada ni contrapuesta. Esta idea también será trasladada a la concepción del espacio. Tradicionalmente la ciencia clásica había efectuado una delimitación

⁹⁹ Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 2000 (5ª ed.), p. 13. Esta idea es la que le lleva a afirmar que “el pensamiento objetivo ignora al sujeto de la percepción” (p. 223).

¹⁰⁰ Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología...*, op. cit., p. 8.

precisa del espacio y del mundo físico. Concibiéndolo como un medio homogéneo, el espacio es lo que permite que las cosas se ubiquen y conserven su identidad. El espacio se toma así como un medio neutro que se amolda a nuestras pretensiones y que actúa como marco vacío y contextualizador que sirve para el necesario desarrollo de los fenómenos.

Esta manera de pensar el espacio será puesta en crisis por las geometrías no euclidianas. Gracias a ellas el espacio es tomado desde otra vertiente mucho más experiencial, hecho que, para Merleau-Ponty también se pone de manifiesto en la pintura contemporánea.¹⁰¹ Lo que esta apreciación introduce es algo que ya hemos ido viendo en los autores que estamos analizando: el espacio cobra valor porque se vuelve “sensible al corazón” y porque se manifiesta como algo “orgánicamente ligado a nosotros.”¹⁰²

Por este motivo lo común a todos estos autores se encuentra en la defensa de una posición que busca la implicación del ser humano. No hay ya un observador absoluto ni tampoco un observador desgajado del mundo. Ser-del-mundo supone estar compartiendo a través de nuestro cuerpo y de nuestras percepciones un espacio y un entorno. Estos son tomados como propios desde el momento en que habitamos en ellos.

El espacio ya no se describe como realidad homogénea y totalmente externa. Tampoco puede ser percibido sin nuestra implicación corporal. Ello supone romper con la antigua oposición entre cuerpo y alma o entre materia y espíritu. Lo que así se plantea es el hecho de que el ser humano “no es un espíritu y un cuerpo, sino un espíritu *con* un cuerpo.” El matiz introducido por Merleau-Ponty no debe ser infravalorado, ya que abre nuevas perspectivas:

¹⁰¹ En la segunda de las intervenciones que el filósofo efectúa en la radio bajo el título de “Exploración del mundo percibido: el espacio” señala en relación a la pintura: “Pero las investigaciones de la pintura moderna concuerdan curiosamente con las de la ciencia.” Este hecho lo asienta en el tratamiento simultáneo que artistas como Cézanne otorgan al dibujo y al color (“a medida que se pinta, se dibuja”) y en la ruptura que se establece con la idea de perspectiva. La principal crítica que lanza contra ésta se basa en el hecho de que la misma no busca el *compromiso* o la *implicación* del espectador, ya que “el mundo se presenta a nosotros en el contacto” y no dominado “por una mirada fijada en el infinito.” Merleau-Ponty, Maurice, *El mundo...*, *op. cit.*, pp. 19-21.

¹⁰² Merleau-Ponty, Maurice, *El mundo...*, *op. cit.*, p. 22.

“Tanto en psicología como en geometría, la idea de un espacio homogéneo ofrecido por completo a una inteligencia incorpórea es reemplazada por la de un espacio heterogéneo, con direcciones privilegiadas, que se encuentran en relación con nuestras particularidades corporales y nuestra situación de seres arrojados al mundo.”¹⁰³

El espacio ya no es algo que nos contenga. Una relación de ese tipo sólo se da entre objetos, es decir, entre cosas y el ser humano no es una cosa. El espacio pone en juego una realidad más amplia que la derivada de las ideas de contenedor o recipiente. Nuestra implicación con el entorno anuncia otra manera de estar en el mismo. Estas palabras de Merleau-Ponty resumen y clarifican su postura:

“Eso es, en lugar de imaginarlo como una especie de éter en el que estarían inmersas todas las cosas, o concebirlo abstractamente como un carácter que les sería común, debemos pensarlo como el poder universal de sus conexiones. Así, pues, o bien no reflexiono, vivo en las cosas y considero vagamente el espacio, ora como el medio de las cosas, ora como su atributo común, o bien reflexiono, recojo en su fuente el espacio, pienso actualmente las relaciones que hay debajo de este término, y me percató luego de que éstas solamente viven gracias a un sujeto que las describe y que las lleva; paso del espacio espacializado al espacio espacializante.”¹⁰⁴

Es nuestra experiencia del espacio la que dota de sentido al fenómeno de la espacialidad, ya que somos nosotros los que imprimimos en el mismo “nuestra manera de proyectar el mundo.” Una vez más nos encontramos con el rechazo hacia la idea de espacio definido como objetividad. Sin embargo, este rechazo no debe llevar, según Merleau-Ponty, hacia una posición de defensa del psicologismo, es decir, hacia una posición en la que sea la propia conciencia la que invente de forma plenamente subjetiva el espacio. A juicio de este filósofo se establecen entre la objetividad y la subjetividad indudables vínculos, hecho que queda patente en experiencias como la mítica.

¹⁰³ Merleau-Ponty, Maurice, *El mundo...*, op. cit., p. 24.

¹⁰⁴ Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología...*, op. cit., p. 258.

Al margen de ese hecho, lo importante se encuentra en esa implicación a la que nos hemos referido. La idea de implicación —noción que no es utilizada textualmente por Merleau-Ponty— cabe relacionarla con la idea de “apertura y adhesión al mundo.” Y ésta, a su vez, con una concepción de la percepción que puede ser entendida como un acto de recreación del mundo o como un hecho a partir del cual el mundo es creído por nosotros:

“Percibir es empeñar de una vez todo un futuro de experiencias en un presente que en rigor jamás lo garantiza, es creer en un mundo. Es esta apertura a un mundo lo que posibilita la verdad perceptiva.”¹⁰⁵

Esta creencia en el mundo es la que permite que el espacio, tal y como afirmábamos al finalizar el punto precedente, sea interpretado a partir de la incorporación de un conjunto de atributos humanos. Este hecho es posible debido a que es desde la experiencia, que se origina a partir de nuestro cuerpo, desde donde el espacio se vivencia. Si no fuera así lo que estaríamos haciendo es definir el mundo —en el sentido de estar tomándolo como algo abstracto—, pero no lo estaríamos ni percibiendo ni sintiendo. O sea, habríamos despojado al mundo y, por tanto, también al espacio, de sus propias peculiaridades y especificidades.

Frente a la importancia de la vivencia, lo objetivo no otorga un conocimiento que sea necesariamente más pleno o más seguro. Al igual que sucede con el arte, que no es unívoco en sus significados, el pensamiento científico también presenta para Merleau-Ponty “un doble carácter de inconclusión y ambigüedad.” Este hecho hace que el saber y el conocimiento derivados de la ciencia posean un sentido similar: “Nosotros concebimos todas las obras de la ciencia como provisionales y aproximadas.”¹⁰⁶ Una vez más el arte moderno es, para el filósofo francés, un buen reflejo de esta situación, ya que siendo una “totalidad carnal” no existe posibilidad alguna que permita una experiencia de la obra que pueda reemplazar “la experiencia perceptiva y directa” que puede efectuarse de la misma y que es la que resulta realmente válida.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología...*, op. cit., p. 258.

¹⁰⁶ Merleau-Ponty, Maurice, *El mundo...*, op. cit., p. 70.

¹⁰⁷ Merleau-Ponty, Maurice, *El mundo...*, op. cit., p. 61.

Las consecuencias que provoca una situación de este tipo no son difíciles de intuir: el mundo se presenta como algo inconcluso e inacabado. Nuestra aproximación al mismo tampoco puede otorgarle ningún sentido concluso. Sin embargo, una situación de esta índole no debe ser tomada como un callejón sin salida. La provisionalidad no actúa como un sinónimo de fracaso, sino como un impulso para no perder esa necesaria implicación que requiere nuestra experiencia del mundo. Más que a dominar el espacio, la fenomenología nos ayuda a sumergirnos en él. Por eso el entorno va a presentar diversas caras desde el momento en el que aparece en la historia del arte occidental.

Tras habernos aproximado en este capítulo a las nociones de paisaje y entorno, así como a la interpretación fenomenológica del espacio, podemos ya iniciar nuestro recorrido. A través del mismo vamos a analizar cómo se elabora y reestructura la noción de entorno, y cómo nos involucramos en éste. A su vez, también vamos a utilizar esta aproximación para observar las variaciones que se operan en su representación artística y cómo las mismas van a trazar toda una serie de transformaciones conceptuales.

2. EL ENTORNO COMO REFERENTE ESTÉTICO: DEL ESPACIO SIMBÓLICO A LA REPRESENTACIÓN DESACRALIZADA

2.1. EL ABANDONO DE LOS FONDOS DORADOS

Se afirmaba al comenzar el capítulo precedente que existe un momento en el que la naturaleza deja de ser simplemente tierra proveedora de alimentos y adquiere otros valores asociados a su contemplación desinteresada, hecho que lleva a su conversión en un género pictórico denominado paisaje. Pero señalar una primera visión estética del paisaje o una primera emoción ante la naturaleza, así como el origen de un pensamiento que entienda que la naturaleza tiene una belleza en función de sí misma y no por su utilidad, es de una gran complejidad y más si se tienen en consideración cuestiones culturales y posturas religiosas.

En este sentido, numerosos teóricos acostumbran citar como punto de referencia ineludible en este proceso a Francesco Petrarca y al contenido de una carta, datada el 26 de abril de 1336, donde el poeta explica el deseo intuitivo que sintió por escalar el Mont Ventoux (“llevado sólo por el deseo de ver la extraordinaria altura del lugar.”)¹ Al llegar a la cima, y frente al panorama que se presenta ante sus ojos, el escritor sufre una conmoción que se podría calificar de *éxtasis estético*, ya que aquello que se despliega ante su vista no es un ámbito de trabajo, sino de sentimientos y emociones contrastadas.

“Podríamos discutir largamente sobre si la emoción que despierta en Petrarca la contemplación de las cimas, los montes y los valles desde el Mont Ventoux es religiosa o estética, es decir, sobre si la belleza que percibe el poeta en la contemplación de tan soberbio panorama proviene del hecho de reconocer la inmensidad de la obra de Dios o si trata de un sentimiento que emana del asombro causado por la mirada desinteresada sobre los parajes que aparecen bajo sus pies. Esa discusión, sin embargo, es inútil porque [...] lo que aquí se muestra es la prueba de la existencia de una delectación en el

¹ Petrarca, Francesco, *La ascensión al Mont Ventoux*, ARTIUM, Vitoria, 2002, p. 53.

acto de mirar, de una superación explícita de aquella represión de los sentidos impuesta por la patrística.”²

La tensión que surge entre la mirada moral y la estética, es decir, entre una mirada que todavía es dependiente y subordinada y otra que empieza a surgir en su propia autonomía, marca una novedad en el discurso artístico. Sin embargo, esta novedad no marca un punto de llegada, sino un punto de salida. Históricamente, resulta todavía demasiado aventurado hablar de autonomía, ya que incluso al propio Petrarca le resulta extraño plantearse la existencia de imágenes desprovistas de un sentido religioso. Es por este motivo por el que intenta a lo largo de toda su carta dotar de un carácter espiritual a su subida —a su *ascensión* al Mont Ventoux—, ya que como el propio poeta escribe “la vida bienaventurada está en un lugar elevado” y su camino “es estrecho”, cuestiones que no deben hacernos olvidar que es hacia esa verdadera meta “hacia la que se dirige nuestro viaje.”³

Para reforzar esta interpretación, Petrarca, asombrado frente a la naturaleza, recurre a “echar un vistazo a un ejemplar de las *Confesiones* de Agustín”. El libro “que cabe en el puño” y que, a pesar de su “tamaño pequeñísimo”, resulta de una “dulzura infinita” es abierto al azar en su Libro X.⁴ El fragmento con el que de una forma pretendidamente casual se enfrenta Petrarca y su acompañante —su hermano Gerardo— no deja lugar a posibles dudas:

“A Dios pongo por testigo y al que estaba allí presente que, donde primero fijé la vista estaba escrito esto: *Y van los hombres a admirar las cumbres de las montañas y las enormes olas del mar y los amplísimos cursos de los ríos y la inmensidad del océano y las órbitas de las estrellas y se olvidan de sí mismos. Me quedé atónito, lo confieso [...] y cerré el libro, irritado conmigo mismo por estar todavía contemplando cosas terrenales.*”⁵

Ante la posible pérdida moral a la que puede llevar el excesivo aprecio a lo terrenal, Petrarca utiliza el valor de la *mirada exterior* como excusa

² Maderuelo, Javier, “La mirada de Petrarca”, en la introducción a Petrarca, Francesco, *op. cit.*, pp. 26-27.

³ Petrarca, Francesco, *op. cit.*, p. 57.

⁴ Petrarca, Francesco, *op. cit.*, p. 60.

⁵ Petrarca, Francesco, *op. cit.*, p. 61.

que tiene que llevar a una más profunda *contemplación interior*. Aunque no lo cite, en ese mismo texto del filósofo cristiano podemos leer otra reflexión paralela a la utilizada por Petrarca en la que el interés por la contemplación exterior y su belleza asume un significativo alcance al vincularse con la inteligencia divina:

“Tanto los animales chicos como los grandes ven esta belleza, pero no saben hacer preguntas, al no disponer de una razón cuyo cometido sea estar al frente de los sentidos y con la facultad de dictaminar sobre ellos. Pero los hombres sí que pueden hacer preguntas, porque lo invisible de Dios se deja ver a la inteligencia a través de la obras creadas.”⁶

A través de la narración de Petrarca y San Agustín se muestra cómo la belleza exterior que puede producir un entorno asombroso (“La naturaleza había entrado en el ámbito de la belleza”)⁷ no tiene ningún sentido si la mirada que la provoca no logra ir dirigida hacia uno mismo, es decir, si uno no consigue a través de la misma *ensimismarse*. Sin embargo, no podemos olvidar en este punto que Petrarca, amante de los clásicos, como todos los primeros renacentistas, al contemplar su entorno natural y extraer de él un provecho estético se está manifestando como sucesor del clasicismo.

Pese a ello, para Richard Turner esta subida al Mont Ventoux es fruto de la imaginación de Petrarca, una invención literaria, ya que “el paisaje, en la literatura y la pintura del Trecento, aparece y funciona como anotación marginal a una narrativa o alegoría principal.”⁸ Algo similar —y habitual— a lo que sucede en muchas de las representaciones de la época donde el paisaje o el entorno tan sólo eran un telón de fondo en una escenografía que narraba o bien un acontecimiento religioso o bien un texto literario.

En cualquiera de ambos casos, lo evidente es el que el verdadero protagonismo de la obra no recae ni en el hombre ni en el entorno. La

⁶ San Agustín, *Confesiones*, Biblioteca Autores Cristianos, Madrid, 2001 (6ª impr.), p. 317.

⁷ Andersson, Stig L., “Belleza”, en Colafranceschi, Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 29.

⁸ Turner, A. Richard, “Del paraíso terrenal al paisaje planetario. Italia en el siglo XV”, en VV. AA., *Los paisajes del Prado*, Nerea, Madrid, 1993, p. 57.

causa de este hecho ya ha sido apuntada con anterioridad: nos encontramos en un momento, finales de la Edad Media, en el que se tiene conciencia de *pago* pero no de *país*. No obstante, se requiere una cierta cautela en relación a lo que Alain Roger califica de “ceguera medieval”:

“Una lectura rápida nos lleva a concluir, en efecto, que ésta [la Edad Media] habría eliminado, junto con el paganismo, toda representación naturalista y, por tanto, paisajística. No es así, y comprobamos que el arte bizantino se complació, por el contrario, en multiplicar los signos profanos, aunque para acomodarlos a las escenas sagradas, de quien son los emblemas y, por tanto, los satélites.”⁹

Esta situación dependiente pone de relieve un hecho: aunque encontremos un “sentimiento de la naturaleza” ello no conlleva la existencia de un “sentido del paisaje.”¹⁰ De este modo, la pintura gótica se limitó al desarrollo de temas religiosos donde las figuras eran referencia, alusión, símbolo y metáfora, pero nunca una interpretación de la realidad natural. Ello hacía que el espacio donde se movían los actores de las composiciones fuera una ficción de carácter sagrado. Con este panorama, la solución que cubrió las exigencias de la representación de la luz y, a su vez, del espacio trascendente fue el denominado fondo de oro que, además, aportaba los valores simbólicos del brillo, del fulgor, del poder y de la incorruptibilidad:

“En la pintura, la creación de un espacio trascendente, diferenciado del natural, se articula en torno al *fondo de oro*. Así, los personajes de la *historia religiosa* quedan aislados de todo contacto con un espacio real e integrados en un ámbito del que se desprenden los valores simbólico-religiosos.”¹¹

De esta forma, antes de que Petrarca intuyera el inicio de un goce estético derivado de la contemplación del entorno, el escenario de las representaciones se configuraba a través del fondo de oro, cuyo uso y vigencia de valor se extendió hasta el siglo XVI.¹² Éste generaba una

⁹ Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 64.

¹⁰ Roger, Alain, *op. cit.*, p. 66.

¹¹ Nieto Alcaide, Víctor, *La luz, símbolo y sistema visual*, Cátedra, Madrid, 1985, p. 59.

¹² Véase Alberti, Leon Battista, *Sobre la pintura*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976.

forma de representación espacial diferente a la naturalista: un espacio indeterminado y plenamente simbólico que correspondía al ámbito de lo sagrado y lo trascendente y que de alguna forma se situaba al margen de cualquier sistema racional de perspectiva.¹³ En dicho espacio los cuerpos aparecen flotando en un ámbito caracterizado por la ingravidez, de ahí que si la gravedad constituye un fenómeno natural, la ingravidez se asocia a lo sobrenatural. Desde este planteamiento se puede señalar que la captación del entorno resulta irrelevante, puesto que lo que se revela como importante es la representación de la única realidad posible, es decir, la realidad simbólica que alude a lo sagrado:

“El escenario en la pintura gótica no se ofrece como una *ventana abierta*, sino como una *caja cerrada*, hermética y visualmente diferenciada de la realidad que establece una *desvinculación* entre la escena y cualquier referencia a un entorno natural.”¹⁴

Para Richard Turner, ya en el taller de Duccio (ca. 1255/1260-1318/1319) se dominaba, gracias al uso realista de detalles y a la representación de lo anecdótico, una modalidad de construcción del espacio paisajístico muy sofisticada, pero al mismo tiempo se consideraba que el ejercicio de esa habilidad era apropiado sólo en cierto tipo de temas. La destreza para representar de modo verosímil el entorno no significaba necesariamente que esa capacidad se aprovechara siempre. Como puede suponerse, debía ser la alegoría o la propia narrativa del tema las que determinaran el tipo concreto de paisaje representado.

Ahora bien, en la pintura gótica no sólo los valores de luz, brillo y oro establecen la metáfora de una presencia divina. La corporeidad de los objetos se omite por la ausencia de claroscuro como forma de destacar el volumen de un objeto iluminado por una luz natural. De este modo, parafraseando a Panofsky, podemos apuntar que la figuración gótica se inscribe en el interior de una *estructura metafísica*.¹⁵ Una estructura por

¹³ Entendido éste como “espacio matemático”, es decir como “espacio infinito, constante y homogéneo”. Panofsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1973, p. 10.

¹⁴ Nieto Alcaide, Víctor, *op. cit.*, p. 62. En relación con lo apuntado por este autor, conviene recordar que el término *fenestra aperta* es utilizado por Alberti, asociado al cuadro, que transformado en ventana nos permite ver el espacio. Asimismo, J. P. Ritcher atribuye a Leonardo el término *pariete di vetro*.

¹⁵ Véase Panofsky, Erwin, *op. cit.*, pp. 29 y ss.

medio de la cual lo objetivo queda plenamente supeditado a una realidad intangible que es considerada en su propia trascendencia como más real que la propia realidad.



Giotto
San Francisco predicando a los pájaros, c. 1300



Duccio
Jesús curando a un ciego, 1308-1311
Noli me tangere, 1308-1311

Aún cuando en el siglo XIV comienzan a aparecer bellos paisajes, pensemos en los casos de las representaciones naturalistas de Giotto (ca. 1267-1337) o en ese primer paisaje urbano (*Efectos del Buen*

Gobierno en la Ciudad, 1337-1339) que Ambrogio Lorenzetti realiza para los frescos del Palacio Público de Siena,¹⁶ no podemos hablar todavía del resultado del placer de ver y hacer ver, es decir, de una utilización autosuficiente del entorno, sino de un empleo de alegorías definidas por su carácter moralizador. Unas alegorías que, a pesar de ello, testimonian —con independencia de la escasa habilidad que manifiestan en el uso de las perspectivas lineal y atmosférica— “una voluntad de laicizar el país liberándolo de toda referencia religiosa.”¹⁷



Ambrogio Lorenzetti
Detalle *Efectos del Buen Gobierno en la ciudad, 1337-1339*
Detalle *Efectos del Buen Gobierno en el campo, 1337-1339*

En este sentido, si Giotto abandona la tradición bizantina dominante, lo hace para adecuar su nuevo estilo al naturalismo de la tradición latina. A través de esta adecuación se hace intérprete de los intereses de la burguesía incipiente, de ahí que en sus frescos no sólo el mundo natural, sino también el urbano asuman un cierto protagonismo. Este protagonismo, tal y como acabamos de señalar, servirán de escenario a una historia sagrada y moralizadora, hecho que no nos debe llevar a menospreciar la mirada desacralizadora a la que invitan. En esa misma línea Lorenzetti, al efectuar el “auténtico primer *retrato de ciudad* de nuestra historia del arte”,¹⁸ convierte a la urbe en auténtica protagonista

¹⁶ En modo alguno debe pasarnos desapercibido un hecho que puede parecer anecdótico o azaroso, pero que no lo es. Nos referimos a la circunstancia de que esta obra es ejecutada casi de forma simultánea en el tiempo al episodio protagonizado por Petrarca en el Mont Ventoux (1336).

¹⁷ Roger, Alain, *op. cit.*, p. 73.

¹⁸ “Il grandioso affresco sugli *Effetti del Buon Governo in città* [...] è il primo, vero ‘ritratto di città’ della nostra storia dell’arte”. Masoero, Ada, “Dipingere la città, dipingere la

de la pintura —y ello a pesar de los ya mencionados condicionamientos moralizadores—. Ahora bien, si nos fijamos en la obra podemos observar que no sólo es la ciudad (con sus palacios señoriales, sus torres, su iglesia y sus edificios), sino también la dinámica vida que en ella transcurre (con el bullicio de sus calles, el trabajo de sus ciudadanos, la danza de las muchachas jóvenes, etc.) lo que llama nuestra atención.

La alegoría a la que la representación está sujeta, no puede sustraer protagonismo al discurso profano que desprende la imagen. Con todo, habrá que esperar al siglo XV para que en Italia y los Países Bajos comiencen a cuestionarse los elementos que configuran la idea de un espacio simbólico. La progresiva atención por la representación de la realidad determinó una valoración por la luz natural como medio de articulación del espacio, el volumen y la corporeidad de los objetos. El oro y la luz, aún sin abandonar su valor simbólico en la representación aislada, irán perdiendo el papel predominante en la configuración de los espacios pictóricos. De *caja cerrada*, como señalábamos anteriormente, pasamos a un *escenario abierto*.

2.2. PRIMEROS ENTORNOS NATURALES Y URBANOS

La creación de este escenario abierto al que acabamos de aludir, supone un cambio de indudables repercusiones, ya que conlleva la instauración de un nuevo modelo visual, que también es conceptual, puesto que permite la laicización del espacio. Sin embargo, como puede sospecharse, la transición al mismo no se va a producir de una forma abrupta, sino gradual, y ello pese al valor y novedad que asumen representaciones como la efectuada por Lorenzetti.

En el Quattrocento existía todavía una evidente oposición entre el mundo conocido y el mundo desconocido. Dado el carácter reducido del primero, uno de los ingredientes fundamentales articulados desde la nueva sensibilidad que empezaba a emerger, se hallaba en la combinación de atracción y terror que ejercían las tierras y los pueblos desconocidos, una fascinación que provenía básicamente de la literatura más que del arte. En el periodo postmedieval se concibió muchas veces el paisaje que entonces surgía como escenario de un viaje lento y profundo que podía en su extremo ser el tránsito desde el Paraíso

metropoli”, en el catálogo de la exposición *Metropolitanscape. Paesaggi urbani nell'arte contemporanea*, Silvana Editoriale, Milano, 2006, p. 24.

Terrenal al infinito, hecho que obsesionó a El Bosco y a muchos otros. En Italia esos desplazamientos arraigan en narraciones de viajes de fuerte contenido iniciático como *La Divina Comedia* de Dante. Por tanto, el paisaje pictórico de este periodo —todavía concebido como escenario— tenía un horizonte limitado, era acogedor, tranquilizador, un lugar en el que la actividad humana y la naturaleza coexistían frente a lo desconocido.

Las tierras llanas, los valles fluviales, los campos cultivados y los agradables jardines permitirán representar una naturaleza amablemente dominada por el hombre, así como adecuada a sus necesidades. En este sentido, la referencia efectuada al jardín no resulta en modo alguno gratuita, ya que con anterioridad al descubrimiento del entorno y a la invención del paisaje “la humanidad creó jardines”, esos territorios de orden y disfrute que actúan como “ropajes, ornamentos y tormentos que el hombre impone al país” y que en su extensión delimitan

“un espacio sagrado, una especie de *templum*, en cuyo interior se encuentra concentrado y exaltado todo lo que, fuera del cercado, se difumina y diluye, librado a la entropía natural. El jardín, a semejanza del cuadro, se pretende nómada, parte total, islote de quinta esencia y de delectación, paraíso paradigmático.”¹⁹

Joaquín Yarza se pregunta cómo poder situar y calificar esos amplios escenarios exteriores —en la época denominados por los tratadistas hispanos como *lexos*— que empiezan a estar presentes en la pintura europea. Al respecto, no hay que olvidar que se trata de unos escenarios que actúan como telones de fondo elaborados en los talleres y que, aun partiendo de formas imaginadas, no dejan de ser testimonio de la concepción de la naturaleza existente en el momento. Para este historiador, el paisaje no se configura aquí como género, pero la representación de los *lexos* o de los países es tan notable que se puede afirmar la existencia de una pintura de paisaje aunque sólo sea como marco de obras sacras y profanas.²⁰ Un marco que adquiere vinculaciones con un nuevo sentido humanista.

¹⁹ Roger, Alain, *op. cit.*, pp. 37-38.

²⁰ Yarza Luaces, Joaquín, “Los lejos en la pintura tardogótica”, en VV. AA., *Los paisajes del Prado*, *op. cit.*, pp. 29-52.

“En contraste con la Edad Media el surgimiento del paisaje en el Duecento y el Trecento anda parejo con el nuevo tratamiento que el arte da al hombre. Frente al estatismo y linealismo medievales, en los que la Naturaleza queda reducida a ser un elemento decorativo, las nuevas formas espaciales que progresivamente van conquistando la pintura, cuya culminación será la perspectiva renacentista, tienden a otorgar a aquella una función relevante; en la representación artística la naturaleza se transforma en el marco que magnifica el cuerpo humano.”²¹

Para Rafael Argullol, Piero della Francesca, al mismo tiempo que modula los cuerpos en perfecta armonía, no olvida trazar el paisaje de su tierra. Algo semejante puede decirse de otros pintores como Giovanni Bellini. En ellos —entre muchos otros— la representación del paisaje significa un abandono de los esquemas medievales en beneficio de una nueva visión del hombre en la que se plasma la también nueva relación de éste con la naturaleza.

La pintura de los Países Bajos marcará la pauta en una amplia zona europea a partir de los hermanos Van Eyck y de Robert Campin. Si lleváramos a cabo un recorrido por la segunda mitad del siglo XV, podríamos observar que en una época en que el paisaje no tenía reconocimiento como tal, la complacencia de los artistas de los Países Bajos en recrear con minucia aspectos parciales y concretos de la naturaleza, llenos de encanto y amenidad, unido al uso de detalles anecdóticos, simbólicos o épicos, próximos o lejanos al *locus amoenus* antiguo, producirá ejemplos pictóricos de gran interés.

“No fue la pintura la que indujo al paisaje, sino esta pintura concreta [de origen septentrional] la que, inventando un nuevo espacio en el Quattrocento, inscribió en ella, progresiva y laboriosamente, ese paisaje concreto. He dicho Quattrocento por mala costumbre, pues nuestro paisaje nos viene del Norte y no de Italia [...] Fue en el Norte, en Francia y sobre todo en Flandes y en los Países Bajos, donde los pintores asimilaron la lección implícita del naturalismo descriptivo y diferenciador descubierto

²¹ Argullol, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Destino, Barcelona, 1991, p. 15.

por los artistas de la Italia septentrional en la época del Trecento.”²²

Inventados en los talleres, estos paisajes que se inician en *producciones menores* como las representadas por los citados Libros de Horas o por los calendarios de los iluminadores, reflejan ya parcialmente la realidad inmediata, puesto que plasman escenas religiosas en entornos cotidianos. Aunque no pueden ser considerados como un documento fielmente representativo de una época y tampoco como un paisaje en el sentido que más tarde asumiría éste, son dignos de ser tomados en consideración, especialmente si tenemos en cuenta los conocimientos del momento y la incipiente realidad pictórica que plantean. Y es que la naturaleza o el entorno —en el sentido de mundo exterior al de los talleres— resultaban no sólo desconocidos sino también hostiles e incluso agresivos. De aquí que se humanicen hasta los más dramáticos detalles, para hacerlos habitables y transformarlos en una especie de conjuro de los miedos tardomedievales.

No obstante, en relación con estos pretendidos productos menores, verdaderas enciclopedias visuales cuya proliferación en Francia entre los años 1390 y 1420 fue considerable,²³ conviene efectuar una precisión: nos encontramos ante una manifestación artística que por carecer aún de reglas resulta más libre e imaginativa, en ocasiones, que la de los grandes temas. A su vez, se trata de un producto en el que el predominio de la imagen y de su narratividad sobre el texto resulta evidente. De este modo, en estos fondos que surgen tras la desaparición de los simbólicos espacios áureos, la dificultad que tenían algunos en componer escenas convincentes, al tiempo que apropiadas a las peticiones de los clientes, encontraba su solución en el recurso a modelos de otros artistas o a estampas producidas con ese fin para ser utilizadas en los talleres. Con todo, para numerosos autores en los *lexos* es tal vez donde se aprecia una mayor libertad.²⁴

La constatación de esta libertad, tal y como se ha señalado anteriormente, empezará a tener sus consecuencias a partir del siglo XV,

²² Roger, Alain, *op. cit.*, pp. 72-74.

²³ Hecho al que contribuirá determinadamente el mecenazgo ejercido por Felipe el Atrévado y Jean de Berry, dos de los hermanos de Carlos V.

²⁴ No otra es la posición defendida por Yarza en el texto que ya hemos citado. Yarza Luaces, Joaquín, *op. cit.*, pp. 29-52.

gracias a la instauración de una renovadora relación científica con el entorno. Esta relación será posible debido a las transformaciones sociales, económicas y culturales que caracterizan a la época. De hecho, nuevas clases detentan el poder desplazando el monopolio ideológico que hasta ese momento había ejercido la Iglesia. Evidentemente, los planteamientos de esta nueva sociedad difieren por completo de la anterior. Durante el siglo XIV el feudalismo pierde el papel predominante en la estructura socioeconómica. La crisis del sistema feudal y los inicios del capitalismo aparejan unas transformaciones que se dejan ver en el arte.

“La Historia no es ya una puesta en escena de la voluntad divina, sino de lo humano y los determinantes de la vida son el auténtico motor de la Historia.”²⁵



Hermanos Limburg
De *Las muy ricas horas del duque de Berry*, 1405-1408

Sin embargo, los cambios sociales acontecidos no fueron drásticos, por lo que los motivos religiosos continuaron desempeñando un papel central, aunque reorientado hacia una nueva forma de representación espacial. El nuevo sistema de representación óptica y visual que se crea, la perspectiva, se presenta como una forma plástica de dominio de la realidad, alejada de las connotaciones simbólicas de carácter sagrado. Esto hace que un fenómeno tan presente en el arte precedente como el

²⁵ W. K. Ferguson, recogido en Nieto Alcaide, Víctor, *op. cit.*, p. 86.

de la luz, surja ahora básicamente vinculado a una experiencia física, aún cuando en algunos casos todavía contenga una significación simbólica.

“La representación de un espacio interno cerrado, concebido como un cuerpo vacío, significa, más que el simple consolidarse de los objetos una revolución en la valoración formal de la superficie pictórica: ésta ya no es la pared o la tabla sobre la que se representan las formas de las cosas singulares o las figuras, sino que es de nuevo, a pesar de estar limitado por todos sus lados, el plano a través del cual nos parece estar viendo un espacio transparente.”²⁶

A medida que avanzan durante el siglo XV los nuevos sistemas de representación, el oro va desapareciendo como elemento configurador de espacios y su empleo queda reducido a la representación de elementos concretos, como los nimbos o rayos luminosos procedentes de la divinidad, aspecto vinculado muy especialmente a la Encarnación. En este sentido, Alberti, en el Libro II de su *Tratado sobre la Pintura* (1435) habla sobre los tres elementos que componen la pintura: la *circunscrición*, la *composición* y la *recepción de la luz*. Al respecto de este último elemento se nota un cambio de actitud radical en lo relativo al papel que la naturaleza —concebida como referente físico y como guía— asume:

“[E]n cuanto pertenece a imitar las luces con el blanco y las sombras con el negro, aconsejo que pongas el mayor estudio en conocer aquellas superficies que están cubiertas de luz o sombra. Esto puedes aprenderlo de la naturaleza y de las mismas cosas.”²⁷

Más adelante, al reflexionar sobre el color de las formas en la naturaleza, Alberti hace referencia directamente a la utilización desmesurada del oro, desaconsejando de forma tajante y taxativa su empleo y dando, además, una serie de recomendaciones y consejos para el caso de que el pintor se vea en la necesidad de representar objetos de este metal.

²⁶ Panofsky, Edwin, *op. cit.*, p. 38.

²⁷ Alberti, Leon Battista, *op. cit.*, pp. 138-139.

“Hay quienes emplean el oro de modo inmodico, pues creen que el oro da una cierta majestad a la historia. No los alabo en modo alguno. Antes bien, si quiero pintar la Dido de Virgilio, cuyo carcaj era de oro, y los cabellos estaban sujetos con oro, una fíbula áurea sostenía la vestimenta, conducía con frenos áureos y todas las cosas resplandecían de oro, imitaré antes bien con colores que con oro esta abundancia de rayos áureos, que entonces heriría los ojos de los que mirasen. Pues la mayor admiración y alabanza del artífice está en los colores, ya que habiendo puesto oro en una tabla plana, se puede ver que muchas superficies que era oportuno representar claras y fúlgidas, aparecen oscuras a los que miran, y otras que quizá debían estar ensombrecidas, se muestran más iluminadas.”²⁸



Robert Campin
Detalle *Natividad*, 1420



Hermanos Van Eyck
Detalles *Crucifixiones*, 1427-1430

²⁸ Alberti, Leon Battista, *op. cit.*, p. 142.

Al referirse de esta forma al uso del oro, se rechaza la justificación de su aplicación como valor simbólico, a la vez que se niega la utilización del mismo en la pintura. Para Alberti, incluso los objetos de oro deben ser representados y no *presentados*. En cualquier caso, el autor está poniendo de relieve con la clasificación a la que aludíamos anteriormente (circunscripción, composición, iluminación), el control del artista sobre aquellos elementos que constituyen la pintura, postura que se contrapone a las ideas que orientaron a los pintores góticos y medievales. Con ello Alberti hace una definición de los principios en los que sustenta la cultura figurativa del Quattrocento y propugna un sistema de representación sometido a una normativa regular científica y analítica. Un mundo totalmente nuevo es el que así está contribuyendo a generar.

La postura defendida por Alberti se relaciona, como puede fácilmente comprenderse, con la filosofía humanista del momento y con su irrupción en la cultura occidental. Una filosofía que se extenderá por Europa y que servirá para que una nueva generación de artistas amplíe el sentido de la representación plástica, dando cabida a una nueva realidad.²⁹ El caso de Leonardo, por poner el ejemplo paradigmático de esta nueva relación con el espíritu científico más avanzado de su tiempo, permite comprender con claridad las consecuencias que trae consigo esta situación. El oro y la luz al perder en simbolismo, ganan en científicidad, algo que seguirá presente en la modernidad y en la utilización de la luz como elemento articulador de la representación pictórica en corrientes como la impresionista. Blunt valora la cuestión señalando lo siguiente:

“En tanto que los últimos vestigios del gótico desaparecían, un nuevo estilo emergió, exponente de un nuevo modelo de entender el mundo, del optimismo humanista característico de los hombres de esta época y de su confianza en los métodos de la razón. En pintura y escultura florece el naturalismo, pero un

²⁹ “Evidentemente, no es casualidad que, con la perspectiva pictórica y su codificación albertiana, se constituyan simultáneamente el ‘cubo escénico’ (Francastel), el *Raumkasten* (Panofsky), por una parte, y el fondo de paisajes, por otra. Sin embargo, esta solidaridad no autoriza a hablar, como dice Anne Cauquelin [*L’invention du paysage*, Plon, París, 1989], de un *nacimiento conjunto del paisaje y de la pintura* y menos aún a decretar que el ‘problema’ de la pintura desde su nacimiento ha sido el problema del paisaje.” Roger, Alain, *op. cit.*, p. 71.

naturalismo basado en el estudio científico del mundo exterior gracias a los nuevos medios de la perspectiva y la anatomía.”³⁰

La irrupción de este interés por un saber derivado de la entonces emergente actitud científica, marca el inicio de una secularización de la mirada —convertida en dominio racionalizado de la óptica— que posibilita el descubrimiento del entorno y la irrupción de éste en la pintura. La realidad no sólo es una excusa para la manifestación de lo sagrado, sino el espacio que permite un conocimiento renovado y más ajustado del mundo. Si durante la Edad Media los tratados sobre pintura gustaban de hacer enfoques teológicos y se basaban en directrices eclesiásticas —razón por la que no existía la posibilidad de imitar el mundo exterior y por la que el artista tan sólo era un artesano—, desde el Quattrocento pintar ese mundo exterior se convierte en uno de los objetivos de la actividad artística.

El arte responde no ya a un planteamiento estrictamente simbólico, sino a principios emanados de la razón humana, algo que iba quedando claro en tratados como el de Alberti. Según apunta Blunt, para éste la moderación resultante de seguir el dictado del corazón —rasgo más significativo y frecuente de su doctrina— conduce a la serenidad de espíritu que es una de las condiciones necesarias de la conducta ideal en la vida. Alberti, de alguna forma, ya está priorizando el racionalismo de la filosofía antigua sobre el catolicismo. Así, el artista puede crear una obra más bella que todo lo que existe en la naturaleza. Pero esto sólo podrá llevarse a cabo por una serie de procesos que mantengan al artista en contacto estrecho con la naturaleza sin necesidad de recurrir a la imaginación. De ahí que al final de su *Tratado sobre la Pintura* advierta a los que creen poder descuidar y fiarse únicamente de su *habilidad técnica e imaginación* que caerán en una nefasta costumbre.

En función de esta concepción, la naturaleza procede según determinadas leyes y respetando un método coherente. Alberti se basaba en textos antiguos donde se había pretendido analizar las leyes de la naturaleza para utilizarlas como pautas en la creación artística. La materialización de estas leyes hablaría así de proporción, simetría y armonía. De este modo, la obra de arte queda concebida “como una proposición científica”, convirtiéndose ésta en “una de las

³⁰ Blunt, Anthony, *La teoría de las artes en Italia (del 1450 al 1600)*, Cátedra, Madrid, 1982, p. 13.

contribuciones más sorprendentes y originales del Renacimiento a la teoría estética.”³¹

En suma, los rasgos que determinan las teorías de Alberti en lo que se refiere a la naturaleza vienen subrayados por el racionalismo, el clasicismo y el método científico.³² En sus escritos no hace alusión a la imaginación, pues para él todo procede de la razón, del método y de la imitación de la medida de un mundo visible que, por otro lado, iba a empezar a ser conocido en su totalidad pocas décadas después del fallecimiento del citado tratadista.

2.3. LAS FUNCIONES DEL PAISAJE EN EL QUATTROCENTO. HACIA LA FORMACIÓN DE UN NUEVO GÉNERO

“Con la distancia, podemos decir que la invención de paisaje occidental suponía la conjunción de dos condiciones. En primer lugar, la laicización de los elementos naturales: árboles, rocas, ríos, etc. Mientras estaban sometidos a la escena religiosa, no eran más que signos distribuidos, ordenados, en un espacio sagrado [...] Por tanto, es necesario que estos signos se desprendan de la escena, tomen distancia, se alejen; y éste será, precisamente, el papel de la perspectiva [...] segunda condición: ahora es necesario que los elementos naturales se organicen entre sí en un grupo autónomo.”³³

Como ya hemos tenido ocasión de señalar, las condiciones a las que se refiere Alain Roger se producen a partir del siglo XV, aunque siguiendo un proceso que presenta ciertas curiosidades, ya que si los Libros de Horas y otras miniaturas comienzan a presentar paisajes laicizados y, en cierto sentido, autónomos; en composiciones en las que el paisaje adquiere una evidente relevancia, así como una superior resolución técnica —por ejemplo, en la *veduta* de la *Virgen del canciller Rolin* de Jan van Eyck, realizada hacia 1433— esta manifestación del entorno se

³¹ Barasch, Moshe, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 111.

³² La sistematicidad de un trabajo requiere, como apunta el citado Moshe Barasch, *una elaboración minuciosa*. El resultado “no es ni una mezcla de observaciones útiles, ni un mero reflejo de la práctica del taller. Podemos afirmar que, al intentar dotar al tratado de una estructura sistemática y lógica, la teoría del arte adquirió su propia identidad.” Barasch, Moshe, *op. cit.*, p. 107.

³³ Roger, Alain, *op. cit.*, pp. 76-77.

encuentra todavía supeditada a un discurso plástico dependiente que goza de una menor independencia que la existente en esas *producciones menores* a las que ya hemos hecho alusión.³⁴

Partiendo de estas específicas circunstancias, Richard Turner establece dentro del incipiente género que está configurándose una clasificación en la que presenta una tipología que se apoya en cuatro modalidades de paisajes.³⁵ La existencia de estos tipos, así como las características de los mismos, responde a las funciones que, desde su punto de vista, son las más significativas del momento. Debido a ello, para Turner el paisaje del Quattrocento, al aparecer en las grandes obras como fondo de representaciones literarias o religiosas, desarrolla un conjunto de aspectos estrechamente relacionados con el contexto de los temas figurativos representados a los que están sirviendo de acompañamiento. Este hecho es lo que le lleva a distinguir entre:

- a) El paisaje paradisíaco.
- b) El paisaje como espacio racionalizado.
- c) El paisaje posesivo.
- d) El paisaje de resonancias religiosas.

El entorno quattrocentista se concibe, por tanto, como escena, es decir, como telón que viene justificado por el papel que desempeña en relación con el tema planteado en la representación. Sin embargo, esta circunstancia no debe hacernos pasar por alto un hecho que nos arriesgamos a formular: aunque el entorno actúe como marco, este marco es considerado como digno de ser considerado como tal. Es decir: si hasta el momento la pintura sólo existía como espacio de lo sagrado — ya que su función no era otra—, lo que constituye el recambio de los fondos dorados, también va a asumir en parte la consideración de *sagrado*.

No cabe la menor duda de que la sacralidad que vehicula ese entorno que ahora surge en la pintura es de otra índole, pero ello explicaría algo

³⁴ De hecho, podríamos preguntarnos por qué las obras vinculadas a ciertas *artes menores* hacen uso de una mayor libertad, siendo ellas mismas productos dependientes de encargos religiosos. La respuesta parece no ofrecer muchas dudas: libros como *Las muy ricas horas del duque de Berry* de los hermanos Limbourg están *agnostizando* la realidad porque la supeditan a un transcurso estacional que escapa al ordenamiento litúrgico.

³⁵ Turner, A. Richard, *op. cit.*, pp. 53-68.

que los estudios que hemos tomado como punto de partida para nuestro análisis eluden. Nos referimos al papel predominante que en la representación asume el elemento natural frente al urbano. Aunque ciudades y arquitecturas puedan aparecer —y, de hecho, así sucede desde el siglo XV— es el paisaje natural el que asume protagonismo, puesto que surge como huella y creación divina. Si se permite la expresión, podríamos decir que la urbe es en estos momentos demasiado laica y profana, ya que se trata de un producto excesivamente humano. Habrá que esperar a la aparición de una nueva clase social —lógicamente, la burguesa— para que este paso pueda ser dado de una forma evidente y, además, a lo largo de un paulatino proceso. Desde nuestro punto de vista éste es el motivo por el cual hasta finales del siglo XIX y principios del XX, la apropiación del entorno se vinculará a la naturaleza, y siempre con un sentido religioso y panteísta que perdurará en autores tan cercanos a nuestro tiempo como los románticos.

Pero llegar a este punto, sin embargo, requiere toda una serie de precisiones, ya que el proceso seguido responderá a un desarrollo que no resulta tan lineal. Conviene, por ello, que sigamos la evolución emprendida y retornemos a la clasificación establecida por Turner. A través de la misma podemos descubrir cuales son las funciones que en sus inicios cumple el paisaje.

Para nuestro autor el paisaje paradisíaco encuentra su máxima representación en autores como Fra Angélico (1400-1455) y en obras tan determinantes como *La Anunciación*. Pese al valor de la misma, este modelo sólo se llevó a cabo de forma marginal, ya que existía un mayor interés por la representación topográfica, hecho que contrastará con el contenido imaginativo con el que solían quedar caracterizados este tipo de paisajes. Así, en la obra de Fra Angélico observamos un jardín donde las plantas crecen al azar y sin seguir un orden. Vemos diversidad de especies arbóreas que nos hacen pensar que el jardín es también un bosque de delicias, pues se trata del jardín boscoso y placentero (“lugar de infinita felicidad”)³⁶ en el que Adán y Eva gozaban del Paraíso. No obstante, a pesar de esta lectura, y siguiendo las premisas de Sigüenza a las que se refiere Calvo Serraller, en las obras de Fra Angélico también podemos encontrar un *paisaje de símbolos* como el que se aprecia en

³⁶ Roger, Alain, *op. cit.*, p. 39.

las obras de El Bosco.³⁷ En las composiciones de éste, tal y como acabamos de mencionar, es donde según el tratadista abunda el *labrado de menudencias*, hecho que posibilita que los elementos que el pintor utiliza siempre contengan un significado, en tanto que actúan como “operaciones simbólicas”, en palabras de Debray, dotadas de “propiedades semánticas” llenas de vitalidad.³⁸



Fra Angélico
Detalle *La Anunciación*, 1430-1432
Hieronymus Bosch (El Bosco)
Detalle *El juicio final*, 1482

La segunda función del paisaje se vincula a la utilización del mismo como espacio racionalizado. Este tipo de espacio queda definido por la

³⁷ Fray José de Sigüenza, al describir el contenido del Monasterio de El Escorial, menciona los *paisajes de hechos o tomados del natural* cuando habla de Patinir y de *paisajes simbólicos* al referirse a El Bosco. A pesar de los contenidos y *menudencias* que tanto distan del clasicismo italiano, en los cuadros de El Bosco Sigüenza se deja impresionar por la representación simbólica de éste. Para Calvo Serraller esta aportación supone una importante alternativa al *paisaje de hechos o tomado del natural*. Los comentarios de Fray José de Sigüenza sobre los cuadros de El Bosco ofrecen la mejor clave para comprender lo que es un *paisaje de símbolos*, en el que las cosas encarnan ideas. Calvo Serraller, Francisco, *Los géneros de la pintura*, Taurus, Madrid, 2005, pp. 235 y ss.

³⁸ Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994, pp. 41 y 47.

tendencia a conceptualizar y dominar racionalmente el entorno a través del desarrollo de la perspectiva lineal monofocal³⁹, inventada por el arquitecto Filippo Brunelleschi y adaptada para uso de los pintores por Leon Battista Alberti en su *De Pictura* en 1435. Aunque este método podía parecer incompatible con la asimetría que supone un paisaje, los pintores de la época lo utilizaron para la representación de los mismos. Se trataba de una manera de demostrar el dominio racionalista del espacio, anteponiéndolo a las exigencias del tema representado. Así, en *La cacería* de Paolo Uccello (1397-1475), figuras y animales corren a través de un bosque en el que los árboles se adaptan artificiosamente a las invisibles líneas ortogonales del plano del suelo, como si se tratase de un bosque de columnas. Otro ejemplo de espacio racionalizado lo encontramos en Sandro Botticelli (1445-1510) que fue uno de los pocos contemporáneos que Leonardo mencionó en sus cuadernos, y lo hizo para denigrar sus habilidades como paisajista.



Taller de Botticelli
El episodio de La historia de Nastagio degli Onesti I y II, 1483

A pesar de lo llamativo del recurso de abrir claros en las alineadas perspectivas de árboles —para así dejar espacio a las escenas— no suele haber en los paisajes del artista florentino ni un tratamiento de la luz, ni una atmósfera, ni una descripción minuciosa de detalles. Como paisajista puede ser considerado como autor de ejercicios en cierto sentido rutinarios, sin embargo, en tanto que racionalización ordenada del espacio y de los elementos que lo integran, sus obras actúan como

³⁹ Esta modalidad de organización espacial permitía racionalizar el plano del suelo, visto en recesión, en forma de una cuadrícula en la que cada uno de los cuadrados era proporcional a todos los demás. De esta manera, el lado frontal de cualquiera de los cuadrados podía tomarse como módulo de medición para situar los objetos en el espacio y en correcta relación de tamaño.

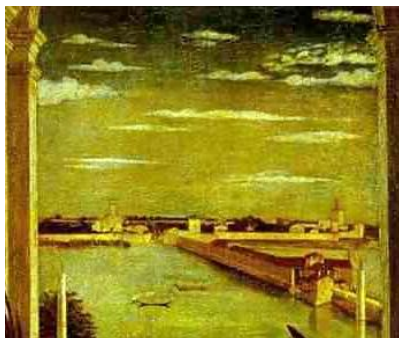
un auténtico artificio. Finalmente, otro ejemplo en este sentido lo encontramos en *El Episodio de la historia de Nastagio degli Onesti* (1483), narrado en el Decamerón de Boccaccio y elaborado en el taller del citado Botticelli.

El tercer tipo de paisaje al que alude Turner es el que denomina paisaje posesivo. Aunque su aparición se sitúa en el Quattrocento, su desarrollo y consolidación tendrá lugar en el Cinquecento. El paisaje entendido desde esta vertiente se halla íntimamente ligado al profundo interés manifestado en la época por cartografiar el mundo.⁴⁰ Ello hace que el dominio del espacio en lo que se refiere a los países se dejara sentir en la representación espacial del entorno en la pintura. Por un lado, la perspectiva permitía el ordenamiento coherente del espacio dando paso a la técnica racionalizadora del paisaje del mundo real. Por otro, cabe recordar que nos encontramos en el inicio de la época de los descubrimientos y de la configuración definitiva de la realidad geográfica, hecho que posibilita señalar que, tal y como acabamos de apuntar, no será si no hasta la llegada del siglo XVI cuando el paisaje como posesión alcance su máxima difusión.

Para Turner este tipo de paisaje responde a dos significados diferentes:

1. Se representan las posesiones del cliente como ostentación de sus riquezas, aunque no fuera ésta una práctica frecuente en el periodo.
2. Se destaca el valor de una posesión al asociarla a experiencias religiosas significativas. Al respecto, cabe citar como un ejemplo paradigmático de esta tipo de paisajes *El Tránsito de la Virgen* (1460) de Andrea Mantenga, obra en la que a una imagen religiosa se está asociando la representación del conocido puente de Mantua.

⁴⁰ Este interés queda, asimismo, reflejado en la proliferación de imágenes que toman como referente iconográfico la presencia del globo terráqueo a partir de 1500. En este sentido, resulta curioso analizar, junto a este carácter posesivo y dominador, el uso del globo como imagen del saber, como símbolo del progreso científico-artístico, como alegoría de la vanidad mundana y, obviamente, como imagen del poder. Véase Piqueras, Norberto, "Els globus en la pintura moderna: imatges i símbols", en el catálogo de la exposición *Cel i terra. L'art dels cartògrafs a la Universitat de València*, Universitat de València, Valencia, 1996, pp. 71-87.



Andrea Mantegna
Detalle *La muerte de la Virgen*, 1460

Finalmente, Turner cierra su clasificación incluyendo en la misma a aquellos paisajes que actúan como espacios de resonancias religiosas. En este tipo de paisajes se pone en práctica una visión del paisaje como territorio de un eco que se alimenta metafóricamente de las emociones que emanan del acontecimiento religioso que tiene lugar en el primer plano.



Giovanni Bellini
Detalles de diversas *Madonna con niño*, 2ª mitad s. XV

Habitualmente se trata de paisajes que no conocen del transcurso de las estaciones ni de las horas. Se muestran, por ello, apacibles y serenos, a la par que dotados de amplias panorámicas y tonos amables. Así, en los lejos de Antonello da Messina (ca. 1430-1479) podemos contemplar una luz y una atmósfera que podrían llegar a suscitar una mayor emoción que los símbolos iconográficos específicos o, incluso, que la misma narración. Esta tendencia de renuncia a símbolos tradicionales en favor de la representación del paisaje la encontramos también en Piero della Francesca (1416-1492) o en Giovanni Bellini (ca. 1424-1516). En todos estos autores, los episodios religiosos no se representan al margen de la naturaleza, sino totalmente envueltos en ella haciendo que el paisaje se transforme en un espacio de resonancias espirituales y contemplativas.

No obstante, para Richard Turner los paisajes más enigmáticos de los siglos XV y XVI no son pictóricos sino literarios. Una buena prueba de ello la hallamos en las referencias efectuadas hacia 1550 por fray Bartolomé de Las Casas en el amplio resumen del perdido diario que escribió Colón en su primer viaje al Nuevo Mundo.⁴¹ En este sentido, la carta que el propio Colón escribe en la temprana fecha del día 15 de febrero de 1493 a Luis Santángel, puede sernos de curiosa utilidad, dado que en la misma se nos ofrece una pormenorizada descripción que, tomando como base comparativa la reconocible realidad española, permite aproximarnos al nuevo paisaje continental:

“[L]as tierras dellas son altas, y en ellas muy muchas sierras y montañas altísimas, sin comparación de la isla de Teneryfe; todas hermosísimas, de mil hechuras, y todas andables y llenas de árboles de mil maneras, y altos, y parecen que llegan al cielo; y tengo por dicho que jamás pierden la hoja, según lo que puedo comprender, que los vi tan verdes y tan hermosos como son por mayo en España.”⁴²

Esta misma fascinación por el paisaje, entendido desde la flora y la fauna, quedará también patente en la carta que Américo Vespucio remitirá a Lorenzo de Médicis el 18 de julio de 1500. En ella podemos leer esta apreciación estética de carácter musical y colorista:

⁴¹ Turner, A. Richard, *op. cit.*, p. 53.

⁴² Colón, Cristóbal y Vespucio, Américo, *El nuevo mundo*, UNAM, México D. F., 2004, p. 15.

“Lo que aquí vi fue, que vimos una feísima especie de pájaros de distintas formas y colores, y tantos papagayos, y de tan diversas clases, que era maravilla; algunos colorados como grana, otros verdes y colorados, y amarillos limón, y otros totalmente verdes, y otros negros y encarnados, y el canto de los otros pájaros que estaban en los árboles, era cosa tan suave y de tanta melodía que nos ocurrió muchas veces quedarnos suspensos por su dulzura.”⁴³

Ahora bien, con independencia de estas referencias literarias, lo que resulta evidente es que el paisaje, entendido —según lo define Richard Turner— como escenario natural que se contempla desde un punto fijo y privilegiado y en el que los hombres y sus productos desempeñan, según la superficie que ocupan, un papel secundario en la representación, se extiende como género en Europa en torno al año 1500, y ello en función de la zona en la que éste se desarrolle, puesto que, tal y como ya hemos apuntado, su origen es más temprano en determinadas áreas septentrionales de nuestro continente.

En cualquier caso, para calificar unas obras como «paisaje» nos basamos no tanto en un juicio subjetivo sobre la relación entre las figuras y el entorno natural, como en constatar dos hechos que redundan en esa necesidad de laicización y autonomía ya reseñadas al iniciar el presente epígrafe. Estos hechos son: la acuñación de un término preciso para poder referirse a ellas⁴⁴ —*landscape* en inglés, *landschaft* en alemán, *landschap* en neerlandés, *ladskap* en sueco, *landkal* en danés, *paysage* en francés, *paesaggio* en italiano, *paisatge* en catalán, *paisaje* en castellano— y la conversión de esas mismas obras en artículos reconocibles dentro del mercado del arte.⁴⁵

Aunque habitualmente se señale a Joachim Patinir (ca. 1485-1524) como *primer paisajista occidental*, en tanto “que fue él el primero en

⁴³ Colón, Cristóbal y Vesputio, Américo, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁴ “Esta diferenciación léxica reciente (no se remonta más allá del siglo XV) se encuentra en la mayoría de las lenguas occidentales.” Roger, Alain, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁵ Aunque, según hemos puesto de relieve en páginas anteriores, no podemos estar seguros de que nuestra apreciación de estas obras paisajísticas sea igual a la del Cinquecento, se puede afirmar sin temor a caer en equivocación alguna que es el elemento paisajístico lo que en su momento ya resultaba más característico de ellas.

pintar paisajes autónomos”, esta afirmación requiere de una doble matización:

“Primero, porque siempre hay una escena, aunque sea pequeña, en los cuadros de Patinir [...] Además, porque el primero en realizar paisajes sin personajes no es Patinir, sino, según mis conocimientos, Durero, en sus acuarelas y guaches de juventud (en los años 1490), tan singulares e innovadores que la comparación con Cézanne nos viene espontáneamente a la mente.”⁴⁶

Sea como fuere, el interés suscitado por Patinir viene determinado por la especialización desarrollada en el uso de paisajes dentro de nuestra cultura.⁴⁷ Aunque sus obras respondan a escenas de carácter religioso, éstas siempre se ven “incluidas, encerradas y a veces perdidas en grandes paisajes”, con lo cual estaba dilatando y ensanchando la *veduta* “hasta las dimensiones del cuadro, invirtiendo así la relación de la ventana y la escena.”⁴⁸ Efectuada esta operación, Patinir se encuentra con un problema similar, aunque totalmente opuesto al que los pintores italianos anteriores se habían enfrentado. Si los artistas precedentes enmarcaban a sus personajes en un fondo y esos fondos se miniaturizaban, en el caso de Patinir nos encontramos con que la maximización del fondo —la dimensionalización del paisaje— hace que los personajes se empequeñezcan: el motivo religioso queda, por ello, supeditado a otro tipo de discurso en el que la apropiación del entorno a través de los *paisajes planetarios* cobra un valor desconocido hasta el momento.

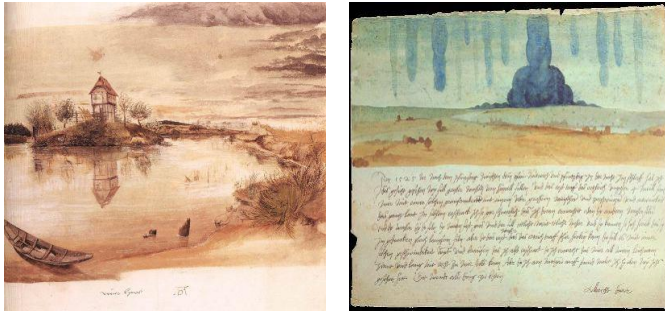
Mediante el uso de estas panorámicas introducidas por Patinir se constata la evidencia de un cambio en la visión del paisaje, tanto en el

⁴⁶ Roger, Alain, *op. cit.*, pp. 83-84.

⁴⁷ De hecho, el propio folleto divulgativo editado con motivo de la exposición que, entre los meses de julio y octubre de 2007, el Museo Nacional del Prado dedicó al pintor, destaca este carácter como prioritario a la hora de introducir su figura: “Joachim Patinir fue el primer artista europeo que se especializó en pintar paisajes, por lo que puede ser considerado como el padre de ese género pictórico.”

⁴⁸ Roger, Alain, *op. cit.*, p. 84. Recordemos que la llamada *veduta* permite insertar una ventana dentro del cuadro, generando un juego en el que la propia ventana que es el cuadro acoge en su interior otra ventana que lo abre al exterior, es decir, al entorno exterior. El cubo cerrado deja de ser tal y se transforma en espacio que lleva a otro espacio y, por ello, al paisaje.

sentido de la pintura, como en el de la relación del hombre con su entorno. Esta nueva forma de entender el mundo vino dada por múltiples razones, entre las que figura, según apunta Richard Turner⁴⁹, la creciente atracción que ejercían los parajes salvajes y la disminución del miedo hacia lugares desconocidos, hecho al que iba a contribuir decisivamente el nuevo dominio geográfico vinculado a los descubrimientos, al que ya hemos aludido con anterioridad. Gracias a estos descubrimientos se tomó conciencia progresiva de que no existía una *zona tórrida*, o de que no era de temer el encuentro con los monstruos de ultramar. Tampoco conviene olvidar la influencia que en este cambio de actitud tuvo la Reforma protestante sobre la que más adelante volveremos.



Alberto Dürero
Cuaderno de notas, 1490

En las representaciones de Patinir, insistimos, el paisaje se convierte en el elemento de mayor importancia, de manera que las figuras que lo justifican quedan eclipsadas. En sus recreaciones imaginarias del paisaje conocido o inventado —en este momento no existía la costumbre de realizar apuntes del natural— comunica la impresión de inmensos panoramas desde un punto de vista artificial. De hecho, la pintura renacentista había impuesto un modo de visión a través del cual se privilegiaba una mirada en la que el espectador ocupaba el plano medio de la imagen. Esta idea se reforzaba situando la línea del horizonte a una altura que permitiera partir el cuadro horizontalmente por la mitad. Aunque no todos los artistas respetarán con fidelidad estas recomendaciones, lo cierto es que en el caso de Patinir la vulneración que sufre esta norma perspectiva es evidente.

⁴⁹ Turner, A. Richard, *op. cit.*, pp. 53-68.

Sus obras muestran una vista elevada de la naturaleza repleta de múltiples elementos. Gracias a este juego visual, el espectador queda artificialmente ascendido a una altura que sólo las aves poseen. Este hecho suscita una lógica perplejidad: ¿desde dónde se encuentra observando? Responder a esta cuestión genera más preguntas: ¿dónde se ubica la imaginaria montaña desde la que mira?, ¿posee el espectador una visión propia de un ave o de un ángel? Sea cual sea la contestación, lo cierto es que Patinir dota a éste de una evidente ingravidez, a través de la cual ejerce un poderoso control sobre la inmensidad del universo terrestre. Junto a ello, el artista introduce otro recurso: el paisaje se puebla de efectos dramáticos provocados por un juego atmosférico o por un incendio —una actitud incipiente que se reforzará, como más tarde veremos, con la pintura romántica—. De este modo, Patinir tenderá un puente entre pasado y futuro, al tiempo que establecerá una relación entre el gótico del norte y el renacimiento del sur.



Joachim Patinir
Detalle *El paso de la laguna Estigia*, 1515-1524

Tal y como ya hemos señalado, el desplazamiento hacia lo terrenal traerá consigo el descubrimiento del mundo y la consiguiente transformación en la percepción espacial. El espacio se convierte en realidad física y en acontecimiento óptico. Se puede recorrer, medir, cuantificar... En suma, se puede dominar. Y ese dominio estará subordinado a esa ciencia de la visión racionalizada que la perspectiva ofrece. Debido a ello, la trascendencia y el simbolismo se verán cuestionados —aunque, al menos en un primer momento, no rechazados— por las leyes y el lenguaje matemáticos, ese lenguaje que, como Galileo pondrá de relieve, será el único que Dios pueda utilizar en la Naturaleza.

Todas estas circunstancias harán que en el norte de la Europa del siglo XVI el paisaje se convierta en uno de los elementos más característicos de la pintura. Los entornos naturales que apenas eran un detalle en el cuadro durante el siglo precedente pasaron a alcanzar tal escala que se transformaron no sólo en el escenario de los acontecimientos relatados, sino en un espacio que envolvía la narración fusionándose con ella. Esta comprensión de la naturaleza, despreocupada del devenir humano, quedará articulada entre los pintores flamencos.

Acabamos de hacer referencia a Durero y Patinir, pero como puede sospecharse, éstos no serán los únicos artistas en desarrollar las nuevas tendencias. Junto a ellos, entre los autores más innovadores de la época, encontramos a Pieter Brueghel El viejo (1525-1569), que llegó a ser considerado rival de Durero.⁵⁰ Al igual que sucedía en Patinir, Brueghel también empequeñecerá las figuras humanas en contraste con el entorno. Será por este motivo por lo que, en las representaciones de pasajes bíblicos o mitológicos, Brueghel irá más allá de la mera ilustración de las narraciones. Esto se puede observar claramente en obras como la conocida *La caída de Ícaro* (1558), donde el protagonista de la historia aparece literalmente sumergido en las aguas, pasando desapercibido en el conjunto compositivo que genera el fascinante paisaje natural.

No obstante, el interés que suscita la aportación de Brueghel dentro del contexto planteado por la presente investigación, viene determinado no tanto por este tipo de composiciones —que, a fin de cuentas, no hacen más que prolongar la aportación de Patinir—, como por el trabajo que desarrolla el autor en la serie que dedica a los distintos meses del año.

El citado conjunto de cuadros refleja una forma distinta de entender el entorno y la naturaleza que rodean la vida cotidiana. En estas obras no encontramos la ironía que se muestra en otras pinturas suyas, puesto que el artista, que nunca forzaba una moraleja, no tiene en estas representaciones dicha necesidad. En la serie que venimos comentando

⁵⁰ Brueghel viajó mucho y se sabe que poseyó una extensa cultura a pesar de recibir el apodo de *campesino*. Asimismo, fue amigo de humanistas y protegido por el cardenal Granvella. Aunque realizó diversos viajes a Francia e Italia, en su obra no se observan influencias en este sentido. En cambio se reconoce el influjo de El Bosco en toda una serie de representaciones que, si para algunos resultan satíricas, para otros actúan como una muestra de la solidaridad del pintor hacia las clases más pobres y populares.

Brueghel continúa inmerso en la ya citada tradición pictórica del norte, esa tradición derivada de los miniaturistas e iluminadores que se centra en la representación de los meses. Si bien se trata de la prolongación de una práctica que, tal y como hemos reiterado, resultará de vital importancia para la progresiva laicización de la pintura y la consiguiente autonomización del género paisajístico, nuestro artista pone de relieve en la misma el incipiente interés por los entornos natural y urbano, hecho que le permitirá aproximarse a una nueva manera de entender el universo y la pintura. Al respecto, no conviene olvidar que nos hallamos ante paisajes que podemos considerar plenamente como tales, puesto que, como apunta Javier Maderuelo, en estos lienzos *existía la voluntad de mostrar un panorama*.⁵¹

A su vez, el interés suscitado por el entorno va a llevar a Brueghel a una apropiación urbana y/o arquitectónica que encuentra en *La torre de Babel* (1563) una de sus representaciones más conocidas. Si bien el simbolismo del tema remite al orgullo humano y al intento de construir una obra que alcanzara el cielo —desafío que será castigado por la divinidad trayendo consigo la dispersión lingüística del género humano—, la obra también muestra a través de su rítmico movimiento en espiral el valor de lo constructivo y el protagonismo de lo arquitectónico. Un protagonismo no exento de moralización —hay elementos superiores finalizados, mientras los inferiores no lo están— que se encuentra destinado no sólo a poner de relieve la inútil y soberbia osadía de la racionalización, sino también a reflexionar visualmente sobre la admiración constructiva suscitada por ejemplos tan conocidos de la arquitectura clásica como el Coliseo romano.

Desde esta perspectiva, podemos afirmar que tanto Patinir como Brueghel se adelantarán a las imágenes que con posterioridad veremos en el Romanticismo. Imágenes que se sabrán nutrir de las aportaciones de un paisaje en el que lo humano pierde protagonismo y se empequeñece y en las que también la ruina urbana comienza a tener su protagonismo. Con todo, se ha de proceder con una cierta cautela y no intentar extrapolaciones históricas arriesgadas. No debemos olvidar que en estos años la aparición del entorno y de su posibilidad estética no ha hecho más que surgir:

⁵¹ Maderuelo, Javier, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Abada Editores, Madrid, 2005, pp. 14 y ss.

“A decir verdad, y cualquiera que sea su importancia a los ojos de los historiadores del arte, ni Durero ni Patinir parece que influyeran en la visión de sus contemporáneos. Pues el paisaje que se instala en la mirada del siglo XVI es el Campo, un país amable, vecino de la ciudad, valorizado y domesticado por decenios de pintura flamenca, después italiana y, pronto, relevada por la literatura.”⁵²



Pieter Brueghel (El viejo)
La torre de Babel, 1563

La referencia que Alain Roger efectúa a la pintura italiana no debe pasarnos desapercibida. Aunque nadie cuestiona el protagonismo ejercido por la pintura del norte de Europa en la aparición del paisaje —y a ello hemos dedicado parte de las páginas y comentarios precedentes— nuestra aproximación quedaría sesgada si no aludiéramos a la situación que se vive en Italia, algo sobre lo que hemos querido incidir al referirnos a las funciones del paisaje quattrocentista y, en especial, al papel desempeñado por las teorías albertianas.



Pieter Brueghel (El viejo)
Detalle *La caída de Icaro*, 1558

⁵² Roger, Alain, *op. cit.*, p. 87.

En este sentido, la figura que puede valer nos como paradigma de la situación que estamos analizando resulta, no por conocida y recurrente, menos válida. Nos referimos a Leonardo (1452-1519) y al rol que éste desempeñará en Italia, un papel que, dentro de los límites en los que se mueve nuestra investigación, puede ser considerado bastante similar al llevado a cabo por Durero, Patinir o Brueghel en el contexto europeo del norte.

Es evidente que la influencia de Leonardo en la pintura de paisaje no fue relevante, no obstante, cabe destacar un aspecto significativo en cuanto a su actitud frente a la naturaleza y el entorno, actitud marcadamente novedosa que más tarde sería habitual entre los artistas y pintores. Nos estamos refiriendo a los apuntes que éste tomará del natural y a la función que todos estos dibujos desempeñarán en la realización de sus obras.

Actitudes como la suya van a contribuir —aunque desde una posición diferente a la emprendida por los artistas flamencos— a profundizar en esa desacralización del mundo a la que venimos refiriéndonos. Utilizando la expresión acuñada por Horkheimer y Adorno podemos señalar que la posición manifestada por Leonardo se enmarca dentro de ese proceso de *desencantamiento* del mundo con el que los autores de la Escuela de Frankfurt particularizan el sentido de la Ilustración. No queremos decir con ello que la Ilustración haya que retrotraerla históricamente al siglo XVI, sino hacer hincapié en los antecedentes en los que la modernidad se asienta. Desde esta perspectiva, la actitud científica con la que Leonardo se enfrenta al hecho artístico, incide en esa pérdida de *mitologización* que acompaña al pensamiento moderno. El mundo ya no es fruto del miedo, del mito o de la magia, sino resultado de una explicación que intenta ser lo más racional y liberadora posible. De hecho, los citados Horkheimer y Adorno inician su texto de la *Dialéctica de la Ilustración* incidiendo en dicha cuestión:

“La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores [...] El programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo.

Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia.”⁵³

Con anterioridad a Leonardo los extremos del mundo, tal y como ya hemos apuntado, estaban poblados por seres monstruosos. Se trataba de un universo desconocido que la imaginación europea había inventado y reinventado permanentemente.⁵⁴ No obstante, en Leonardo no encontramos vestigios de estas creencias ya que éste basaba su actividad en el hecho —plenamente moderno— de que el auténtico conocimiento sólo se adquiere por los sentidos y a través de la experiencia y la observación de los fenómenos, afirmación que si en un primer momento puede parecernos coincidente con la planteada por Alberti, en una lectura más atenta muestra ciertas divergencias con la misma. Si para Alberti, educado en el mundo del Derecho, el interés por llegar a las leyes generales se derivaba a partir de las observaciones de normas y formas ordinarias de la naturaleza; en el caso de Leonardo nos enfrentamos a una situación diferente. Leonardo no se mostraba atraído por la elaboración de leyes de carácter universal partiendo de los fenómenos naturales, ya que ello podía generarle ciertos desajustes y peligros conceptuales:

“[S]i dudamos acerca de la certeza de todo lo que nos llega por el canal de los sentidos, ¿cómo no habríamos de dudar de las

⁵³ Horkheimer, Max y Adorno, Theodor, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2003 (5ª ed.), p. 59. Esta voluntad emancipadora, sin embargo, presentará ambivalencias, ya que ese dominio resulta contradictorio: al reducir la realidad a “términos matemáticos” la Ilustración se vuelve “totalitaria como ningún otro sistema”. Ello se debe a que “identifica el pensamiento con las matemáticas” (p. 78): “La Ilustración ha desechado la exigencia clásica de pensar el pensamiento [...] porque tal exigencia distrae del imperativo de regir la praxis” (p. 79).

⁵⁴ Al respecto, uno de los ejemplos que mejor atestigua este hecho lo hallamos en el *Libro de las maravillas del mundo*, realizado entre 1356 y 1357. El texto —muy difundido en la época— constituía, según señala Gonzalo Santonja en la introducción a su moderna edición, “una de las lecturas predilectas de los europeos” durante los siglos XIV, XV y XVI. El libro recoge en su primera parte todo tipo de curiosidades sobre el viaje a Tierra Santa, mientras que en su segundo apartado estudia los “hombres monstruos” existentes, así como las “diversas maravillas [la mayoría inventadas] que son por el mundo repartidas; y porque especialmente en las Indias hay muchas admirables cosas y cuasi imposibles de creer, parecióme a mí, empremiendo la presente obra que, entre las otras cosas que en el presente libro hay de maravillar, es haber hombres de tal manera producidos.” Mandavila, Juan de, *Libro de las maravillas del mundo*, Visor, Madrid, 1984, p. 110.

cosas que no pueden ser verificadas por los sentidos, tales como la naturaleza de Dios, del alma o de cosas parecidas?”⁵⁵

Los fondos de Leonardo muestran un mundo extraño y lunar que puede parecer producto de la fantasía, sin embargo sabemos que sus fantasías se asentaban siempre firmemente sobre los fenómenos naturales que él mismo había observado. De ahí que quisiera descubrir los secretos de las formaciones de nubes, de los fósiles, de las plantas o de las rocas.

“Leonardo se sitúa no en el fin del mundo sino en el principio. Cuando se difundió su creencia en que no se debe temer el mundo sino abarcarlo a través de la realidad de los datos obtenidos a partir de la observación, pudo hacer su aparición el moderno género paisajístico.”⁵⁶

Con todo, la creencia de Leonardo en la imitación exacta de la naturaleza es incluso mayor que la de Alberti. En su “pasión por la verdad objetiva” a la que alude Barasch buscará la “complementariedad —o incluso la unidad— de la teoría y la práctica”, sin que ello suponga menosprecio de la experiencia, de la que ésta, como hemos apuntado es “la piedra de toque de la verdad.”⁵⁷ Para él, el pintor debe imitar la naturaleza con fidelidad y no tratar de mejorarla, pues esto la haría poco natural. El artista llenará su espíritu con imágenes fundadas en su conocimiento exacto de la naturaleza y su imaginación construirá sus invenciones sobre una base segura: “cuando recorras los campos, vuelve tu espíritu hacia los más diferentes objetos, estúdielos uno tras otro y reúne las cosas separadas y escogidas.”⁵⁸

Este interés por el estudio derivado de la observación nos pone sobre la pista de un hecho que no debe ser obviado. A través de este breve recorrido no intentamos plantear una historia del paisaje, sino poner de relieve cómo éste, en tanto que género independiente y realidad artística, evolucionó de forma diferente —y con actitudes y consecuencias también diferentes— en dos amplias zonas del continente europeo. De hecho, la bipolarización que ya hemos detectado entre la

⁵⁵ Leonardo da Vinci, recogido en Blunt, Anthony, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁶ Turner, A. Richard, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁷ Barasch, Moshe, *op. cit.*, pp. 115-116.

⁵⁸ Leonardo da Vinci, recogido en Blunt, Anthony, *op. cit.*, p. 51.

Europa del norte y la del sur, no hará más que profundizarse tras la crisis protestante y el enfrentamiento entre reformistas y contrarreformistas.

Partiendo de ello hay que tener en cuenta que Flandes alcanzó, según veremos más adelante, una gran importancia en el siglo XVII debido a la iconoclastia religiosa protestante y al progresivo ascenso económico de una clase social de comerciantes y banqueros, que hizo que el retrato, los paisajes —ya fueran naturales o plenamente urbanos— o los cuadros de género se transformaran en el centro de atención de los pintores, ya que éstos no podían dedicarse ni a la mitología ni a la historia sagrada. Tal y como veremos, no obstante, en este momento histórico la pintura va a continuar requiriendo la presencia y participación humanas, de ahí que los paisajistas incluyan en sus obras, aunque sea de forma empedregada y anecdótica, una fábula si bien en el caso de los holandeses éstas sean novelescas o sociales, en lugar de evangélicas o mitológicas.



Leonardo da Vinci
Detalles *Retrato de Ginevra da Vinci*, 1475-1476

El paisaje que aparecerá entre los flamencos será, por ello, de carácter mucho más descriptivo que narrativo y estará menos sometido que el italiano a la difusión y propaganda iconográfica de carácter religioso, debido a las estrictas prohibiciones calvinistas. A los artistas del norte de Europa no les quedará, por así decirlo, otra temática que la derivada del mundo profano. Será por este motivo por lo que frente a la imagen piadosa, tendrán que recurrir a la naturaleza. Curiosamente, esta opción

llevará, unos siglos después, coincidiendo con la eclosión romántica, a la utilización religiosa del propio paisaje y a la conversión de éste en metáfora sagrada. Pese a ello, en estos momentos, este nuevo género propio de una Europa septentrional dominada por un sentir individualista y plebeyo, era mal visto a los ojos de las élites católicas que definían a esa Europa como vulgar, ilegítima y profanadora. No olvidemos, como ya hemos señalado al principio de estas páginas, que el paisaje se hallaba vinculado a nociones relacionadas con términos como paisano y, sobre todo, pagano. Para los italianos el nuevo género surgido se trataba de una injuria a la que sólo podían osar los flamencos. Representar un paraje y un hombre vulgar era una trivialidad. En este sentido, el propio Miguel Ángel se manifestaba diciendo:

“Esa pintura no es más que andrajos, casi ruinas, campos verdes, sombras de árboles, y puentes, y ríos, que ellos llaman paisajes, con alguna figura aquí y allá. Y todo ello, aunque pueda pasar por bueno a los ojos de ciertas personas, está hecho en realidad sin razón ni arte, sin simetría ni proporciones, sin discernimiento, ni elección, ni destreza, en una palabra, sin ninguna sustancia y sin nervio.”⁵⁹



Leonardo da Vinci
Tormenta, 1500
Estudios del agua, 1509-1511

El paisaje supuso, según Debray, “una conversión, pero hacia abajo, del texto a la tierra, de lo inmaterial a lo sólido, de la luz divina a la luz

⁵⁹ Miguel Ángel, recogido en Debray, Régis, *op. cit.*, p. 167.

rasante”, hecho que trajo consigo una “desimbolización del cosmos.”⁶⁰ Esta negación de lo divino —o, cuando menos, este cuestionamiento— ocasionó la mala reputación de sus precursores nórdicos frente a los italianos renacentistas, herederos de Platón, que dominaban la Europa del sur y que no admitían desde una posición estética la representación de un camino o árbol cualquiera.

“Mientras el hombre mantiene los ojos fijos en el cielo, no mira a la tierra y a los demás hombres. Paisajes y rostros profanos aparecen más o menos en el mismo momento en la pintura occidental, pues no se ama lo que no se ve, sino que se ve aquello que se ama.”⁶¹



Jan Van Eyck
Detalle *La Virgen del Canciller Rolin*, 1434-1435

Desde esta perspectiva propiciadora de profanaciones y desencantos, entendidos estos últimos en la acepción ya citada que instauran Horkheimer y Adorno, es de destacar la coincidencia temporal —nada gratuita— que se detecta entre el nacimiento del paisaje y el del retrato liberado de su contexto sagrado. Una buena y temprana muestra de esta apreciación la encontramos en Van Eyck, autor de una famosa y probable vista de Lieja que sitúa como fondo de *La Virgen del Canciller Rolin* (1434-1435), obra en la que el retrato y el paisaje urbano de resonancias simbólicas (la terrenal Lieja aparece enfrentada a la celestial Jerusalén), quedan conjugados de forma evidente.

2.4. LA SECULARIZACIÓN DE LA MIRADA

Acabamos de observar cómo los siglos XV y XVI marcan el inicio de una conciencia y de un género que no adquirirá un sentido plenamente

⁶⁰ Debray, Régis, *op. cit.*, pp. 167-168.

⁶¹ Debray, Régis, *op. cit.*, p. 161.

autónomo hasta el XVII. A su vez, para que el entorno actúe como expresión de la experiencia humana tendremos que aguardar hasta la llegada de la edad contemporánea. En el transcurso de ese proceso la naturaleza irá conquistando un progresivo protagonismo artístico, pasando de los primitivos *lexos* a los primeros planos y de estos a ese *pedazo de país en la pintura* que acabará por convertirse en protagonista principal de muchos cuadros. Ahora bien, dado que el paisaje responde a una construcción cultural (“El paisaje no existe, tenemos que inventarlo,”)⁶² el carácter del mismo no permanecerá inamovible a lo largo de estos siglos, sino que se verá transformado.

Una prueba de esta transformación la hallamos, dentro del ámbito teórico, en cómo se pasa de la defensa de visiones utilitarias como la postulada por Felipe de Guevara en sus *Comentarios de la pintura* (1560),⁶³ donde se refiere al paisaje como *pintura de yerbas y agrícola*; al desarrollo de planteamientos de carácter mucho más artealizado (pensemos, por seguir utilizando los ejemplos de otros tratadistas españoles, en las aportaciones de Carducho o Palomino).

El caso de Carducho resulta sintomático en lo concerniente a la consolidación de una visión dependiente de la artealización,⁶⁴ ya que, con independencia de establecer una estrecha relación entre paisaje y pintura, en la cita que recoge Calvo Serraller, se nos muestra la mutación operada en la conciencia del personaje que narra: el entorno natural en el que se encuentra el narrador pierde importancia frente a las obras mencionadas. El referente natural que pudo haber servido para la representación de las obras de Brill o Muziano y la emoción estética que éste pudo aportar quedan totalmente transmutados, transformándose el cuadro en referente del entorno real. A su vez,

⁶² Se trata de una expresión acuñada por Henri Cueco en 1982 (“Approches du concept de paysage”, *Milieux*, 7/8) que Roger utiliza en su texto. Roger, Alain, *op. cit.*, p. 31.

⁶³ Aunque el texto original es dedicado a Felipe II en dicha fecha, la obra no será publicada hasta casi dos siglos después.

⁶⁴ Recordemos que Vicente Carducho (1576-1638) inicia sus *Diálogos de la pintura* con una alusión a la vivencia de la naturaleza como paisaje. El libro se organiza partiendo de las conversaciones que mantienen un maestro y su discípulo: “Rato ha que te espero aunque no ocioso, antes entretenido mirando esta espesura de alisos, sauces y chopos, este correr de Manzanares, ya la sombra de las ramas bebiendo reflejos en cortezas de álamos, y ya en los resplandores lavando arenas, que retobando están con los plateados pececillos, y mucho más en nuestro propósito he reparado en los bellos pedazos de países que forman estas orillas, que parecen copiados de los que pintó Paulo Brill o los que dibujó Gerónimo Muziano.” Calvo Serraller, Francisco, *op. cit.*, pp. 248-249.

Carducho sabe que a través del paisaje es posible representarse lo visible, pero va más allá y asegura que este tipo de pinturas también pueden actuar como relojes que marcan la hora en que sucedieron los acontecimientos que a veces se incluyen en ellas. Para el citado Calvo Serraller esta posición acentúa el abandono de la dimensión teológica en la pintura y la transformación de ésta en crónica de un tiempo y de una realidad.

Sin embargo, aunque podamos encontrarnos con referencias como las reseñadas, la concepción académica que dominará el arte hasta el siglo XVIII, hará que el paisaje se valore como un género inferior. Al respecto, las propias recomendaciones que hace Carducho en cuanto a la ubicación de este tipo de cuadros son explícitas y no dejan lugar a dudas:

“Si fuera casa de campo o de recreación, será muy a propósito pintar caza, volaterías, pescas, países, frutas, animales diversos, trajes de las naciones diferentes, ciudades y provincias; y si fuere todo compuesto debajo de alguna ingeniosa fábula, metáfora o historia que dé gusto al sentido y doctrina al curioso con alguna filosofía natural, será de mayor alabanza y estimación.”⁶⁵

Tendremos que esperar a un autor más tardío, tal y como es el caso de Antonio Palomino, el último gran teórico del barroco español, para descubrir en sus tres volúmenes del *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724) que existen dos maneras de pintar los países: aquella en la que la historia está sujeta al país, o aquella en la que el país está sujeto a la historia. Con ello Palomino estaba abriendo la posibilidad de que la historia estuviese subordinada al paisaje, algo que equivale a convertir a éste en definitivo protagonista pictórico. Al respecto no hay que olvidar que, según la norma, el paisaje todavía debía venir acompañado de alguna historia o fábula que diera sentido a la composición. De ahí que el paisaje, incluso en una fecha tan tardía, quedara supeditado al protagonismo humano y continuara actuando como trasfondo, es decir, como escenario. Algo a lo que nos tenía acostumbrados desde su más primitiva aparición.

⁶⁵ Vicente Carducho, recogido en Calvo Serraller, Francisco, *op. cit.*, p. 255.

Teniendo en cuenta estas apreciaciones, se puede afirmar que la representación del entorno tan sólo tenía sentido entendido como posibilidad discursiva dirigida a alegorizar las virtudes y los defectos del ser humano. Con esta concepción, el paisaje indudablemente iba a estar siempre supeditado en mayor o menor grado a la imagen humana, de ahí la constante obsesión por racionalizar, humanizar y someter la naturaleza a un orden geométrico, asignándole los cánones humanos de belleza, algo que se observa con claridad en el tratamiento recibido por la jardinería, esa auténtica “pictorización del país.”⁶⁶ El jardín se convertirá, por ello, en una buena muestra de la medida, del orden y de la razón. La naturaleza controlada y de uso decorativo prevalecerá sobre el desorden de la misma. De esta forma el jardín francés, más que el italiano, adquirió características propias, llegando a convertirse en un auténtico “teatro de relaciones representadas”, así como en espacio de las “vicisitudes humanas”⁶⁷ y escenario objetivo del poder.

“El jardín francés se concibe, por el contrario, como una *especulación teórica*, cuya única premisa la constituyen postulados geométricos, y cuya realización supone una *subordinación formal de la Naturaleza a la razón y al orden* expresados ambos en términos matemáticos [...] Se trata, pues, de efectuar, con ayuda del arte, una reconstrucción racional de la Naturaleza.”⁶⁸

Esta reconstrucción hace que el jardín pueda ser concebido como un microcosmos específico y simbólico sobre el que siempre planea una mirada abierta que lo convierte en espacio de posibilidades. De este modo, actúa como “metáfora de una pseudonaturaleza” en la que —si es que tal contraposición actúa drásticamente como tal— “se unen dos contrarios: naturaleza y cultura.”⁶⁹ El jardín, en definitiva, queda concebido como una intervención de signos y conlleva la creación de una determinada imagen y discurso que representa la materialización de una idea. Ésta actúa, por tanto,

⁶⁶ Esta pictorización halla uno de sus máximos exponentes en un autor tan clásico como René-Louis de Girardin quien en su *De la composition des paysages* (1777) y en *Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville* (1811) señala que: “El arte de los jardines [...] consiste únicamente en llevar al terreno *Cuadros*, siguiendo las mismas reglas que en la tela.” Roger, Alain, *op. cit.*, pp. 44 y 48.

⁶⁷ Colafranceschi, Daniela, “Efímero”, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁸ Checa, Fernando y Morán, José Miguel, *El Barroco*, Istmo, Madrid, 1985, p. 190.

⁶⁹ Kienast, Dieter, “Jardín”, en Colafranceschi, Daniela, *op. cit.*, p. 113.

“como un microcosmos metafísico, fuertemente caracterizado por la presencia del hombre, de su trabajo, de su inventiva y de sus necesidades, pero visto sobre todo como un espacio utópico.”⁷⁰

Al respecto, es interesante constatar cómo en el transcurso de los siglos XVII y XVIII vamos a asistir a un proceso de objetivación del entorno en el que, a medida que la naturaleza se objetiva, las miradas se van constituyendo con un sentido más subjetivo. Este interesante proceso bipolar permite la exploración de un camino en el que la investigación del exterior favorece el desarrollo del mundo interior de los artistas. Con anterioridad ya hemos aludido al solapamiento existente entre la aparición del autorretrato y la del paisaje autónomo. Esta superposición —quien pinta paisajes se pinta también a sí mismo— marcará un importante salto cualitativo después del cual no habrá, para Debray, ninguna posibilidad de marcha atrás:

“El precio visual de una desimbolización del cosmos, con estrechamiento del sentido y supresión de los antiguos vértigos. Pero también una agudeza más exigente, sin concesiones en cuanto que no tiene puerta de salida. La evaporación de los transmundos mitológicos o religiosos hace bascular la visión sobre los primeros planos. De repente, los árboles y los rostros son vistos como lo que son, en el azar, sin apriorismo, en su magnífica laicidad. Ese nuevo contrato cerrado con lo visible nos ha proporcionado también la primera cartografía fiable.”⁷¹

Para el teórico francés es en este momento cuando se produce la secularización de la mirada en occidente, hecho que debemos entender dentro de sus justos límites. No hay que olvidar que, durante el siglo XVII, el nuevo estilo que se consolida en Italia y España —y que no se denominará como Barroco hasta el XIX— se desarrollará bajo la presión de la Iglesia Católica.

Si durante la etapa renacentista, Florencia y Venecia habían dominado el mundo del arte del sur de Europa, en el XVII será Roma la que se convertirá en el gran centro artístico, siendo visitada por artistas de todo

⁷⁰ Colafranceschi, Daniela, “Efímero”, *op. cit.*, p. 60.

⁷¹ Debray, Régis, *op. cit.*, p. 168.

el continente. Después de sobrevivir a la Reforma protestante, la Iglesia Católica surgió más fuerte que nunca debido a su propio proceso paralelo de revitalización, la Contrarreforma. Los artistas italianos se vieron obligados a aceptar la autoridad de la Iglesia. Para ésta el alto contenido emocional y el persuasivo realismo de la pintura barroca ofrecían unos medios propagandísticos muy adecuados a sus fines. Y es que no debemos olvidar que la característica esencial de la Contrarreforma en sus comienzos fue el intento de restaurar el dominio ideológico y político que la Iglesia había ejercido durante la Edad Media.

“En el campo intelectual, significó que este movimiento se opuso a todas las conquistas del humanismo renacentista. El racionalismo individualista había jugado un papel considerable en el desarrollo de la Reforma, y era, en consecuencia, anatema para los contrarreformistas. Su finalidad era deshacer todos los logros del Renacimiento y retornar a un estado de cosas medieval y feudal. El movimiento fue tanto un contrarrenacimiento como una Contrarreforma y se propuso como tarea la destrucción de la escala humana de valores que constituía el credo humano y su sustitución por otra de carácter teológico análoga a la que se había mantenido durante la Edad Media.”⁷²

En sus intentos por eliminar el poder de la Iglesia, los protestantes habían llegado a negar por completo el valor de toda clase de arte religioso. Por otro lado, el Concilio de Trento no sólo justificaba el arte sino que también lo reconocía como arma propagandística, ya que la Iglesia había decidido que las imágenes, alejadas de cualquier idolatría, debían conservarse. La Iglesia católica según apunta Blunt:

“debía velar porque únicamente se autorizaran las buenas estatuas y las buenas pinturas religiosas y porque nada de lo pintado o esculpido pudiera confundir a los católicos o suministrar a los protestantes un arma contra la iglesia romana.”⁷³

De las actas del Concilio de Trento se desprende que los artistas quedaban constreñidos a atenerse muy estrictamente a las historias

⁷² Blunt, Anthony, *op. cit.*, p. 116.

⁷³ Blunt, Anthony, *op. cit.*, p. 118.

bíblicas o tradicionales tomadas de la Biblia sin permitir que su imaginación añadiese adornos que las hiciesen más interesantes. Los detalles pintorescos o familiares con que los pintores góticos llenaban sus obras y los motivos espectaculares con que los venecianos acompañaban sus escenas bíblicas fueron condenados. El pintor debía concentrar toda su atención en el modo de representar la historia de la manera más clara y precisa. En resumen, se imponía la necesidad de precisión, austeridad y rigor en las representaciones de temas religiosos dentro del mundo católico, con lo que los fondos a los que hemos estado haciendo alusión fueron eliminados —un ejemplo paradigmático de ello puede encontrarse en el célebre Cristo de Velázquez—.⁷⁴

Frente a la ofensiva protestante, cargada de enorme dureza, la Iglesia inició una contraofensiva desde finales del XVI y principios del XVII. En este sentido, Emile Mâle señala textualmente:

“Todo lo que el protestantismo atacó: el culto a la Virgen, la primacía de San Pedro, la fe en los sacramentos, la virtud de las oraciones por los muertos, la eficacia de las obras, la intervención de los santos, la veneración de las imágenes y de las reliquias, todos estos dogmas o antiguas tradiciones fueron defendidas por el arte, aliado de la Iglesia. La Reforma, en lugar de destruir las imágenes las multiplicó.”⁷⁵

⁷⁴ En el campo de la pintura religiosa, la Iglesia no se limitó a la exclusión de elementos clásicos o paganos, puesto que desaprobó la introducción de lo secular en la pintura en cualquier forma que se hiciese. Blunt narra lo acontecido en 1573 con una de las obras de Pablo Veronés que refleja el sentimiento y el estado de espíritu de determinado grupo de artistas de la época. Veronés fue llamado a comparecer ante el Tribunal de la Inquisición para defender su cuadro *El festín en casa de Levi*, ejecutado para el refectorio de los santos Giovanni Paolo, hoy en la Academia de Venecia. Las principales objeciones de los inquisidores contra el cuadro consistían en que el Veronés había introducido en él perros, enanos, un loco con un loro, hombres armados a la alemana y una criada sangrando por la nariz, detalles estos jamás mencionados en la historia bíblica y fuera de lugar en una pintura religiosa. Veronés arguyó ingeniosamente que Levi era un hombre rico y sin duda tenía criados, soldados y enanos a su alrededor, pero rápidamente se le obligó a dar verdaderas razones. Cuando se le preguntó quién, según él, estaba presente en esta fiesta, respondió: “Sé que Cristo y los apóstoles estuvieron en ella. Pero si en un cuadro hay algún espacio libre yo lo lleno con figuras sacadas de mi imaginación” e insistió: “La tarea que se me había encomendado era hacer, según mi juicio, un cuadro bello y me pareció que era grande y que debía meter numerosas figuras.” Véase Blunt, Anthony, *op. cit.*, p. 125.

⁷⁵ Mâle, Emile, *El Barroco (El arte religioso del siglo XVII)*, Encuentro Ediciones, Madrid, 1985, p. 111.

El arte, por tanto, sirvió como una forma de apología que actuó dialécticamente como respuesta a los ataques de los reformistas, y viceversa. No obstante, durante la Contrarreforma todavía pervivirá parte de la mentalidad transgresora manierista y la idea de una naturaleza interpretada en clave mágica y esotérica, donde lo lúdico todavía prevalece sobre lo solemne. Así, el absolutismo monárquico y el poder papal propusieron una nueva visión basada en una concepción racionalista de la realidad donde se impuso el sentido majestuoso, solemne, representativo y pedagógico.

Los desequilibrios manieristas fueron abandonados en favor de una difícil concordancia entre razón y emoción, visible en los paisajes de Annibale Carracci o Rubens. Paulatinamente los racionales planteamientos barrocos se abrieron paso frente al oscuro naturalismo manierista y la naturaleza dejó de ser un laberinto donde el cortesano se pierde, para transformarse en el lugar donde el poder absoluto se encuentra. Así vemos cómo en lo que se refiere a la representación de la naturaleza el concepto de artificio acabó por imponerse, hecho que trajo consigo una nueva concepción de lo natural, sustentada ya no tanto en la semejanza como en la apariencia. Wölfflin en su clásico análisis comparativo entre las posiciones renacentistas y las barrocas señalará:

“Y esto mismo acontece en la representación de la infinidad de hojas de árboles y matorrales. El arte clásico quiso alcanzar aquí también el tipo de árbol de hojas puras, es decir, dar el follaje, siempre que fuese posible, como agrupación de hojas singularmente visibles. Pero las posibilidades son aquí muy limitadas. A poca distancia ya se suma en una masa de pluralidad de formas simples, y ni el más fino pincel puede seguir detallando más allá del límite.”⁷⁶

A raíz de esta especie de imposibilidad representativa el acento no recaerá ya “sobre el ser, sino sobre el acaecer y la metamorfosis.”⁷⁷ Las consecuencias de ello no sólo se notarán en el nuevo protagonismo que asume el color, sino también en el papel renovado que adquirirán disciplinas como la ya citada jardinería. Con todo, la división religiosa e

⁷⁶ Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1985, pp. 84-86.

⁷⁷ Wölfflin, Heinrich, *op. cit.*, p. 91.

ideológica que vive Europa traerá consigo un conjunto de efectos bélicos y territoriales que determinarán la evolución artística posterior. Sin embargo, antes de analizar esta evolución, conviene traer a colación tres cuestiones que consideramos de interés.

1. Durante estos siglos tan conflictivos el paisaje adquiere en toda Europa una autonomía secularizada a través de la cual quedará configurado y delimitado desde un ámbito iconográfico y conceptual. Para ello, responderá a cánones estéticos relacionados con nociones como las de belleza, cuya perdurabilidad no se verá cuestionada hasta la llegada de la Ilustración:

“Así es el paisaje que durante dos siglos habitará la mirada, reinando en ella en exclusiva, hasta que el siglo de las Luces, y siempre bajo el signo del arte, invente nuevos paisajes, el mar y la montaña añadiendo a lo bello la categoría de lo sublime y transformando de arriba abajo la sensibilidad occidental.”⁷⁸

2. Si con anterioridad al enfrentamiento Reforma/Contrarreforma, habíamos detectado un tratamiento diferente entre la tradición pictórica del norte y la del sur —ya que el paisaje se remonta a los miniaturistas de los Países Bajos—, constatamos ahora una profundización en dicha oposición. La iconoclastia protestante y la pasión católica por la imagen derivarán en una apropiación diferenciada del entorno. Curiosamente, esta manera divergente de enfrentarse al mundo circundante perdurará en las concepciones romántico-sagradas del paisaje nórdico y en el tratamiento paisajístico-científico que la pintura francesa desarrollará a finales del siglo XIX y principios del XX.
3. Esta escisión permitirá, a su vez, que en los países y zonas en los que una nueva y próspera burguesía comercial está afianzándose en el ejercicio del poder económico y social, el interés por el paisaje se oriente hacia todo tipo de realidades, incluida la del entorno urbano. Si el país tuvo que derivar en paisaje para ser considerado como tal, podemos señalar ahora que la ciudad acentúa su papel como espacio de intercambios y

⁷⁸ Roger, Alain, *op. cit.*, p. 90.

transacciones, es decir, como lugar natural y escenario económico privilegiado en el que una clase emergente sitúa su dominio. Mientras que fue necesaria una mirada estética para que, al *desimbolizarse* la pintura, se pudiera transformar el ámbito del sustento y del trabajo en visión artística; la nueva mirada profana que la burguesía urbana protagoniza, hace que el espacio de éxito profesional y comercial que la ciudad supone, sea por sí mismo motivo de orgullo y referencia digna de representación.⁷⁹ Este hecho también se dejará sentir en el auge que experimentarán otros géneros pictóricos como los vinculados al retrato, ya sea individual o colectivo.

Teniendo en cuenta estas apreciaciones vamos a analizar a continuación cómo la apropiación del suelo y del entorno, así como las diversas derivas iconográficas que plantea (la Arcadia, la riqueza y prosperidad urbanas, etc.), proseguirán el proceso de construcción de un espacio propio; proceso en el que no podemos olvidar las ya mencionadas vinculaciones religioso-culturales, bien sea con el mundo católico del sur, bien con el protestante del norte, auténtico foco este último desde el que se ofrecerá “la primera versión moderna del campo.”⁸⁰ La contraposición efectuada entre el norte y el sur no debe, sin embargo, hacernos pensar que el panorama católico sea en sí mismo totalmente homogéneo. Aunque realicemos esta división y la misma responda a una inevitable realidad, también es cierto que en función del país del que se trate —o, incluso, del espacio geográfico concreto al que nos refiramos, pensemos, por ejemplo, en el caso específico de Venecia— vamos a encontrarnos con peculiaridades definidas como las que a continuación se plantean.

⁷⁹ “No cabe duda de que durante el siglo XVII Holanda se convirtió en el país con renta per cápita más alta de toda la cristiandad y que continuó siéndolo durante la mayor parte del siglo XVIII [...] El precio de las tierras subió y así empezó la gran era de las reivindicaciones de tierras a gran escala. Sin tener que molestarse en defender su territorio frente a las apetencias de sus vecinos más poderosos y belicosos, el holandés vio cómo el área total de su terreno se incrementaba diariamente gracias a las obras de desecación de zonas situadas a un nivel más bajo que su territorio. Así, entre 1590 y 1650 el área de tierra de la provincia del Norte de Holanda aumentó por lo menos un tercio mientras que la población rural, especialmente en las provincias interiores, creció bastante poco. Los inversores que sufragaban esta ingeniería geográfica vivían en su mayoría en las ciudades”. Sutton, Peter C., “Introducción”, en el catálogo de la exposición *El siglo de oro del paisaje holandés*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1994, p. 17.

⁸⁰ Sutton, Peter C., *op. cit.*, p. 55.

El historiador y antiguo director del Museo Nacional del Prado, Alfonso Pérez Sánchez, defendía esta posición aplicándola al caso español:

“La insistencia en una sola clientela, la de la Iglesia, hizo revestir a nuestra pintura de unas características que en el resto de Europa sólo presenta un sector de la ingente producción pictórica de sus países. En Italia, en Francia o en Flandes, este naturalismo, semejante al español, es sólo uno de los aspectos de su gran estilo. En España, por nuestras especiales circunstancias socio-político-religiosas, se convierten en un único modo de expresión de unos artistas que no tienen otro cliente que la Iglesia.”⁸¹

2.4.1. EL UNIVERSO ROMANO Y LA ARCADIA

Para Fernando Checa y José Miguel Morán la experiencia italiana y, muy especialmente, la visión romana del paisaje, constituyen una de las aportaciones clave para comprender un tema tan específicamente humanista como es el de la relación entre el hombre y la naturaleza. El sentido de esta relación, así como su valor, dota de interés a la clasificación que Blunt establece al respecto. En la misma parte de tres posibles formas de plasmar la imagen de la naturaleza en la primera mitad del siglo XVII en Roma:

- Manera topográfica. Ligada a artistas del norte como Bartholomeus Breennergh (1599-ca. 1657).
- Tendencia romántico-atmosférica. Su precursor es Adam Elsheimer (1578-1610) y sus continuadores Salvatore Rosa (1615-1673) y Claudio de Lorena (1600-1682).
- Línea clásica. Seguida por Annibale Carracci (1560-1609) y Domenichino (1581-1641), y practicada por Nicolas Poussin (1594-1665) y Gaspar Dughet (1613-1675).

⁸¹ Pérez Sánchez, Alfonso E., “Los orígenes de la pintura naturalista española”, en Carballo-Calero, M^a Victoria (Coord.), *Arte y ciudad. Ámbitos medieval, moderno y contemporáneo*, Fundación Caixa Galicia, A Coruña, 2000, p. 120.



Annibale Carracci
La pesca, 1595

A pesar de la importancia adquirida por estos tres enfoques, la acogida dispensada a lo largo del siglo a los mismos será un tanto desigual. Así, mientras que en los países protestantes se continuó consolidando una fuerte tradición de carácter realista —cuyo influjo en Roma se dejará sentir, aunque no con la misma persistencia que en las áreas septentrionales—, en los países europeos católicos en los que el referente romano es más acusado, el papel desempeñado por las tendencias segunda y tercera adquirirá una mayor relevancia y protagonismo.



Bartholomeus Breennergh
Moisés rescatado de las aguas, 1639



Adam Elsheimer
Huida a Egipto, 1600

De este modo, los modelos romántico-atmosférico y clásico se convertirán en paradigmas de una representación que contará con figuras tan relevantes como las citadas. Así, y vinculado al paisaje atmosférico, se destaca el nombre de Claude Gellée. Éste estuvo en Roma con Poussin y subrayó su procedencia añadiendo a su nombre el

de Lorena. Ahora bien, si Poussin se caracteriza por ser básicamente un artista de corte intelectual y clásico, Claudio de Lorena lo hace por dejarse llevar por cuestiones de índole más emocional, de ahí que proponga una naturaleza desprovista de dramatismo religioso en la que tienen cabida personajes míticos. No obstante, el valor de sus paisajes no deriva de esta circunstancia, sino del interés que manifiesta en sus obras por generar una sensación de espacialidad inmensa. Partiendo de este hecho se puede afirmar que Lorena está menos interesado en la temática —a diferencia de Poussin— que en el propio espacio natural que se expande de manera infinita.

Por su parte, la tradición clásica que en la clasificación efectuada por Blunt se vincula a las figuras de Carracci y Domenichino, servirá para proporcionar una nueva visión solemne de la naturaleza. Esta visión planteará de manera clara la idea de un paisaje grandioso y sereno en el que el elemento heroico viene dado no sólo por la simplicidad de la composición, sino también por la presencia de ruinas y restos arquitectónicos. Debido a ello, el mundo de la antigüedad, presente en la cotidianidad de Roma y sus alrededores, será el estímulo esencial que explicará la aparición del denominado *paisaje filosófico*,⁸² modalidad que constituye una de las aportaciones esenciales del mundo romano al clasicismo barroco.



Nicolas Poussin
Cupidos y ángeles,
1630



Claudio de Lorena
Huida a Egipto, 1663



Domenichino
*Paisaje con Tobías
atrapando al pez*, 1617

La relevancia que asume este paisaje de resonancias clásicas y filosóficas se revela en el interés existente en la época por la Arcadia,

⁸² Checa, Fernando y Morán, José Miguel, *op. cit.*, p. 294.

temática que va a actuar como referente de una naturaleza que alcanza un determinado valor y significación. Para las personas cultas del XVII el nombre de Arcadia evocaba la tradición pastoril, ese plácido y elegante género poético que se había desarrollado paralelamente a los escritos épicos desde la época de la Grecia Clásica.⁸³ La tradición en la que se asienta este género encuentra sus raíces en la supuesta vida descuidada y placentera que disfrutaban los pastores y pastoras que cuidaban sus rebaños al aire libre componiendo poemas de amor.

Como apuntan Checa y Morán el tema de la Arcadia en Roma se constituyó como uno de los temas preferidos de los eruditos y por tanto de los pintores, dando lugar a un paisaje de connotaciones filosóficas y evocaciones cultas. Diversos pintores del Barroco propusieron una reflexión sobre el tema, lo que cristalizó en la *Academia de la Arcadia*. En este sentido, el referente campestre y bucólico con resonancias literarias de la antigüedad clásica daba lugar a una serie de reflexiones filosóficas acerca de la naturaleza.

“Se trataba de encontrar una explicación última, filosófica, a los temas de la Filosofía natural, que desde Giordano Bruno a Campanella o Bacon habían preocupado a los intelectuales humanistas desde el Renacimiento.”⁸⁴

La Arcadia, en tanto que lugar de reposo y retiro espiritual, constituirá un tema recurrente del paisaje en el siglo XVII. No obstante, las versiones de este idílico entorno serán variadas y contradictorias —y no sólo entre autores diferentes—. Así, podemos observar cómo en Poussin la Arcadia cobija arte y poesía, a la par que integra elementos como la muerte. Es el caso de su despreocupado *Parnaso* y el de su conocido *Et in Arcadia Ego* (1637-1638). Al respecto, la conocida inscripción que aparece en esta última obra —y que da título a la misma— puede ser interpretada como “Yo, el que está muerto, estuve en la Arcadia”, aunque también como “Yo, la muerte, también estoy en la Arcadia”. En cualquiera de

⁸³ Históricamente la Arcadia era la meseta central de la región montañosa del sur de Grecia y estaba habitada por pastores y cazadores. Pero la Arcadia era también un paraíso terrenal, un idilio pastoral ensalzado por poetas y artistas ya desde el siglo III a. C. Era el hogar del amor romántico, gobernado por Pan, dios pastor de todas las cosas: de rebaños y manadas, de bosques y campos. Felices hombres y mujeres dedicados al pastoreo compartían el sencillo paraíso junto con ninfas, sátiros, centauros y sacerdotes de Baco.

⁸⁴ Checa, Fernando y Morán, José Miguel, *op. cit.*, p. 295.

ambos casos se aprecia cómo en Poussin el arte paisajístico siempre queda sometido a la narración de la historia clásica, adquiriendo por ello una significación moral y filosófica. No es de extrañar, por tanto, que su obra fuera consagrada como la máxima representante del nuevo arte académico.

“La primera generación de la Academia consideró la obra de Poussin, el santo patrón del primer academicismo, como la materialización ejemplar de los más elevados valores del arte [...] Criticar a Poussin era equivalente a cuestionar la veracidad y el valor del academicismo como tal.”⁸⁵



Nicolas Poussin
Los pastores de la Arcadia (Et in Arcadia Ego), 1638-1640

Con todo, no querríamos finalizar esta referencia al paisaje de orientación clásica, sin mencionar, siquiera sea de forma tangencial, el particular caso de Velázquez —muy poco pródigo, por otra parte, en paisajes— quien propone en su *Vista del jardín de la “Villa Medici”, en Roma* (1629-1630 ó 1649-1651) dos visiones de enorme contenido clásico del tema de la naturaleza. Si en Poussin la arquitectura de la antigüedad se convierte en factor de referencia erudita, aludiendo a un pasado perfecto y al hecho de que es la naturaleza la que ordena la obra, en Velázquez se puede observar cómo el tema del reposo adquiere significados cristianos que contrastan con los específicamente laicos del francés. En este sentido, lo que no podemos obviar es que la pintura española del siglo XVII estará profundamente influida por la Iglesia. De

⁸⁵ Barasch, Moshe, *op. cit.*, pp. 294-295.

ahí que el ámbito iconográfico deba ser tratado como expresión de una filosofía cristianizada o, mejor aún, *catolizada*.

2.4.2. LA INTERPRETACIÓN PROTESTANTE DEL PAISAJE

Tal y como venimos observando la evolución del género del paisaje corre paralela en las distintas zonas de Europa, pero con notables diferencias conceptuales. A esta idea de naturaleza filosófica que acabamos de describir en la Roma del XVII, se contraponen otra interpretación del uso de los elementos naturales en la Europa del norte, una Europa que presenta, a su vez, una doble cara. Por un lado, la que ofrecen las Provincias Unidas del norte de Holanda y, por otro, la que representa Flandes. Al respecto, hemos de tener en cuenta que Flandes constituía en este momento el principal bastión católico en una Europa del norte básicamente protestante, dado que este territorio siguió bajo dominio español cuando el norte de Holanda ganó la independencia. Ello hace que las mayores influencias exteriores en el arte flamenco vinieran de España y de la Contrarreforma, hecho que se detecta en las pinturas de Rubens y Van Dyck.



Van de Velde
Vista de Zierikzee, 1618



Jacob van Ruysdael
Vista de Haarlem, 1665-1670

Junto a Flandes, las llamadas Provincias Unidas del norte de Holanda proclamaron su independencia en 1579, aunque necesitaron treinta años de conflicto armado para expulsar a las tropas españolas de su territorio. De este modo, esta región protestante, con sus afinidades con la Reforma y su herencia realista, consolidará y desarrollará su propia tradición. En sus dominios, las iglesias dedicadas al culto calvinista quedaron desnudas, de ahí que en la pintura se renovara el énfasis por el realismo y por las anécdotas y situaciones cotidianas.

En este contexto de austeridad religiosa la idea de una imagen de naturaleza de carácter cuantificado y perfectamente medido se impone a las versiones panteístas y decorativas de Peter Paul Rubens (1577-1640).⁸⁶ Holanda opta por un espacio ponderado y valorado mercantilmente, es decir, por una imagen donde los aspectos lúdicos ceden ante los usos económicos y fabriles y donde la duda entre el placer y la utilidad se hace manifiesta. La naturaleza que nos ofrecen Jan van Goyen (1596-1656), Jacob van Ruysdael (1628-1682), Van de Velde (1636-1672) o Meindert Hobbema (1638-1709), desarrolla un mundo de objetos prácticamente carente de contenidos alegóricos. Se trataba de una pintura para el hombre normal, el ciudadano, y con una temática en la que cualquier objeto de la naturaleza se convierte en elemento digno de representación. Debido a ello, la pintura holandesa es considerada como un inventario objetivo, específico y verosímil de la realidad. A esto contribuyen dos fenómenos: en primer lugar, el carácter serial y repetitivo de los temas que plantea y, en segundo, la observación minuciosa y directa de los distintos aspectos que conforman la vida cotidiana y su entorno.

Este hecho, sin embargo, no debe llevarnos a establecer una visión estereotipada de la visión de la naturaleza en la Holanda protestante del siglo XVII, puesto que la misma responderá no sólo a una actitud de extrema racionalidad y enumerativa en relación con el entorno, sino también a un posicionamiento emocional que, en ocasiones, llega incluso a perpetuar la idea del paisaje moralizado.⁸⁷ En este sentido, pintores como los citados fueron capaces de plantear paisajes de resonancias atmosféricas, dramáticas y líricas, en los que encontramos una gran vida interior, ajena a la proyección desbocada de las pasiones

⁸⁶ Este decorativismo también causaba en su época una cierta crítica, tal y como señala Moshe Barasch: "Lo que sorprendió y preocupó en el siglo XVII a muchos de los que observaron la obra de Rubens fue precisamente su desviación de esa nobleza de formas a la que los teóricos clasicistas predicaban adhesión." Barasch, Moshe, *op. cit.*, p. 298.

⁸⁷ Peter Sutton, comisario de la gran exposición mencionada con anterioridad dedicada al paisajismo holandés, lo plantea con claridad: "Por supuesto que existe una larga tradición de *paysage moralisé* que sobrevive en la pintura del siglo XVII [...] No obstante, la inmensa mayoría de los cuadros holandeses que representan escenas de paisaje fueron pintados como obras independientes de arte y ya no aludían a las Estaciones, a los Elementos, a los Sentidos, a las Edades del Hombre o a cualquiera de las otras series de ciclos alegóricos tardomedievales que antaño se ilustraban con elementos paisajísticos." Sutton, Peter C., *op. cit.*, pp. 54-55.

humanas. En el interior de estas obras objetivas, cotidianas y serenas, los protagonistas son el cielo, las nubes, los senderos limitados por árboles, los ríos... En definitiva, un entorno despojado de referencias heroicas en el que cualquier grandilocuencia posee un carácter comedido. En palabras de Sutton:

“La pintura holandesa era revolucionaria porque sustituyó el interés por el asunto por la representación entendida como fin en sí mismo [...] El suyo era un arte material que celebraba los logros concretos. Svetlana Alpers ha desarrollado estas ideas afirmando que la finalidad de la pintura holandesa era incrementar el conocimiento visual del mundo, convertirse en sustituta del ojo desinteresado que registra objetivamente el mundo. Para confirmar esta idea es posible acudir a las muchas afirmaciones de artistas holandeses del siglo XVII que apoyan la opinión según la cual la pintura holandesa pretende ante todo registrar la realidad.”⁸⁸

Se puede afirmar, por tanto, que tras la superación del manierismo en Holanda, por pintores como Conixloo (1544-1607) o Roelant de Savery (1576-1639), figuras como el citado Elsheimer (1578-1610), Pieter de Molyn (1595-1661) o Rembrandt (1606-1669), supieron plantear el tema del paisaje de una forma diferente dando lugar a una manera *muy holandesa* en lo que se refiere a la atmósfera, el formato horizontal, los cielos nubosos, etc. En este contexto, el siglo de oro holandés nos proporciona la obra pictórica de autores tan reconocidos como el mencionado Rembrandt, Franz Haals (1580-1666) y Johannes Vermeer (1632-1675). Sus temáticas, como ya hemos apuntado, diferirán de las desarrolladas en la España o en la Italia católicas de la época, aunque compartan con el resto de pintores barrocos europeos, los fuertes contrastes lumínicos —pensemos, por ejemplo, en la utilización que hace Rembrandt de la luz dorada y de sus mágicas resonancias—, los colores encendidos, las posturas forzadas y la plasmación de lo real tal cual es, con su fealdad y sus aspectos desagradables.

A pesar de lo señalado, si comparamos la producción de autores como Rembrandt o Rubens, cuesta creer que sus vidas coincidieran en la primera mitad del siglo XVII. Si bien los dos vivieron en los Países Bajos,

⁸⁸ Sutton, Peter C., *op. cit.*, pp. 52-53.

no hay que olvidar que Rubens estaba en Amberes (Flandes), mientras que Rembrandt pintaba en Amsterdam, en el norte, en lo que se conocía como Provincias Unidas. Esta circunstancia será la que determine que si la pintura de Rubens parece pertenecer a una época anterior —más clásica e internacional—, la de Rembrandt posea ese sentido *holandés* de carácter realista al que acabamos de hacer referencia.

“La unión entre la realidad tangible del objeto y sentimiento patético y subjetivo carece de cualquier connotación de ambigüedad o eclecticismo, ya que se trata de una interpretación de la realidad en la que los polos, aparentemente opuestos de subjetivismo y naturalismo se aúnan indisoluble y dialécticamente.”⁸⁹

Sea como fuere, lo que no puede olvidarse es que la cultura barroca descansa teóricamente en la primacía del artificio sobre la naturaleza. De ahí que la naturaleza del barroco holandés se base en el rigor y la sencillez compositivos y en un estudio cuidadoso de volúmenes, iluminación y sentido espacial de cada objeto, hecho que la hará diferenciarse de la austeridad espiritual de la naturaleza muerta española y del sentido trascendente y contenido de la francesa.

Sin embargo, en el recorrido que estamos efectuando queda pendiente un aspecto que, en conexión con esta oposición norte/sur, no queremos pasar por alto, ya que puede sernos de gran utilidad de cara al próximo epígrafe. Se trata de la afirmación con la que Sutton concluye su análisis sobre el paisajismo holandés. Una conclusión que creemos muy relacionada con el contexto argumentativo que estamos utilizando: la relación ente *paño* y país con paisaje y el valor que la urbe y la burguesía van a comenzar a adquirir:

“Mientras que el mundo rural de la Edad Media fue un lugar eminentemente agrícola y los Trabajos del Mes de la comunidad feudal aristocráticos entretenimientos, el siglo XVII liberó a la tierra de su asociación con el trabajo convirtiéndola en un lugar de diversión ocasional y esparcimiento mental para el coleccionista de obras de arte que vivía en la ciudad y al paisaje

⁸⁹ Checa, Fernando y Morán, José Miguel, *op. cit.*, p. 301.

pintado en el equivalente plástico al hecho de dar un paseo por el campo.”⁹⁰



Meindert Hobbema
Avenida en Middleharnis, 1689



Jan van Goyen
Molino a orillas del río, 1642



Pieter de Molyn
Dunas, 1626



Pieter de Molyn
Paisaje panorámico, 1654

La posición de Sutton pone de relieve un aspecto que, hasta el momento, sólo habíamos abordado de forma tangencial. Nos referimos al papel desempeñado por los coleccionistas, grupo mayoritariamente vinculado al ámbito urbano y relacionado con una clase media —que empieza a ser cada vez más extensa— que se encuentra deseosa de decorar sus casas con pinturas. La importancia desempeñada por esta clientela será fundamental, especialmente si comparamos el protagonismo que asume en función del contexto en el que nos situemos, el mundo protestante o el católico:

⁹⁰ Sutton, Peter C., *op. cit.*, p. 55.

“A diferencia de lo que ocurría en otras naciones contrarreformistas europeas, la Iglesia y la corte de la Casa de Orange no ejercieron un mecenazgo importante, sobre todo en relación a la pintura de paisaje. Los principales consumidores estaban entre la creciente clase media. Esto fue posible en parte porque el número de pintores fue tan grande que los precios permanecieron bajos.”⁹¹



Peter Paul Rubens
Paisaje pastoril con arco iris, 1632-1635



Rembrandt
El puente de piedra, 1638

Constatada la pujanza de esta clase, ello no debe hacernos olvidar que la misma se produce, al menos dentro de occidente, en el marco de unas coordenadas emocionales que afectan a todo tipo de países. Debido a ello, el sentir dominante en la época contribuye a generar una configuración de lo humano —y del humanismo— muy alejada del ideal renacentista, una configuración que a partir de ahora se sustentará, como señala José Antonio Maravall, en la inestabilidad y en la mutabilidad, en el desorden y en la alteración. Este hecho hará que el positivo sentido vitalista y afirmativo del siglo anterior se vea trastocado por un sentir más sombrío.

“La conciencia social de crisis que pesa sobre los hombres en la primera mitad del XVII suscita una visión del mundo en la que halla expresión el desorden íntimo bajo el que las mentalidades

⁹¹ Sutton, Peter C., *op. cit.*, p. 18.

de esa época se sienten anegadas [...] Se observa por todas partes una existencia sombría.”⁹²

Ese sentir al que nos referimos, va a propiciar, en parte, la entrada de nuevos valores estéticos. De este modo, nociones como las vinculadas a la dialéctica pintoresco/sublime y a las nuevas posiciones románticas que se desarrollarán durante los siglos XVIII y XIX, encontrarán algunas de sus raíces teóricas y emocionales en posiciones y actitudes como las que vemos auspiciarse durante el Barroco. Sin embargo, antes de aproximarnos al sentido que adquirirán estos cambios, conviene que nos detengamos a analizar un último aspecto: el relacionado con el papel que el paisaje urbano adquiere en unos momentos en los que la burguesía va a iniciar un camino que le llevará —a lo largo de la centuria siguiente— no sólo a detentar el poder económico, sino también el político.

2.4.3. EL TRATAMIENTO URBANO EN LA PINTURA VENECIANA: LA VEDUTA

Las especiales circunstancias que, tal y como acabamos de observar, se dan en la pintura holandesa, permiten vislumbrar el protagonismo de una clase social que, si en el norte busca el paisaje naturalista, en áreas como Venecia apuesta por una representación del entorno en relación con el paisaje urbano. Esta glorificación de la ciudad presenta en la cultura barroca un carácter ambivalente. En primer lugar, la ciudad y, de forma particular, la estructura urbana de la capital —con sus plazas, arcos y monumentos triunfales, perspectivas teatrales, iglesias, palacios, conventos, etc.— se presentan “como algo ajeno al cuerpo social”, puesto que su función es “ser el reflejo del esplendor y las necesidades del poder absoluto” que emana de la figura del monarca.⁹³ Ahora bien, junto a ello, la ciudad se convierte también en un escenario contradictorio en el que la relevancia del fenómeno urbano (“El drama de la cultura barroca es un drama característicamente urbano”)⁹⁴ se solapa con el inicio de un final: el que afectará a la sociedad estamental.

⁹² Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 309-310.

⁹³ Checa, Fernando y Morán, José Miguel, *op. cit.*, p. 147.

⁹⁴ Maravall, José Antonio, *op. cit.*, p. 228. El propio autor señala más adelante: “La ciudad es, por antonomasia, el medio conflictivo del siglo XVII, aunque las dificultades de abastecimiento, los excedentes demográficos, etc., lleguen del campo” (p. 264). Concebida como “lugar problemático” en la urbe “se dan, no ya las violencias que enfrentaban a unos bandos familiares o profesionales con otros, en la baja Edad Media,

La ciudad se consolida a nivel político, religioso y comercial, aunque la base de la economía siga siendo agraria. Este hecho trae consigo que el auge y fortalecimiento urbano no derive de un crecimiento del sector industrial, sino de la consolidación del comercio y del tutelaje económico que la propia ciudad ejercerá sobre las productivas áreas rurales:

“Es el campo el que produce. De él procede la totalidad de los productos de alimentación y buena parte de la industria artesanal. Sin embargo, la ciudad drena la casi totalidad de las rentas, porque, transformadas éstas en dinero —por lo menos en considerable proporción—, la ciudad lo absorbe, bajo forma de impuestos [...] Las riquezas producidas se concentran en proporción muy elevada, dentro del ámbito urbano.”⁹⁵

A finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, la complementariedad existente entre el desarrollo urbano y el económico permitirá la ascensión de una clase burguesa —en países que no sólo serán ya protestantes— que reclamará la creación de un arte que no podía quedar sujeto a los modelos tradicionales. Ni la grandilocuencia de los retratos de aparato ni la ampulosidad de los ciclos de carácter histórico o mitológico, podrán satisfacer las demandas de esta acaudalada clientela. El panorama artístico que se perfila nos sitúa delante de una compleja situación. Por un lado, nos encontramos, según acabamos de ver, con una burguesía que en el norte se interesa por los paisajes naturalistas o por las escenas de interiores. Por otro, la aristocracia decadente se vinculará con el Rococó y la llamada pintura galante. A su vez, el boato academicista y sus resonancias heroicas se fusionarán con los ideales del Antiguo Régimen. Finalmente, la clase burguesa irá demandando a medida que avance el siglo XVIII un arte de contenido más moralizador que, tal y como veremos en el próximo capítulo, llevará hacia posiciones neoclásicas.

En este contexto, la pintura veneciana va a protagonizar la aparición de un género específico, la *veduta*, cuyo significado es importante dentro de esta investigación. Ello se debe a que las obras de los *vedutistas* van a utilizar como referente la propia realidad urbana, de ahí que amplíen la

sino que empiezan a formarse, y más de una vez a estallar, movimientos de oposición y de subversión” (p. 265).

⁹⁵ Maravall, José Antonio, *op. cit.*, p. 233.

noción de paisaje hacia planteamientos más contemporáneos.⁹⁶ El entorno —preferentemente la ciudad de Venecia y sus edificios más emblemáticos— será tomado como centro del discurso plástico: la *veduta* refleja una mirada topográfica en la que elementos paisajísticos de carácter natural se entremezclan con un trabajo de recuperación arquitectónica. El resultado puede presentar un doble carácter, en función de la fidelidad existente con el modelo del que se está partiendo. Nos encontramos, así, con vistas urbanas que se adecuan exactamente a la realidad (*vedute esatte*) o, por el contrario, con otras que serán fruto de la imaginación (*vedute fantastiche*). Estas últimas permitirán ofrecer una serie de imágenes que por su contenido —referencias a la arquitectura del mundo antiguo y a sus ruinas— nos aproximan ya a la sensibilidad romántica, tal y como sucederá con el autor más conocido dentro de esta tendencia: Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Éste desarrollará en series como “*Antichità Romana*” (1756) y, de forma muy especial, en las dos ediciones de “*Carceri d’invenzione*” (1745-1750 y 1761) un particular universo que, en tanto que “inaugura lo que podríamos calificar de *arqueología trágica*”,⁹⁷ nos aleja de forma definitiva del Barroco y Rococó, aproximándonos a un sentimiento de connotaciones románticas.

“El destino jupiterino del hombre preside toda la obra piranesiana. Implacablemente la Naturaleza invade, quiebra y extermina los frutos humanos. Cuanto mayor ha sido la presunción creadora del hombre, con tanta más voracidad la Naturaleza le hace sentir lo efímero de su ambición. Por eso Piranesi muestra sin piedad la desolación de las obras geniales. Las bóvedas rotas, las columnas seccionadas, los arcos caídos, los capiteles cubiertos de lodo proyectan sus lánguidas sombras sobre el hombre moderno [...] Toda la antigua magnificencia,

⁹⁶ Esta ampliación posee un carácter que puede ser considerado como moderno, ya que vulnera la normativa académica referente al valor de los temas: “En las tradicionales y codificadas clasificaciones de la Academia, la vista arquitectónica no está considerada más que en sexto lugar en cuanto a su importancia, un puesto —como todos pueden comprender— de modestísima consideración. Esto se debe al privilegio indiscutible que siempre tuvo la figura humana, y con ella, por lo tanto, todas las categorías de la «pintura histórica», tanto religiosa como profana”. Bettagno, Alessandro, “La *veduta* veneciana del setecientos”, en VV. AA., *Los paisajes del Prado*, op. cit., p. 271.

⁹⁷ Argullol, Rafael, op. cit., p. 24.

imaginada oníricamente por Piranesi, adquiere un carácter fantasmagórico, un carácter casi opresivo.”⁹⁸

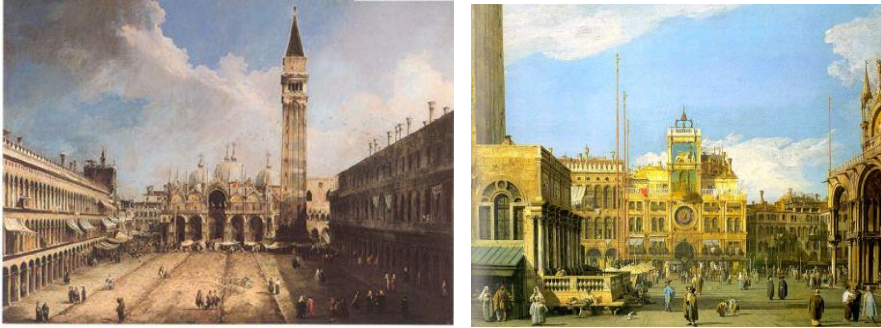
Sin embargo, y a pesar del incuestionable interés plástico que posee la obra piranesiana, la especificidad arquitectónica y espacial que presentan imágenes como las de las cárceles nos aparta del objetivo que guía nuestra investigación: la representación del entorno exterior. Ello se debe a que en el caso de este autor más que hablar de una representación, tenemos que pensar en la invención de un espacio y de un entorno que sólo puede partir de referencias indirectas. De hecho, en los ejemplos más audaces y arriesgados de las citadas cárceles, Piranesi llega a contravenir las reglas del espacio euclidiano. Esta vulneración en los sistemas de representación determina la especificidad espacial a la que aludíamos, hecho que es generado mediante unos potentes recursos visuales: uso de una estructura laberíntica desmesurada, predominio de claroscuros, multiplicidad de perspectivas, espejismo de una espacialidad infinita, permanentes zigzagueos en la composición, tratamiento minucioso de los detalles, etc.

La unión de todas estas circunstancias es la que hace que las obras de Piranesi reflejen una nueva sensibilidad. El ojo, al perder su centralidad y multiplicar las posibilidades perspectivas, imposibilita una “percepción omnicomprendiva” y empuja hacia una mirada de carácter más subjetivo:

“Los espacios euclídeos dejan de ser la realidad objetiva, empírica, que domina el mundo de las formas. El reino de la luz se sumerge en el reino de la sombra y el claroscuro. Sujeto y objeto luchan entre sí distanciándose y confundiéndose. Esta nueva distribución espacial, esta concepción iconológica que concede el primado absoluto a la subjetividad es el marco idóneo para el desarrollo de la sensibilidad romántica.”⁹⁹

⁹⁸ Argullol, Rafael, *op. cit.*, pp. 24-25. Esta interpretación en clave romántica que Argullol efectúa y que también es realizada por Kenneth Clark, no es compartida por otros autores que venimos citando en estas páginas. Así, Checa y Morán niegan taxativamente cualquier lectura de esta índole.

⁹⁹ Argullol, Rafael, *op. cit.*, p. 32.



Canaletto
Plaza San Marcos, 1724 y 1729

La creación de un espacio como el de las cárceles no recrea, tal y como hemos sugerido, realidad alguna, sino que promueve una concepción espacial diferente. Por este motivo señalábamos que, a pesar de su novedad plástica, serán otros los artistas que ayudarán a convertir el paisaje urbano en protagonista del entorno: nos referimos a los *vedutistas* vinculados con el realismo de la corriente topográfica. Para autores como Canaletto (1697-1768), Francesco Guardi (1712-1793) o Bernardo Bellotto (1721-1780), este género alcanzará un sentido plenamente veneciano, ya que estos pintores tomarán la pintura como registro virtuoso de su más directa realidad: la relacionada con su propio hábitat urbano y con su atmósfera.



Bernardo Bellotto
El Gran Canal y la Iglesia de la Salud, 1730

En Canaletto y Guardi la ciudad de los canales adquiere una fisonomía especial y vibrante a través de la cual ésta parece resurgir del declive vivido en el siglo XVII. Autores como los citados son, por este motivo, los creadores de una visión que, al abandonar la antigua tendencia tenebrista, permite ofrecer la imagen de una Venecia cálida y cercana. Una Venecia que se muestra a la par como ciudad “del placer, de las locuras y de otras mil debilidades”, así como espacio teatral “que se prepara a morir con un espectáculo fastuoso.”¹⁰⁰ La mirada de Canaletto y Guardi genera una pintura topográfica que aproxima y que envuelve, algo que tan sólo puede suceder parcialmente en Piranesi. Las vistas de éste envuelven —aunque sea sobrecogedoramente—, pero no aproximan. A ello contribuye su apuesta por el temor y lo terrible a través de su “opresiva arquitectura ciclópea”¹⁰¹ y de su recreación de la antigüedad romana.

Como se deduce de lo señalado, nos hallamos ante dos posiciones claramente diferenciadas a la hora de concebir la *veduta*: la que, con Piranesi, nos lleva hacia lo sublime y a su poética —cuestión que será analizada en el próximo capítulo— y la que, con Canaletto, Guardi y Bellotto, genera un prototipo específico de paisaje urbano destinado a ofrecer retratos de la ciudad a quienes protagonizan lo que puede considerarse como el turismo de la época:

“Es así como el paisajista urbano va a encontrarse con un tipo de comprador especial, que ya no es el tradicional del patriciado veneciano o del mundo eclesiástico. Se trata de un personaje absolutamente nuevo, a veces perteneciente a la burguesía, pero más a menudo de origen extranjero: un hombre que pertenece a la cultura del «gran mundo», que es un producto del «gran mundo».”¹⁰²

Sin embargo, estas dos posiciones *vedutistas* se contraponen en sus diferencias al lenguaje monumental y decorativo de un autor coetáneo de todos los citados: Tiépolo (1696-1770), en quien la tradición veneciana alcanzó su más amplia difusión internacional. Al igual que sucederá con la pintura galante, Tiépolo ofrecerá a las grandes familias

¹⁰⁰ Bettagno, Alessandro, *op. cit.*, p. 272.

¹⁰¹ Clark, Kenneth, *La rebelión romántica. El arte romántico frente al clásico*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 48.

¹⁰² Bettagno, Alessandro, *op. cit.*, pp. 273-274.

venecianas la “imagen brillante de una sociedad en decadencia”, una imagen que actúa como “la última evasión posible de un mundo aristocrático” para el que la fiesta, el disfraz y el carnaval se convierten en el “único lugar posible de realidad”.¹⁰³ Frente a esta pintura, las obras de Canaletto, Guardi, Bellotto o Piranesi comparten —pese a sus enormes diferencias— una común intención: su crítica a un arte que se considera aparatoso y decorativo.

Por otro lado, no hay que olvidar que el interés que suscitará la pintura urbana *vedutista* vendrá dado por su gran éxito comercial. Un éxito que no dependerá, tal y como ya hemos mencionado, de la aristocracia veneciana, sino del auge que estas obras despertarán entre los cultivados visitantes ingleses de Venecia. Para éstos, la auténtica atmósfera de la ciudad y su verdadera imagen no van a reflejarse en las pinturas alegóricas de Tiepòlo ni en su engañosa gloria. Mucho más empiristas y pragmáticos los viajeros ingleses hallan lo verdadero en la mirada contrabarroca y, en cierto modo, científica a la que invita la *veduta*:

“La pintura de veduta es la negación más fuerte de esta manera de concebir la imagen, pues no es necesario insistir en el sentido antiliterario y antirretórico de la pintura concebida, ya no como historia, sino como reflejo de realidades inmediatas.”¹⁰⁴

Este interés por lo inmediato y por un “«saber ver» que nos viene de las obras de Canaletto y Guardi”¹⁰⁵ anuncia una cierta modernidad, especialmente si tenemos en cuenta el apego que lo moderno guardará con la realidad concreta. No obstante, habrá que esperar todavía más de un siglo, para que esa realidad inmediata que la urbe pone en juego, adquiera un sentido totalmente nuevo y menos edulcorado y amable, puesto que, tal y como apuntaba Tomàs Llorens, Canaletto y Guardi continuarán utilizando un sistema clásico de representación. Para que las miradas sobre la ciudad signifiquen “otra cosa” —en tanto que “procedimientos de representación radicalmente distintos”— será necesario que Baudelaire (1821-1867) defina al pintor de la vida moderna y que los artistas realistas, recogiendo en parte el empuje de

¹⁰³ Checa, Fernando y Morán, José Miguel, *op. cit.*, p. 338.

¹⁰⁴ Checa, Fernando y Morán, José Miguel, *op. cit.*, p. 339.

¹⁰⁵ Bettagno, Alessandro, *op. cit.*, p. 282.

ciencias físicas del momento, nos aproximen a otro mundo más fresco. En palabras de los citados Litvak y Llorens:

“El deseo de representar la realidad es la base del grito de batalla de los pintores militantes reunidos alrededor de Courbet, y uno de los principios centrales, si no el más importante, del movimiento: «Hay que pertenecer a su propio tiempo», es decir, abrazar la realidad del presente, su multiplicidad, confrontar las experiencias modernas con una iconografía fresca y apropiada.”¹⁰⁶

“Cuando Baudelaire escribió sobre el pintor de la vida moderna estaba escribiendo sobre el pintor de la vida en la ciudad moderna [...] Para la ciudad del pasado, la pintura del sistema clásico de las artes había acuñado un género bien definido, el de las vistas urbanas, un género cuya última y espléndida versión encontramos en Canaletto y Guardi. Pero la ciudad moderna era otra cosa y exigía procedimientos de representación radicalmente distintos. Tan distintos que bien podía pensarse, como de hecho lo pensaba Baudelaire, que el verdadero motor de la revolución artística que los artistas modernos estaban llevando a cabo venía precisamente de la necesidad de representar esa nueva realidad.”¹⁰⁷

¹⁰⁶ Litvak, Lily, “El tiempo de los trenes”, en VV. AA., *Los paisajes del Prado*, op. cit., p. 331.

¹⁰⁷ Llorens, Tomàs, “Mimesis. Realismos modernos”, en el catálogo de la exposición *Mimesis. Realismos modernos. 1918-1945*, Museo Thyssen-Bornemisza/Fundación Caja Madrid, Madrid, 2005, p. 141.

3. NATURALEZA Y VIDA MODERNA COMO EXPERIENCIA

3.1. LA VISIÓN ROMÁNTICA DEL ENTORNO

Con el cuestionamiento del Barroco tardío y del Rococó a mediados del siglo XVIII, se desarrollan en Europa unas nuevas sensibilidades relacionadas con los ideales revolucionarios que la burguesía encarnaba en lo económico (planteamientos liberales) y en lo político (posiciones democráticas). En un principio, estos ideales encontraron en la poética neoclásica su mejor manifestación artística. A través de este nuevo arte se pretendía conseguir un estilo que transmitiese ideas morales de carácter laico y cívico como justicia, honor y patriotismo. Con ello no sólo se buscaba recrear el estilo del arte clásico de Grecia y Roma, sino también imitar un ordenamiento político sustentado en posiciones democráticas y republicanas.¹

Este arte moralmente comprometido, pero no religioso, se concentró en la defensa de valores intelectuales, de ahí que en el ámbito pictórico rechazara los excesos coloristas y su fácil efectismo. Frente a los “trucos ilusionistas” barrocos, así como frente a las “sutilezas atmosféricas” del Rococó, los artistas neoclásicos defendieron el dibujo no sólo por ser “el estilo antiguo por excelencia”, sino también —y es lo que ahora nos interesa destacar— por su “naturalidad y pureza”. De este modo, lo verdadero se identificó con lo simple y esencial, ya que como apuntaba Schiller “el contorno puro [...] daría una imagen mucho más fiel.”² Esta identificación propiciará una austeridad cuyas connotaciones burguesas —seriedad, rigor, nobleza...— son evidentes. De hecho, no hay que olvidar que a finales del siglo XVIII no se utilizaban términos como clásico o neoclásico para referirse al estilo que hoy calificamos como tal: el término más extendido era el de *verdadero* o *auténtico estilo*.

Ahora bien, el auge del Neoclasicismo también se verá acompañado por la aparición de unas prácticas vinculadas a lo que sería denominado como Romanticismo. A ello contribuirá el hecho de que en los últimos años del siglo XVIII, el arte se viera influido por la transformación radical que se estaba operando en la filosofía occidental. Este cambio se

¹ Estas circunstancias explican el auge que la arquitectura neoclásica tendrá en los edificios oficiales e institucionalmente carismáticos de un país que acaba de formarse (1776) y que representaba el laboratorio de todos esos ideales: Estados Unidos.

² Honour, Hugh, *Neoclasicismo*, Xarait Ediciones, Bilbao, 1985, pp. 146-148.

asentaba en la importancia que asumía no tanto la idea de un pensamiento concebido como encarnación de un ideal racional, sino como forma de penetrar en las cosas. Este enfoque suponía la consideración de valores relacionados con lo emotivo. Las consecuencias de este hecho en el arte servirán para introducir una profunda modificación: la mimesis comenzará a verse reemplazada por unas prácticas artísticas apoyadas en valores de naturaleza netamente expresiva. Con todo, y a pesar de que la separación entre ambas maneras de entender el arte —la neoclásica y la romántica— concluyera en la primera mitad del siglo XIX con el predominio del movimiento romántico, ello no debe hacernos olvidar que la contraposición establecida puede verse cuestionada por todo un conjunto de paradójicos solapamientos y cruces.

“La censura y el debilitamiento del principio imitativo discurren en paralelo al desgaste de un pensamiento, el clásico, que filtrándose en los diversos saberes, se articulaba sobre las coordenadas de la *semejanza* y la similitud. Ahora, en cambio, las jerarquías imitativas se ven sacudidas por las exigencias de una observación comprometida con el sentimiento, con lo medios expresivos peculiares a cada arte, o por los requerimientos de una observación más puntillosa y esmerada.”³

En este contexto, y al amparo de un escenario en el que en el ámbito teórico se utilizaban expresiones como imaginación, intuición, emoción, individualidad, etc., la popularización del término romántico contribuyó —dado el gran número de definiciones que se atribuyeron al mismo— a generar una confusión que aún hoy perdura. Víctor Hugo afirmaba ignorar por completo el significado de palabras como romántico y clásico, diciendo que “tan sólo era capaz de distinguir lo bueno y lo malo, lo hermoso y lo deforme.”

“La palabra *romántico* se ha aplicado a una desconcertante variedad de cosas, como insulto o alabanza, como categoría cronológica, estética o psicológica, para designar emociones eróticas o procesos puramente cerebrales. Como ninguno de estos usos resulta totalmente indefendible y todos ellos se remontan a los primeros años del pasado siglo, es lógico que los

³ Marchán Fiz, Simón, *La Estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 31.

que han intentado establecer una definición precisa han tenido que dejarlo por imposible.”⁴

Siguiendo a Honour podemos señalar que el término romántico fue utilizado por vez primera en Inglaterra en el siglo XVII, y procede del francés *roman*, leyenda medieval relatada en el idioma vernáculo y no en latín. Para este autor, ninguno de los múltiples intentos habidos para definir el término con una cierta precisión ha dado resultado, ya que abarca una gran diversidad de significados. Por ejemplo, en las artes plásticas, la pincelada pictórica se ha considerado una característica romántica, porque su espontaneidad está más identificada con el sentimiento que con la razón. Pero más que cuestiones compositivas, técnicas o meramente históricas, nos interesa analizar los aspectos conceptuales que implican un cambio de actitud y por tanto en la visión del entorno, ya que es este hecho el que orienta nuestra investigación.

Desde esta perspectiva, lo que sí podemos afirmar es que se ha utilizado el término romántico para designar una nueva mirada desde y hacia el arte que comenzó en la última década del XVIII y que supuso un cambio de conciencia que rompía de alguna forma con lo que hasta entonces había sido el pensamiento europeo. Los valores de referencia —tanto en el ámbito de la filosofía, como en el del arte— dieron un giro en este momento. De este modo, la confianza en el trascendente papel que desempeña la individualidad —algo que ya se había iniciado durante el Renacimiento y la Reforma—, así como en la importancia que asume la sensibilidad personal —con las posibilidades de experimentación que esto conlleva—, son aspectos que hacen que progresivamente la validez de las obras de arte vaya pasando a residir en ellas mismas y en el autor. Las obras adquirirán, por este motivo, coherencia interna en la medida en que sean el reflejo de la experiencia del artista. Una buena prueba de este hecho se puede encontrar en estas afirmaciones efectuadas por dos de los autores claves del siglo XIX y que a lo largo de las próximas páginas van a adquirir un relevante protagonismo: Caspar David Friedrich y Charles Baudelaire.

“Un cuadro no ha de ser inventado, sino sentido [...] Cierra tus ojos corporales para ver tu cuadro primero con los ojos del espíritu. Luego saca a la luz del día lo que hayas visto en la

⁴ Honour, Hugh, *El Romanticismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 25.

oscuridad a fin de que actúe de nuevo sobre otros, de fuera hacia dentro.”⁵

“El romanticismo no está precisamente en la elección de los temas ni en la verdad exacta, sino en la manera de sentir. Han buscado fuera, y sólo dentro era posible encontrarlo.”⁶

Partiendo de lo que llevamos dicho, se puede señalar que el término romántico se ha aplicado con sentido descriptivo a un cierto tipo de arte, literatura y música, principalmente de principios del siglo XIX, que comparte una serie de características comunes: individualismo, emoción abierta, dramatismo y afinidad con la naturaleza. No obstante, Honour apunta que pocos teóricos franceses de esa época hubieran asociado esa palabra tan manoseada en la época a semejantes ideas, ya que la misma se utilizaba con cierta frecuencia con un sentido degradado.⁷ La situación se vuelve más polémica y compleja si nos referimos al término por contraposición al de Clásico o Neoclásico, término que en este contexto alude no sólo a la tradición académica, sino también a la recuperación de los valores de la antigüedad operada en las artes plásticas y en la arquitectura durante el siglo XVIII.⁸

A su vez, si se tiene en cuenta la opinión de algunos artistas considerados propiamente románticos como Joseph Mallord William

⁵ Carus, Carl Gustav, “Friedrich, el pintor de paisajes. Con fragmentos de los papeles póstumos del mismo”, en VV. AA., *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Akal, Madrid, 1999, p. 135.

⁶ Baudelaire, Charles, “Salón de 1846”, en *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, 1999 (2ª ed.), p. 103.

⁷ Thoré, en el mismo año en que Baudelaire define el Romanticismo, utilizó el término para dirigirse a Ingres con tono de alabanza, como el artista más romántico del siglo XIX.

⁸ Un ejemplo curioso de esta complejidad —y que además está estrechamente relacionado con nuestra temática— lo encontramos en la consideración con la que el paisaje es analizado. Así, a finales del XVIII la categoría *paisaje romántico* había quedado ya bastante bien definida. De hecho, un teórico como Ramdohr efectúa en 1793 una clasificación en la que distingue dos tipos de paisaje: vistas de lugares árcades y vistas de lugares románticos. Lo sorprendente es que incluso a principios del siglo XIX, nadie hubiera calificado de paisajes románticos los cuadros pintados por autores como John Martin, Thomas Cole o Philip de Louthembourg. Estas clasificaciones sólo respondían al afán que en el siglo XVIII se tenía por ordenar, sistematizar, categorizar y controlar realidades como las del arte y la naturaleza. Curiosamente las obras consideradas por Ramdohr como paisajes románticos corresponden a pintores que hoy en día calificamos de autores barrocos de corte clasicista, tal y como sucede con Poussin o Rosa, a los que hemos hecho referencia en el capítulo anterior.

Turner (1775-1851) o John Constable (1776-1837), que se inspiraban a su vez en modelos clásicos, tampoco conseguimos mejorar nuestro análisis. Al respecto, cabe señalar que el pintor neoclásico Pierre Guerin fue maestro de Theodore Géricault (1791-1824) y de Eugène Delacroix (1798-1863), considerado como el principal exponente del Romanticismo en la pintura francesa, y ello pese a que su estilo refleje el de otros pintores con los que estaba familiarizado como Rubens. De igual manera, Camille Corot (1796-1875) se iniciará entre 1822 y 1825 con el pintor neoclásico Achille Michallon y con Jean-Victor Bertin.



Eugène Delacroix
Cuaderno de notas, 1798-1863

Desde esta perspectiva, resulta complejo establecer una rígida separación entre planteamientos neoclásicos, por un lado, y románticos por otro. Al respecto, cabe señalar cómo en una fecha tan temprana como la década de 1930, el historiador Frederick Antal cuestionaba ya la utilización de una terminología que, asentándose en concepciones “vagas e indefinidas” puede resultar pertinente formalmente, aunque poco clarificadora desde perspectivas conceptuales, ya que desatiende las conexiones de cada uno de estos movimientos “con la sociedad en la que está enraizado” y de la cual deriva. Esta es la causa por la cual la oposición clásico/romántico lleva a Antal a cuestionar las visiones formalistas del arte:

“Al definir un estilo, creo que los historiadores de arte contemporáneos frecuentemente brindan demasiada atención a los elementos formales en detrimento de su contenido. Demasiado a menudo omiten el hecho de que *tanto* forma *como* contenido determinan un estilo. Si nos fijamos en el contenido descubrimos que los estilos no existen en el vacío, como parece asumir la historia del arte exclusivamente formalista.”⁹

¿Significa lo señalado que es imposible efectuar una definición del Romanticismo? La respuesta es no. Lo único que significa es que hemos de tener una cierta precaución en el uso de fórmulas estereotipadas. En este sentido, entre las definiciones que en la propia época se pueden encontrar —y que todavía en la actualidad poseen interés por la autoconciencia de novedad que poseen— destaca, tal y como apunta Honour, la que hace Baudelaire en el ya citado texto en el que analiza el Salón del año 1846 cuando se refiere al Romanticismo y al papel que en el mismo desempeña Delacroix, el paradigma de la llamada por él “pintura de caníbal”.¹⁰ Tras reconocer, tal y como ya hemos apuntado, las relaciones que existen entre el movimiento romántico y una determinada manera de sentir, Baudelaire afirma que “la expresión más reciente”, así como “la más actual, de lo bello” se encuentra en dicho movimiento. Sin entrar ahora en las implicaciones conceptuales que conlleva el valor de esa actualidad —algo que nos ocupará al finalizar el presente capítulo, puesto que nos sitúa sobre una de las pistas básicas para entender la deriva del paisaje hacia el ámbito urbano—, Baudelaire continúa señalando:

“Quien dice romanticismo dice arte moderno —es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración al infinito, expresados por todos los medios que contienen las artes.”¹¹

Aunque de entrada pueda resultarnos poco precisa o, incluso, pasada de moda,¹² la definición de Baudelaire se completa con una apreciación

⁹ Antal, Frederick, *Clasicismo y romanticismo*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1978, p. 21.

¹⁰ Baudelaire, Charles, *op. cit.*, p. 121.

¹¹ Baudelaire, Charles, *op. cit.*, pp. 103-104.

¹² “La exaltación de la imaginación, el sobrenaturalismo y el arte religioso compromete a Baudelaire con la tradición romántica. Su defensa del romanticismo ya sonaba en 1846 como un elogio fúnebre (por entonces Gautier y Musset reconocían el descrédito de este movimiento); en 1859 el romanticismo es menos que un cadáver.” Solana, Guillermo,

sobre la pintura de Delacroix y la pretendida espontaneidad e irreflexión románticas que permite romper con cualquiera de esos estereotipos a los que antes hacíamos mención:

“No hay azar en el arte, no más que en mecánica. Un buen hallazgo es la simple consecuencia de un buen razonamiento del que a veces se han saltado los pasos intermedios, lo mismo que una falta es la consecuencia de un falso principio. Un cuadro es una máquina en la que todos los sistemas son inteligibles para un ojo ejercitado; donde todo tiene su razón de ser, si el cuadro es bueno.”¹³

Si Baudelaire está en lo cierto en lo relativo al carácter racional de la actividad artística, así como en su apuesta por el rechazo a determinados tópicos, sus palabras no sólo permiten situar al Romanticismo y a la Ilustración dentro de un contexto conceptual más amplio, sino también abordar su carácter desde un planteamiento más profundo. Partiendo de ello es útil que nos cuestionemos ahora sobre un hecho que consideramos importante en nuestro trabajo. ¿Cuáles son las aportaciones que en el ámbito estético y en relación al entorno introducen estos movimientos? Responder a esta doble cuestión nos ocupará los dos próximos apartados.

3.2. LO PINTORESCO Y LO SUBLIME: DOS POÉTICAS COMPLEMENTARIAS

Asociadas al término romántico nos encontramos con dos nociones fundamentales dentro de la estética ilustrada: la de lo pintoresco y la de lo sublime. Ambos conceptos se hallan íntimamente relacionados con este movimiento, ya que, según hemos puesto de relieve, sirven como punto de origen a una sensibilidad que verá ampliados sus presupuestos y límites estéticos. Como ya hemos señalado, esta ampliación modificará radicalmente la sensibilidad occidental “hasta el punto de suplantar a veces a lo bello”.¹⁴ En este sentido, si en otro momento los países se habían transformado en hermosos paisajes, ahora los “países horribles” se podrán convertir en “sublimes horrores” paisajísticos y en

“Baudelaire crítico de arte: una vindicación de la pintura”, en la introducción a Baudelaire, Charles, *op. cit.*, p. 17.

¹³ Baudelaire, Charles, *op. cit.*, p. 117.

¹⁴ Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 109.

“espantosas bellezas” que serán dignos de admiración por el placer estético que producen.¹⁵

En el presente apartado vamos a analizar estos dos conceptos con un doble objetivo. Por un lado, con una intencionalidad estético-conceptual: comprender el significado y alcance de ambas nociones. Por otro, familiarizarnos con su uso, dado que la repercusión de lo pintoresco y, de forma mucho más especial, la de lo sublime puede detectarse en muchas de las propuestas artísticas contemporáneas, hecho que ha sido puesto de relieve por el constante interés suscitado por la unión entre la belleza y el espanto o entre el placer estético y el terror.

Aunque lo pintoresco y lo sublime no son términos introducidos por Kant, ya que se suele señalar la fecha de 1674 como punto de arranque de su uso contemporáneo,¹⁶ un uso que quedará acotado de forma definitiva por Burke en 1757, esta primera referencia que efectuamos al autor de la *Crítica del juicio* no resulta gratuita. A través de la misma queremos poner de relieve la importancia que para la estética ilustrada y para el propio Kant asumen dichos términos, hecho que queda ya patente en 1764 con la publicación de las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. En sus reflexiones –sobre las que volverá de nuevo en 1791 con la aparición de la *Crítica del juicio*– al diferenciar lo bello pintoresco y lo bello sublime, Kant distingue dos juicios que dependen de dos tipos de actitud del hombre frente a la realidad. José María Valverde resume la aportación kantiana en los siguientes términos:

“Lo sublime es la designación de esa experiencia de desbordamiento, que Kant divide en dos posibilidades: cuando se trata de una desmesura cuantitativa (y pone ejemplos que él no había visto, como las pirámides de Egipto, o la cúpula del Vaticano, con la poco agraciada etiqueta de *sublime matemático*), o cuando se trata de una desmesura en proceso, sobre todo, de la *áspera naturaleza*, como una tempestad en el mar (y lo llama *sublime dinámico*).”¹⁷

¹⁵ El citado Roger analiza este hecho aplicándolo al descubrimiento artealizado de montañas, mares y desiertos. Roger, Alain, *op. cit.*, pp. 91-120.

¹⁶ Es en dicha fecha cuando Boileau efectúa la traducción del tratado *Sobre lo sublime* de Pseudo-Longino. De este texto hay una traducción en castellano publicada por la Editorial Gredos, Madrid (1979 y 2002).

¹⁷ Valverde, José María, *Breve historia y antología de la Estética*, Ariel, Barcelona, 1987, p. 132.

Como vemos, es en la desmesura donde se ubica la noción de sublimidad, noción a través de la cual se elevan, según Kant, *las fuerzas del alma por encima de la media habitual*. Como consecuencia de esta elevación lo sublime nos sitúa fuera de todo límite y, por ello, en lo ilimitado. Paralelamente, y en tanto que sentimiento estético productor de belleza, lo sublime se identifica con la ya mencionada sensación de desbordamiento ante los fenómenos naturales y nace del horror a precipitarse en ese abismo. A pesar de este horror, el ser humano se siente atraído extrañamente por aquello que entraña riesgo y sobre lo que no posee control alguno, de ahí que el paisaje sublime se vea marcado por la tragedia y por el deseo de encontrar en la naturaleza aquello que nos es completamente ajeno y que excede a nuestras posibilidades de dominio.

“Cuando se traspasa el umbral de lo sublime, las sensaciones visuales se desvanecen para mostrar, como en una visión mesiánica, los signos o los símbolos de las verdades supremas. Se renuncia con gusto al carácter físico del color, se prefiere el dibujo al trazo. Pero el trazo, aunque sea nítido y duro, no precisa la construcción formal de las figuras, define lo indefinible, su inmensidad, su terrorífica e inamovible presencia. Como poética de lo absoluto que es, lo ‘sublime’ se contrapone a lo ‘pintoresco’, poética de lo relativo.”¹⁸

En función de lo señalado, se puede afirmar que el sentimiento sublime por excelencia es el miedo, sentimiento que por lógica contraposición va a hallarse ausente en la noción de lo pintoresco. Las connotaciones semánticas que este último término pone en marcha son muy diferentes, puesto que se hallan desprovistas de cualquier carga de espanto o pavor. De este modo, lo pintoresco significa lo digno de ser pintado, y como categoría estética nace de la rebeldía ante el jardín francés clasicista. Lo cual es equivalente a decir que surge del rechazo a la idea de que pueda establecerse un orden en la naturaleza. Es por este motivo por el que Valeriano Bozal señala que lo pintoresco es una categoría adecuada para ser relacionada con lo singular, lo variado y lo interesante.

¹⁸ Argan, Giulio Carlo, *El arte moderno 1770-1970*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976, p. 12.

“La variedad y el cambio son los motivos del placer de la imaginación, que ahora no necesita ir más allá de lo que ella misma capta. La amenidad de los campos no es la uniformidad fatigosa o empalagosa, es la diversidad de lo que se mueve y cambia con el paso del tiempo, y con el propio paso del espectador [...] El pintoresquismo no es una *idea*, es un modo de mirar y de representar.”¹⁹

Este modo de mirar y representar se enmarca —durante los siglos XVIII y, especialmente, XIX— dentro de una situación en la que la razón conlleva un replanteamiento de lo irracional. En ese contexto lo sublime y lo pintoresco supondrán formas diferentes de relacionarse con la naturaleza que quebrantarán de manera radical la actitud existente hasta el momento respecto al paisaje y al entorno. Ello hace que nos enfrentemos a unas categorías que van a resultar fundamentales para formar el nuevo gusto contemporáneo. Fenómenos como la revolución industrial, los cambios políticos, la expansión urbana o la aceptación de la idea de que la naturaleza ya se encuentra totalmente dominada, producen una reacción contra el orden y la racionalización, al tiempo que propician la atracción por lo que el entorno tiene de inconmensurable.

Si la poética de lo pintoresco ve al artista como individuo integrado en el ambiente natural y social, la poética de lo sublime ve a éste como un individuo que paga con la angustia y el terror de la soledad, la soberbia de su propio aislamiento, hecho que trae consigo que la naturaleza adquiriera un doble significado.

“En realidad la fascinación del romántico por la naturaleza está directamente relacionada con la *doble alma* de ésta: se siente atraído, sí, por la promesa de totalidad que cree ver en su seno y, como tal, recibe el impulso de sumergirse en ella, pero, al mismo tiempo, no está menos atraído —terroríficamente atraído, podríamos decir— por la promesa de destructividad que la Naturaleza lleva consigo.”²⁰

¹⁹ Bozal, Valeriano, “El paisaje en la pintura de Goya”, en VV. AA., *Los paisajes del Prado*, Nerea, Madrid, 1993, pp. 285-287.

²⁰ Argullol, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Destino, Barcelona, 1991, p. 77. Esta misma idea se halla aplicada a la situación contemporánea en Argullol, Rafael, *Naturaleza: La conquista de la soledad*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1995.

Este doble significado cabe relacionarlo, en cierto sentido, con el gran problema de la época: la dificultad del diálogo entre individuo y colectividad, relación que Giulio Carlo Argan sitúa como punto de arranque del arte moderno.

“En el arte moderno, que es tal precisamente porque está totalmente separado de la concepción clásica del arte, la dialéctica de los dos términos cambiará de aspecto continuamente, pero permanecerá sustancialmente idéntica. La historia del arte moderno, desde mediados del siglo XVIII hasta hoy, es la historia, a menudo dramática, de la búsqueda de una relación entre el individuo y la colectividad que no diluya la individualidad en la multiplicidad sin fin de la colectividad, y que no la margine por extraña ni la rechace por rebelde.”²¹

Ahora bien, el choque entre lo individual y colectivo no sólo se producirá dentro del ámbito artístico. Se trata de una tensión que también se detecta en el surgimiento de la contemporaneidad política entre las ideas liberales —en las que predominan los derechos individuales— y las democráticas —donde se da mayor importancia a los derechos ciudadanos—. Con ello no estamos diciendo que términos como individuo y colectividad puedan solaparse con nociones como pintoresco y sublime. Tan sólo queremos poner de relieve cómo esas dualidades surgen dentro un mismo contexto. Un contexto que quedaría incompleto en su descripción si no analizáramos las aportaciones de dos autores básicos en relación a este tema y que desarrollan su vida de manera casi simultánea: Alexander Cozens y Edmund Burke. Si nos detenemos en los mismos no sólo es porque desde sus diversos planteamientos dotan de solidez teórica a las nociones que venimos estudiando, sino también porque sus reflexiones constituyen una ineludible referencia histórica dentro de nuestro discurso.

3.2.1. LA NOCIÓN DE LO PINTORESCO EN ALEXANDER COZENS

La naturaleza empieza a concebirse en el siglo XVIII de una manera diferente, especialmente dentro del mundo anglosajón. El pensamiento que da pie a los orígenes de la cultura moderna, así como las teorías que

²¹ Argan, Giulio Carlo, *op. cit.*, p. 14.

a lo largo del citado siglo se desarrollan, ya no se limitan a mostrar la naturaleza como una forma dada e inmutable que sólo se puede imitar o representar. Al contrario, lo que se busca es ofrecer la idea de un entorno natural que, percibido a través de los sentidos, se ofrece como materia susceptible de interpretación y representación mental.

“El proceso del artista, según la poética de lo *pintoresco*, va desde la sensación visual al sentimiento: es, precisamente, en este proceso de lo físico a lo moral, donde el artista sirve de guía a sus contemporáneos. La naturaleza no es sólo fuente del sentimiento, también induce a pensar. Vemos, pero sabemos que lo que vemos no es más que un fragmento de la realidad; pensamos que, antes y después de ese fragmento, es infinita la extensión del espacio y del tiempo, y son poderosas y oscuras las fuerzas cósmicas que producen los fenómenos; saltamos con el pensamiento más allá de lo visto y lo visible, a los dominios del sueño, de la memoria, de la fantasía, de los presagios, de las intuiciones. Lo que vemos pierde todo interés, lo que no vemos, sin embargo, es algo que se nos impone y nos desasosiega, pues su infinitud despierta la angustia de nuestra propia finitud. Esta realidad trascendental es lo *sublime*.”²²

En esta situación, la estética de lo pintoresco —ligada al empirismo británico y al interés por hacer derivar la apreciación estética de la observación de la naturaleza— será propuesta como fundamento de una poética del paisaje por un pintor y teórico inglés de origen ruso, Alexander Cozens (1717-1786). Éste y su hijo John Robert Cozens (1752-1797) han sido considerados precursores de Turner. Alexander, de origen ruso, se trasladó a Inglaterra en la década de los cuarenta y destacó como teórico del arte con su tratado *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Composition of Landscape*, publicado un año antes de su fallecimiento, en 1785. Asimismo, como artista, liberó a la acuarela de su función topográfica y dotó al paisaje, gracias a su aplicación de lo pintoresco, de una gran resonancia poética. La obra de su hijo John Robert, preocupado por la atmósfera, influyó notablemente en Turner. Constable afirmaría que J. R. Cozens era *el mayor genio que se hubiera dedicado nunca al paisaje*. A su vez,

²² Argan, Giulio Carlo, *op. cit.*, p. 11.

también por Constable conocemos que él mismo admiraba profundamente la obra teórica de Alexander:

“En la pintura inglesa la mirada doble que abarca tanto lo pequeño como lo grande puede remontarse hasta el *New Method* de Cozens [...] Por el propio Constable sabemos que conocía el *New Method*, pues, como pintor de nubes, aprendió la gramática celeste copiando los veinte aguafuertes que Cozens había incluido en su tratado, aunque sin hacer referencia a ellos en el texto.”²³

Ahora bien, al margen de este reconocido influjo artístico, la labor teórica de Alexander Cozens permitirá establecer una serie de pautas que determinarán el sentido de un concepto que, tal y como sucederá con el de lo pintoresco, tendrá una especial relevancia en el futuro. Estas pautas comprenden la elaboración de una serie de rasgos y recomendaciones a través de los cuales lo pintoresco queda delimitado por las siguientes ideas:

- a) La naturaleza es una fuente de estímulos a los que corresponden sensaciones que el artista interpreta, aclara y comunica.
- b) Las sensaciones se dan como grupos de manchas (*blots*) más claras y más oscuras, teñidas de distintos colores, y no bajo una forma acabada como la que el arte clásico obtenía mediante la perspectiva, las proporciones y el dibujo.
- c) El artista tiene que trabajar con claros y oscuros contrastados. Por este motivo Cozens hace que el proceso de creación —y aquí su deuda con Leonardo es evidente— “comience con el *blotting* que engendra «formas generales carentes de sentido» (*unmeaning, general forms*), polivalentes y capaces de evocar en el espectador diversas asociaciones con objetos.”²⁴

²³ Hofmann, Werner, “Las partes y el todo”, en el catálogo de la exposición *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*, Fundación Juan March, Madrid, 2007, p. 26.

²⁴ Hofmann, Werner, *op. cit.*, p. 25.

- d) Esta clarificación no consiste en descifrar en las manchas la noción del objeto a que corresponden, destruyendo así la sensación primaria, sino en descubrir el significado y el valor de la sensación en tanto que experiencia de lo real. Si el resultado plástico obtenido es bueno, los paisajes pintados son armoniosos.
- e) El dato sensorial es común a todos, pero el artista lo elabora y clarifica con su propia técnica mental y manual. A través de su trabajo conduce a la sociedad a una mejor experiencia y realiza una tarea educativa.

De lo señalado podemos destacar un hecho importante: el paisajismo responde para Cozens no tanto a la imitación —cuestión sobre la que luego incidiremos— como a un “ideal de forma y, por tanto, la metáfora general de la creación de la forma”²⁵. Y aunque con las teorías expuestas en su *New Method* no pretendiera establecer ningún tipo de marco conceptual para los artistas del siglo XIX, lo cierto es que Cozens con las mismas —y, en especial, con las relacionadas con la mancha y su uso— ejercerá un importante influjo en corrientes posteriores, ya fuera en las surgidas en torno al impresionismo, ya en las relacionadas con el Romanticismo nórdico defendido por Robert Rosenblum. Al respecto, Werner Hofmann señalará en la exposición que sirvió de homenaje póstumo a Rosenblum que aunque Cozens no tuviera en mente esas “representaciones ideológicas de la totalidad” a las que aspiraba la tradición nórdica protestante, su aportación sentará “el fundamento visible para el *cambio de paradigma* que tuvo lugar al iniciarse el siglo XIX.”²⁶

3.2.2. EDMUND BURKE Y EL DISCURSO DE LO SUBLIME

Dentro de la tradición de la estética y de la crítica de arte inglesas, Edmund Burke (1729-1797) es el primero en formular la diferencia entre lo sublime y lo bello. Para ello estudia las pasiones que causan ciertas propiedades de los objetos y los estímulos que se desprenden de ellos. Mediante su análisis atribuye una serie de cualidades a cada una de

²⁵ Hofmann, Werner, *op. cit.*, p. 24.

²⁶ Hofmann, Werner, *op. cit.*, p. 25.

estas pasiones, dado que las mismas adquieren relevancia física y pueden ser percibidas y captadas por nuestros sentidos. De este modo, para Burke la causa de lo sublime reside en aspectos como la oscuridad, la grandeza, la magnificencia, la grandiosidad, el temor, el asombro, el respeto... Asimismo, la belleza no es algo que se pueda medir, de ahí que no tenga nada que ver con el cálculo y la geometría. Para Burke, predecesor de Kant en este sentido, la distinción entre bello y sublime no debe ser malinterpretada, ya que lo sublime no está desgajado de lo bello: para ambos autores todo lo sublime es bello, aunque no todo lo bello es sublime.

De la reflexión teórica llevada a cabo por Edmund Burke en 1757 en su célebre ensayo *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* se desprenden numerosas aportaciones que bien podrían haber servido para elaborar un manual de opciones compositivas para los pintores románticos. En su estudio efectúa un recorrido por los sentidos en relación al significado de los términos sublime y bello, haciendo notables aportaciones en lo que podríamos considerar como una especie de fenomenología de la percepción llevada a cabo desde la pintura y la poesía. Partiendo de la misma, Burke llega a conclusiones que continúan resultando muy interesantes en la actualidad.

Así, la proporción no es considerada por él como la causa de la belleza de los vegetales, de los animales o de la especie humana. Esta belleza tampoco dependerá de ideas como la adecuación o la perfección. A su vez, Burke se pregunta hasta qué punto se puede aplicar la noción de belleza a la virtud o a las cualidades de la mente. Para él la belleza es “alguna cualidad de los cuerpos que actúa mecánicamente sobre la mente humana mediante la intervención de los sentidos.”²⁷ Razón por la que cabría considerar atentamente las circunstancias sensitivas para que pensemos que algo es bello.

Ahora bien, con independencia del interés que suscitan estas reflexiones, todo el ensayo de Burke gira en torno a la idea de cómo desde la expresión se puede llegar a obtener un sentimiento sublime en el espectador. Para ello abordará las relaciones existentes entre las

²⁷ Burke, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Tecnos, Madrid, 1987, p. 84.

palabras y las imágenes, analizando el sentido descriptivo de éstas y su mayor vinculación con lo real, frente a lo emocional:

“En realidad, la poesía y la retórica no hacen una descripción exacta de las cosas tan perfecta como la pintura; su misión consiste en afectarnos más bien mediante la simpatía que mediante la imitación, más bien mostrar el efecto de las cosas en la mente del que habla, o de los otros, que dar una idea clara de estas mismas cosas. Éste es su campo más extenso, y aquél en que tienen más éxito [...] La poesía no es estrictamente un arte imitativo. De ahí hemos de observar que la poesía, tomada en su sentido más general, no puede llamarse con estricta propiedad un arte de imitación. En efecto, es imitación en la medida en que describe las costumbres y pasiones de los hombres que sus palabras pueden expresar [...] La *poesía descriptiva* actúa principalmente por sustitución, empleando los sonidos, que debido a la costumbre producen el efecto de realidades. La imitación no es más que asemejarse a otra cosa; y las palabras, indudablemente no tienen ningún tipo de parecido con las ideas, a las que sustituyen.”²⁸

Estas características permiten que, incluso los olores y los gustos, puedan ser sublimes desde la narración y no tanto desde la realidad. Ejemplos como los que acabamos de mencionar ponen de relieve el carácter pormenorizado del estudio emprendido por Burke. La exhaustividad de éste en su análisis le lleva a establecer una rigurosa categorización a través de la cual se pueden determinar las fuentes de lo sublime en el ámbito de la pintura, unas fuentes que responden a recomendaciones y utilizaciones compositivas como las siguientes:

- a) Magnificencia: una gran profusión de cosas —espléndidas o válidas en sí mismas— es magnífica. En este sentido, el aparente desorden aumenta la grandeza, puesto que la apariencia del cuidado es altamente contraria a nuestra idea de magnificencia (piénsese, por ejemplo, en el cielo estrellado).

²⁸ Burke, Edmund, *op. cit.*, p. 129.

- b) Luz: todos los edificios, si buscan producir una idea de lo sublime, deberían ser más bien oscuros y lóbregos.
- c) Color: la noche es más sublime y solemne que el día.
- d) Vastedad: la grandeza de dimensiones es una de las causas más poderosas de lo sublime. La idea de extensión se aplica tanto a la longitud, como a la altura y a la profundidad. De ellas, la longitud es la que menos sorprende, mientras que la altura es menos grandiosa que la profundidad. Asimismo, una perpendicular tiene más fuerza para formar lo sublime que un plano inclinado.
- e) Superficie: los efectos de una superficie rugosa y quebrada parecen más fuertes que los que pertenecen a una extensión lisa y pulida.

Elaborada esta categorización, Burke intenta ir más lejos en su estudio. Para él, la primera y más simple de las emociones que descubrimos en el entendimiento humano —y en esto sigue a los autores clásicos del pensamiento— es la curiosidad. Ésta es concebida como cualquier deseo o placer que experimentamos en relación a la novedad. Junto a la curiosidad, las pasiones derivadas de la conservación del individuo se relacionan preferentemente con el dolor y el peligro, y son las pasiones más poderosas de todas. El terror, por tanto, es una fuente de lo sublime, ya que produce la emoción —o la conmoción— más fuerte que la mente es capaz de sentir.²⁹ Es por este motivo por el que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquéllas que proceden del placer.

Partiendo de estas aportaciones Burke concluye que lo sublime es una idea que pertenece a la autoconservación, siendo una de las más poderosas y afectivas que tenemos. La emoción más fuerte que podemos sentir es la vinculada al dolor, emoción a la que ningún placer

²⁹ Contemporáneamente, Félix Duque ha abordado el tema del terror definiéndolo de la siguiente manera: “En general, y con independencia de que más adelante ofrezcamos aproximaciones más matizadas, podemos definir el terror (siempre en el plano artístico como el sentimiento angustioso surgido de la combinación, inesperada y súbita, de lo sublime y lo siniestro.” Duque, Félix, *Terror tras la postmodernidad*, Abada Editores, Madrid, 2005, p. 15.

derivado de una causa positiva le pertenece. Por consiguiente, tanto el método y la exactitud, como lo que denomina el *alma de la proporción*, resultan más perjudiciales que beneficiosas para la causa de la belleza.

“La belleza está lejos de pertenecer a la idea de costumbre, porque, en realidad, lo que nos afecta es extremadamente raro e inacostumbrado. Lo bello nos impresiona tanto por su novedad como por lo deforme [...] De la misma manera que el uso termina por aligerar el efecto doloroso de muchas cosas, reduce el efecto placentero en otras, y las lleva a una especie de mediocridad e indiferencia. La perfección no es la causa de la belleza.”³⁰

Como podemos observar, el planteamiento de Burke difiere sustancialmente de las ideas existentes décadas atrás. De ahí que su aportación no sólo permita dotar de una base teórica a la nueva sensibilidad emergente, sino también abrir el camino a la misma. Sin embargo, al anteponer el valor de lo terrorífico y pavoroso y dar prioridad a la imaginación y a las emociones, Burke da un paso más allá. Lo sublime nos sitúa en un universo estético totalmente renovado, un universo que se verá completado por la relación que el arte mantendrá con la vida moderna, extremo que planteará Baudelaire en el último tercio del siglo XIX. Con todo, conviene no adelantarnos cronológicamente. Estamos todavía a mediados del siglo XVIII, de ahí que la ampliación del propio concepto de belleza más allá de la mimesis y, en especial, más allá de lo considerado como tradicionalmente hermoso, ocupa ahora el protagonismo de un discurso —el de lo sublime— que es el que Burke propicia:

“Cualquier cosa, considerada susceptible de ser causa de terror es un fundamento capaz de lo sublime [...] cualquier cosa que produzca un placer verdadero y un placer original es apta para contener la belleza [...] la única diferencia entre el dolor y el terror es, que las cosas que causan dolor operan en la mente mediante la intervención del cuerpo; mientras que las cosas que causan terror generalmente afectan a los órganos corporales mediante la actuación de la mente que sugiere el peligro.”³¹

³⁰ Burke, Edmund, *op. cit.*, p. 76.

³¹ Burke, Edmund, *op. cit.*, p. 97.

En relación con esta aparición de lo terrible deben ser recordadas las manifestaciones hechas por Delacroix en sus diarios. Para éste todos los medios del arte están destinados a provocar un efecto —en el sentido de que se hallan dirigidos a afectar el alma del espectador a través de su imaginación—, cuestión que ya fue planteada en su momento por teóricos como Alberti cuando incorporaron a la pintura la capacidad de conmover, cualidad que en la antigüedad había estado asociada a la retórica. Esta capacidad de la pintura será recuperada en el siglo XVIII, de ahí la importancia que se otorgarán a valores como la emoción, la imaginación y el genio en detrimento de la armonía, la razón y el gusto. Delacroix, por este motivo, buscará estremecer y emocionar de forma violenta al espectador con la sensación de lo terrible y desproporcionado (pensemos en obras como *La barca de Dante* o *El combate sagrado de Jacob y el ángel*),³² sensación a través de la cual deseará evocar, por un lado, el terror teorizado por Burke —el terror como la emoción más intensa y fuerte del sentimiento de lo sublime— y, por otro, el valor de lo sublime como categoría que se alinea contra determinados valores académicos: “[L]o sublime se debe la mayoría de las veces [...] a la falta de proporción.”³³

Como vemos, las repercusiones de las teorías de Burke dejarán sentir su influjo en autores determinantes para el arte del siglo XIX y, por ello mismo, en el desarrollo del arte moderno. Sin embargo, no querríamos finalizar este apartado sin efectuar una referencia a otra de las aportaciones que Burke lleva a cabo. Aportación que resulta clave para comprender el papel que la imaginación desempeñará a partir de entonces como elemento relevante en el discurso estético.

Al referirse a lo sublime en relación con el entorno natural, Burke utiliza una significativa expresión: la de asombro. El asombro queda concebido como un estado del alma en el que todos los movimientos se suspenden con cierto grado de horror. Se trata de una emoción en la que la mente queda llena del objeto hasta el extremo de verse impedida para razonar. Con esta afirmación se antepone la fuerza arrebatadora de la emoción al

³² Recordemos que el primero de estos cuadros marca, para Baudelaire, la “auténtica señal de una revolución”, dado que el mismo trae consigo no sólo una “profunda turbación”, sino también “el asombro, el estupor, la cólera, las aclamaciones, las injurias, el entusiasmo y los insolentes estallidos de risa.” Baudelaire, Charles, *op. cit.*, p. 114.

³³ Delacroix, Eugène, *El puente de la visión. Antología de los Diarios*, Tecnos, Madrid, 1987, p. 91.

razonamiento, adquiriendo lo sublime un gran poder que lejos de ser producido por elementos racionales se anticipa a estos arrebatando al individuo. Frente a la naturaleza sólo cabe el asombro que sería, según las palabras de Burke, el efecto de lo sublime en su grado más alto, por encima, incluso de la admiración, la reverencia o el respeto.

“El verdadero modelo de las artes está en manos de cada hombre; y una ligera observación de las cosas más comunes, a veces más mezquinas, de la naturaleza, nos darán las luces más verdaderas... Un hombre que traspasa la superficie de las cosas, por mucho que se equivoque, abre el camino a otros [...] El arte nunca puede dar las reglas que hacen un arte. Esta es, creo la razón por la cual los artistas en general, y principalmente los poetas, se han quedado reducidos a un círculo tan reducido: éstos más bien se han imitado unos a otros que a la naturaleza, y con una uniformidad tan fiel, como desde una antigüedad tan remota, que es difícil decir quién dio el primer modelo.”³⁴

Como consecuencia de ello, Burke plantea la siguiente conclusión:

“Un verdadero artista debería engañar generosamente a los espectadores, y llevar a cabo los proyectos más nobles mediante, métodos fáciles. Los proyectos que sólo son grandes por sus dimensiones son siempre signo de una imaginación ordinaria y baja. Ninguna obra de arte puede ser grande, sino en la medida en que engaña; ser de otra manera sólo es prerrogativa de la naturaleza.”³⁵

3.3. MÁS ALLÁ DE LA MÍMESIS

En lo concerniente a la relación con el entorno natural, la nueva generación de pintores románticos dirigió su actividad hacia tres direcciones claramente delimitadas e innovadoras:

- a) El abandono definitivo del manierismo pictórico y el rechazo de la vacuidad conceptual asociada a artistas como Boucher o Zuccarelli. (Conviene recordar que este

³⁴ Burke, Edmund, *op. cit.*, p. 41.

³⁵ Burke, Edmund, *op. cit.*, p. 57.

cuestionamiento ya había sido iniciado desde planteamientos de carácter neoclásico).

- b) El estudio de la naturaleza desde la propia naturaleza y no desde las obras y modelos de otros pintores. Este interés por el contacto directo con la naturaleza llevará a autores como Pierre-Henri de Valenciennes a recomendar, en uno de sus textos publicados en París entre 1799 y 1800, a tomar bocetos del natural. A su vez, al darse cuenta de que el aspecto del paisaje cambia a cada instante con el movimiento del sol y de las nubes — hecho que pone de relieve el interés por una mirada científica asociada a la actividad artística—, este autor insistirá en la importancia de que el pintor trabaje con rapidez y sin detenerse nunca más de dos horas en un mismo tema.³⁶
- c) La adquisición de un sentimiento moral y de connotaciones sagradas en relación al paisaje. Este sentimiento no supondrá la pérdida de autonomía alcanzada por el paisajismo, ya que la visión moral que se intenta ofrecer no va a quedar supeditada a la narratividad de un relato doctrinario o iconográfico preciso. La moralidad a la que se hace alusión no busca la ilustración de lo sagrado —entendida como copia textual—, sino la recreación del sentimiento de esa sacralidad a través de una vía indirecta como es la propiciada desde la representación del propio entorno natural.

Fritz Novotny añade a este triple cometido un cuarto interés — considerado por él como sustancial— que podría relacionarse con el último de los puntos señalados: la búsqueda de una representación de lo infinito e incommensurable. Novotny considera esta búsqueda como prioritaria para el paisajismo romántico, dado que actúa como “elemento

³⁶ Valenciennes no pretendía que los estudios fueran fines en sí mismos, sino más bien *memorandums* para el artista que trabajaba en el estudio sobre cuadros que representaban la naturaleza. En una línea similar, Chateaubriand había escrito en 1795 que los estudios que no son del natural, es decir los estudios que son *copias* de otras *copias*, nunca podrán sustituir al trabajo al aire libre.

constitutivo” del mismo.³⁷ Algo que no sólo se encuentra implícito en la producción plástica, sino también en las reflexiones de teóricos y poetas, y que se vincula con la recuperación de lo sagrado y la incorporación de lo sublime. Al respecto, aunque en el Neoclasicismo los pintores ya habían mirado hacia lo ilimitado del paisaje y trataban de expresarlo de alguna manera en sus obras, este sentimiento y esta actitud se encontraron constreñidos por la disciplina académica, ya que la insistencia en determinados detalles individuales no dejaba espacio para percibir ciertos sentimientos moralizadores.

En función de este hecho, se puede afirmar que la introducción de estos sentimientos permitió otorgar a los artistas románticos una visión moral —insistimos, no ilustrativa— que se asociaba con el paisaje. Ello no impide que, en cierto sentido, se pueda considerar el paisajismo romántico como una continuación y un complemento del paisaje clasicista, especialmente desde el momento en que el propio concepto de paisaje suele ser concebido en sí mismo como romántico. Esta complementariedad reafirmaría, aunque desde otro punto de vista, al ya mencionado conjunto de solapamientos y cruces contradictorios que se dan entre Neoclasicismo y Romanticismo.

“Evidentemente, esto no significa que los pintores de paisajes de la época inmediatamente anterior al Romanticismo no fueran conscientes de la inmensidad del paisaje y no intentaran expresarlo como tal. Sin embargo, en el Clasicismo este sentimiento siempre se mantuvo disciplinado y limitado [...] si antes del Romanticismo el sentido de la distancia y de la amplitud, que en realidad es infinito, no hubiera ofrecido ningún motivo para retratar la Naturaleza, no hubiera existido un arte de pintura paisajística tan divulgado durante la época del Clasicismo. Desde este punto de vista el paisaje romántico sólo fue una continuación del paisaje clasicista, ya que —según se afirma— la idea del paisaje en sí es romántica.”³⁸

Establecida esta relación conviene, no obstante, realizar una puntualización que afecta de forma directa a las direcciones que caracterizan el rumbo de la pintura paisajista romántica. Desde nuestra

³⁷ Novotny, Fritz, *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 91.

³⁸ Novotny, Fritz, *op. cit.*, p. 91.

perspectiva, la importancia que nuevamente asume lo sagrado no tiene por qué implicar la pérdida necesaria de ese sentido secularizado y agnóstico que había supuesto la entrada del entorno en la representación. Asistimos, por ello, a una paradójica situación: si la *desimbolización* teorizada por Debray trae consigo la conversión del cuadro en ventana que se abre al mundo, el paisaje romántico juega tanto con lo simbólico como con lo profano. La sacralidad que ahora se instaure no recupera modelos del pasado, sino que se genera partiendo de otras connotaciones. Ello se debe a que los referentes utilizados van a ser otros muy distintos. De igual manera, la moralidad a la que estamos haciendo alusión también difiere del sentido cívico-político que la pintura del Neoclasicismo puso de moda como reacción al Rococó.



Pierre-Henri de Valenciennes
Vista del monte Cavo
Campo romano
Villa Farnesio
Vista de Roma
1782-1785

La clave de este contradictorio panorama sólo puede resolverse si partimos del hecho de que lo sagrado no es representado en estos momentos ni de manera directa ni a través de sus símbolos tradicionales. Aunque el paisaje se elabore desde posiciones místicas, lo

hace más allá de la pauta mimética. En cierto sentido se puede señalar que el artista romántico actúa de este modo porque se aproxima a dicha posición desde planteamientos de otra índole, ya que el mundo exterior que pinta sólo puede ser considerado así, si responde a una visión interna. Es decir, si responde a un compromiso personal. Años después, en 1903, Cézanne aludirá a algo similar a lo que estamos apuntando cuando, en una carta dirigida a Vollard, se plantea la siguiente pregunta: “¿No debería ser el arte realmente un sacerdocio, que exige hombres puros que le pertenezcan totalmente?”³⁹

El Romanticismo, por tanto, va a propiciar la búsqueda esencial de lo cercano —y aquí la huella de Cozens es importante—. Ahora bien, dicha cercanía la va a concebir no sólo como proximidad superficial, sino también como profundidad. Curiosamente, durante el siglo XVIII se había ido creando un tipo de pintura paisajística destinada a la exacta representación de temas de interés científico o histórico: por un lado, montañas, glaciares y volcanes y, por otro, edificios clásicos, medievales o modernos. Estos temas poseían un valor estrictamente topográfico y, por ello, eran escasamente apreciados. De hecho, artistas como los citados Turner o Constable, o como el propio Caspar David Friedrich (1774-1840) empezaron sus carreras con cuadros de esta índole, de ahí que estuvieran obligados a pintar al aire libre —hecho que Leonardo ya había en cierto modo propugnado— y que ello posibilitara el descubrimiento, casi azaroso, de las potencialidades de la acuarela.



Thomas Girtin
Casa blanca en Chelsea, 1800
Paisaje con árboles e iglesia a lo lejos, s/f

³⁹ Hofmann, Werner, *op. cit.*, p. 28.

Antes de que el siglo finalizara, Thomas Girtin (1775-1802)⁴⁰ y Turner estaban usando este procedimiento en pequeños cuadros en los que ya se detectaba una subordinación del tema aparentemente principal a una evocación de la naturaleza. Sin embargo, es a comienzos del siglo XIX, tal y como ya hemos señalado, cuando los artistas llevan a cabo una ruptura decisiva con la tradición. Vistas sencillas donde no existía connotación literaria o histórica —y sobre las que Pierre-Henri de Valenciennes se preguntaba en 1800 si podían inspirar reflexiones profundas— empezaron a tener gran repercusión en Francia, hecho que ponía de manifiesto que la idea que se tenía en torno al arte estaba cambiando. Este cambio traerá repercusiones plásticas y antropológicas de interés, ya que se apunta hacia una transformación de actitudes sustentada en la aportación de nuevas miradas e interpretaciones desde las distintas experiencias que surgen tanto en el artista como en el espectador.

A un nivel plástico, la importancia otorgada a lo expresivo y emocional hará que la pintura no se valore únicamente como un ejercicio de buena técnica y de sometimiento a cánones ya sean académicos o religiosos. De este modo, el “cómo”, es decir, la manera a través de la cual se encara y resuelve una pintura —al tener una importancia similar o, incluso, superior a la otorgada por los contenidos ofrecidos por cualquier gran relato de raíz histórica o religiosa—, podrá llegar a poseer un significado por sí mismo. A su vez, este “cómo” —que, en cierto sentido, nos aproxima ya al concepto moderno de autonomía artística— no hará más que poner de relieve una peculiar manera de entender y expresar la realidad, algo sobre lo que ya hemos hablado al inicio del presente capítulo. De hecho, el propio Delacroix hará uso de este tipo de argumentación cuando señale que la creación en los artistas “no es más que una manera peculiar” que tiene “cada uno de ver, coordinar y representar la naturaleza.”⁴¹

⁴⁰ La obra de Thomas Girtin abandona por completo la tradición topográfica precedente para elevar la acuarela al rango de arte mayor. Su marcado sentido romántico se complace en una gama de colores inédita hasta la fecha y en una extraordinaria riqueza de tonalidades. Turner dijo en relación a su prematura desaparición: *si Girtin hubiera vivido, me hubiese muerto de hambre.*

⁴¹ Delacroix. Eugène, *op. cit.*, p. 113.

Desde esta perspectiva, y a pesar del fuerte componente literario que poseen las obras de Delacroix,⁴² el artista francés tenderá a situar a la pintura —es decir, al hecho plástico en sí mismo y a su “cómo”— muy por encima del pensamiento. Esta posición le llevará a desdeñar la “simple imitación”, a la que considerará fría e insípida. En una anotación realizada en su diario con fecha 22 de febrero de 1860 escribe:

“El realismo debería ser definido como el antípoda del arte. Es quizás más odioso en la pintura y en escultura que en la historia y la novela [...] Para que el realismo no fuera una palabra carente de sentido, sería preciso que todos los hombres tuvieran el mismo espíritu, la misma manera de concebir las cosas.”⁴³

Ahora bien, junto a este evidente cambio en la pintura, la transformación romántica también tendrá una repercusión antropológica. La naturaleza y el entorno dejarán de ser escenario y pasarán a tener una entidad propia, digna de ser estudiada y analizada en todos sus aspectos. De este modo, el individuo ya no será el protagonista único de la pintura y podrá quedar reducido a una simple anécdota. El tradicional antropocentrismo occidental de la representación, basado en la primacía del ser humano y en la centralidad que éste asume por medio de alusiones históricas, literarias, mitológicas o religiosas, se verá desplazado. De hecho, no podemos olvidar que Friedrich pinta al individuo de espaldas al espectador y dirigiendo su mirada hacia lo infinito del paisaje. A través de este gesto, las figuras que utiliza se vuelven hacia su entorno y fijan su atención en lo que hasta ese momento era tan sólo un escenario. Se produce, por ello, una peculiar toma de conciencia de la naturaleza que, paralelamente, anuncia un cambio en la consideración de la propia noción de conciencia. Asimismo, por medio de este giro se genera una nueva complicidad visual, ya que el escenario parece quedar situado al otro lado, es decir, en el lugar que ocupa quien está mirando.

⁴² Théophile Gautier celebra este hecho señalando que a pesar de que Delacroix “ejecutaba como pintor” y “pensaba como poeta”, “el fondo de su talento está hecho de literatura”. Pese a lo señalado por Gautier, el artista —en una fecha tan temprana como la de octubre de 1822— escribe en su diario: “Cuando he hecho un bello cuadro no he escrito un pensamiento. Eso dicen. ¡Qué simples son! Despojan a la pintura de todas sus ventajas. El escritor dice casi todo para ser comprendido. En la pintura se establece como un puente misterioso entre el alma de los personajes y la del espectador.” Delacroix. Eugène, *op. cit.*, p. 3.

⁴³ Delacroix. Eugène, *op. cit.*, p. 93.

Las circunstancias que venimos analizando fomentarán una clara decantación hacia el universo de lo experiencial, hecho que no puede pasarnos desapercibido. Como fácilmente se puede deducir, los cambios que el Romanticismo introduce plantean el establecimiento de una especial manera de relacionarse con el entorno y de situarse en el mismo. La referencia a la fenomenología resulta aquí inevitable, puesto que esta relación entre el individuo y el mundo —o entre el artista y su entorno— se sustenta en la vivencia y, consecuentemente, en las ya citadas experiencia y conciencia. En este sentido, el análisis que el ya mencionado Zubiri efectúa sobre Edmund Husserl, el filósofo que a principios del siglo XX impulsa y desarrolla la teoría fenomenológica, puede resultarnos de gran ayuda, ya que delimita con precisión la conexión existente entre la fenomenología y la conciencia. Una conexión que en este contexto resulta básica y que ya quedó planteada al inicio de estas páginas al referirnos al sentido que el espacio asumía para esta perspectiva filosófica.

“La reducción [fenomenológica] toma el mundo y la vida natural del hombre y los deja perfectamente intactos en su contenido. Lo único que hace la reducción es suspender la creencia en su realidad. Con lo cual la conciencia no hace al objeto, sino que lo único que «hace» es tener al objeto como algo manifestado en mí; nada más. Es un «hacer», pero *sui generis*: es hacer que el objeto quede manifiesto ante mí en lo que él es; de suerte que sólo en cuanto manifiesto en mí muestra el objeto aquello que él es. Conciencia significa tan sólo que sólo desde mí, y en cuanto manifiesto, tiene validez lo que llamamos el ser de las cosas.”⁴⁴

El valor que en este contexto adquiere la conciencia nos sitúa en un espacio discursivo que no debemos malinterpretar. La conciencia no posee aquí un sentido cartesiano. Para Descartes el pensamiento se halla en la base de la existencia —el conocido “pienso, luego existo”—, por ese motivo la conciencia que poseemos de ese hecho permite dotar de certeza al mundo. La conciencia fenomenológica, sin embargo, se relaciona con la propia percepción de las vivencias psíquicas y con el sentido *intencional* que tiene. Esta noción de *intencionalidad*, fundamental en la teoría de Husserl, lo que señala es que la conciencia

⁴⁴ Zubiri, Xavier, *Cinco lecciones de filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 2002 (9ª ed.), p. 210.

es siempre conciencia de algo (“Toda conciencia está dirigida hacia algo.”)⁴⁵ De ahí que la conciencia muestre, ante todo, el hecho de cómo cualquier fenómeno se nos hace presente y manifiesto.

Si ello es así, el entorno es tomado por el romántico como manifestación del ser de la naturaleza, un ser cuya manifestación se efectúa en la conciencia del artista. El paisaje es vivido como fenómeno y, por ello, como experiencia de algo que nos es manifiesto. Esta experiencia, repetimos, sólo se da en la conciencia, es decir, en un espacio interno. A través de este proceso la percepción nos lleva a una vivencia del espacio y del paisaje. De ahí que éste no sólo dependa de un conjunto de objetividades, sino de la manera específica mediante la que nos relacionamos con esas objetividades. Esta relación específica genera un espacio antropológico o existencial que hacemos plenamente propio, puesto que en él se desarrolla lo vivido. Esta vivencia debe ser interpretada como la actualización de nuestra experiencia. Merleau-Ponty analiza este hecho con los siguientes términos:

“Si el espacio natural del que habla la psicología clásica es, por el contrario, confortante y evidente, es porque la existencia se precipita y se ignora en él.”⁴⁶

La precipitación de la existencia en el espacio hace que éste pueda ser vivido como experiencia positiva. Sin embargo, este espacio no poseerá en el siglo XIX un sentido único. Esto hará que las experiencias que provoque también tengan un carácter diverso. Si bien es cierto que el paisaje natural aglutina, al menos en principio, el interés artístico, la progresiva entrada en un mundo ya industrial y moderno introducirá una alteración en el concepto de paisaje y entorno. En esta alteración Baudelaire desempeñará, tal y como ya hemos apuntado al finalizar el capítulo anterior, un papel determinante, puesto que desde nuestro punto de vista será él quien inaugure la posibilidad teórica de una realidad contemporánea y netamente urbana. Una realidad que, a partir de la corriente impresionista, irá adquiriendo protagonismo.

⁴⁵ “Pues bien, sean cualesquiera los mecanismos psico-fisiológicos que producen la conciencia, ésta es, en su pureza primaria, un mero «darse cuenta» de algo: la conciencia es siempre y sólo «conciencia-de», precisamente en cuanto puro darse cuenta de algo.” Zubiri, Xavier, *op. cit.*, p. 215.

⁴⁶ Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 2000 (5ª ed.), p. 302.

No obstante, no podemos pasar por alto lo que acabamos de señalar: la diversidad de experiencias generadas por el entorno remite a una pluralidad de respuestas que, parcialmente, se relacionan con esas direcciones a las que hemos hecho referencia al inicio del presente epígrafe. Ello hace que en el transcurso del siglo XIX asistamos a la aparición de una conciencia que, tomando como punto de partida el entorno, se relaciona con él expandiéndose hacia cuatro áreas claramente diferenciadas:

- La experiencia analítico-emotiva del paisaje.
- El entorno como experiencia espiritual.
- El paisaje desde la vivencia del temor: la aparición de la máquina.
- Baudelaire, la ciudad y el pintor de la vida moderna.

En las páginas siguientes abordaremos estas direcciones. Para ello tomaremos como referentes paradigmáticos de las mismas a algunos de los autores o movimientos más representativos que trabajan en las mismas.

3.3.1. LA EXPERIENCIA ANALÍTICO-EMOTIVA

El ejemplo más representativo de esta actitud lo hallamos en Constable, en quien la experiencia del paisaje es inseparable de la reacción afectiva del sujeto. La suya es una visión emocionada en la que

“no existe un espacio universal, dado *a priori* e inmutable en su estructura; su espacio está hecho de cosas (árboles, casas, aguas, nubes) y éstas son percibidas como manchas de color que el pintor se afana en representar de forma inmediata, sirviéndose de una técnica rápida.”⁴⁷

Desde el estiércol al cielo, desde los canales artificiales a la tierra trabajada, todo podía formar parte de una renovada mirada hacia el entorno: una mirada que busca lo que Honour define como ese perpetuo “latido del universo”⁴⁸ que se expande a la totalidad del mundo visible.

⁴⁷ Argan, Giulio Carlo, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁸ Honour, Hugh, *El Romanticismo*, *op. cit.*, pp. 91-92.



John Constable
Tronco de olmo, 1821

Constable parte de una visión global de ese mundo y aunque se centra en un tiempo y en un lugar concreto da a entender que el fragmento de paisaje de sus representaciones no es más que una diminuta sección del inabarcable universo existente. Esto es lo que hace que dote de igual importancia a la gran extensión de un campo o de una planicie que a una brizna de hierba. Parafraseando a Honour, podemos señalar que Constable afirmaba la pintura como ciencia dedicada a la investigación de las leyes de la naturaleza y proponía el paisajismo como rama de la filosofía natural de la que los cuadros serían experimentos.



John Constable
La Catedral de Salisbury, s/f y 1823

Sin embargo, al margen de lo apuntado existen dos aspectos en la pintura de este artista que, por su relevancia analítica queremos destacar. Por un lado, la ya citada pincelada suelta y abocetada en la

ejecución de sus trabajos, que bien podríamos relacionar con el apunte del natural. Por otro, y es lo que ahora queremos destacar, la repetición de un mismo escenario sometido a distintas condiciones atmosféricas. Así, las diferentes versiones de *La Catedral de Salisbury* incorporan un rasgo novedoso: fueron obras realizadas a partir de bocetos tomados al aire libre que anticipan la aproximación repetida a un motivo bajo diferentes aspectos y condiciones atmosféricas. Ello supone un cambio de actitud en lo que respecta a la comprensión del entorno natural, ya que éste será abordado desde un doble planteamiento: el de la investigación y observación de los aspectos lumínicos y el de la seriación. Este hecho será repetido más tarde por artistas como Paul Cézanne, en su análisis de la montaña de Sainte Victoire —durante el periodo comprendido entre 1885 y 1906—, o por Claude Monet en series como las de la fachada de la catedral de Rouen (1892-1894) o en trabajos como los que utilizan el referente del jardín y el puente de Giverny.

En este sentido, tal y como apunta Berger, la pintura nos lleva en su registro de lo visible a otro tipo de realidad:

“Lo visible, por lo tanto, nos da fe en la realidad de lo invisible y provoca el desarrollo de un ojo interno que guarda y une y ordena, como en un interior, como si lo que ha sido visto quedara en parte protegido para siempre de la emboscada que nos tiende el espacio: la ausencia. Así, es una experiencia fenomenológica del espacio la que sostiene la especial naturaleza de la imagen pintada.”⁴⁹

Esta posición analítica y de interés científico en la que los fenómenos visuales, estructurales y seriales, adquieren un evidente protagonismo, no se verá privada, a pesar de ello, de plantear las obras desde posiciones en las que el recurso a la emotividad se halla presente. Uno de los ejemplos más conocidos de esta actitud, tal y como así fue puesto de relieve por Robert Rosenblum, se encontrará en el caso de Vincent van Gogh (1853-1890).⁵⁰ Durante los años 1884 y 1885, el artista

⁴⁹ Berger, John, *El sentido de la vista*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 202.

⁵⁰ El argumento utilizado por este teórico se basa en el uso que Van Gogh y otros artistas vinculados a la pintura nórdica de raíz protestante (Friedrich, Runge, Mondrian, Marc y un largo etcétera que se extiende hasta el expresionismo lírico de Rothko) efectúan de la llamada *falacia sentimental*, noción introducida por Ruskin en *Modern Painters*. Escribe Rosenblum: “Ruskin se refería, en ejemplos literarios, a la curiosa atribución de sentimientos humanos a sujetos no humanos, especialmente elementos de paisaje.”

holandés pintará una y otra vez la torre de Nuenen, examinándola desde diferentes puntos de vista y *retratándola* de forma humanizada en el transcurso del paso de las distintas estaciones del año, desde la primavera hasta el invierno.



Vincent van Gogh
La vieja torre de Nuenen con hombre arando, febrero 1884



Vincent van Gogh
El viejo campanario de Nuenen, mayo 1884



Vincent van Gogh
La vieja torre en los campos, julio 1884



Vincent van Gogh
El campanario del viejo cementerio bajo la nieve, enero 1885

El paralelismo establecido con Constable o Cézanne debe, sin embargo, ser matizado. Para teóricos como el mencionado Rosenblum —en sus comentarios respecto a Monet— o como Richard Turner —en sus

Rosenblum, Robert, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 42.

reflexiones acerca de Cézanne— la actitud de todos estos pintores difiere en parte. Aunque el acto sea similar, cada uno de ellos se centrará en cuestiones específicas. De hecho, por ejemplo, para Cézanne y Monet la acción pictórica estará mucho más relacionada con la utilización del paisaje como laboratorio de experiencias estéticas —consideración que será la que prevalecerá en movimientos posteriores como el cubismo—, que con el uso del entorno desde planteamientos emocionales. De igual modo, este interés analítico no será inexistente en Van Gogh, sin embargo, su relevancia se situará en un nivel inferior, puesto que en éste predominará no tanto la idea experimental del laboratorio, como la búsqueda de lo experiencial.



Vincent van Gogh
El viejo campanario de Nuenen, mayo 1885

3.3.2. EL ENTORNO COMO EXPERIENCIA ESPIRITUAL

En relación con lo que acabamos de señalar surge esta otra corriente en la que el entorno se concibe básicamente como experiencia espiritual. Philipp Otto Runge (1777-1810) será uno de los primeros autores románticos que utilizará el arte como instrumento de una experiencia espiritual capaz de evocar el orden moral del universo. Para alcanzar su objetivo creará un nuevo lenguaje de formas visuales recurriendo, en diversas ocasiones, al simbolismo tradicional del mundo de las plantas. El propio Goethe en una carta dirigida al hermano del pintor, David Runge, señalaba poco después del fallecimiento del artista, que su pintura era “suficiente para volver loco a cualquiera”, ya que en ella la “belleza e inutilidad” se unían para reflejar un todo en el que

obsesivamente se busca “lo elemental” y la “belleza infinita en los detalles.”⁵¹

Sin embargo, la prematura muerte de Runge nos privará de la posibilidad de consolidación de una obra asentada en el sentido trascendental con el que se intenta revestir al paisaje. Debido a esta circunstancia, el artista que mejor reflejará esta actitud a través de la cual el entorno es tomado no sólo como experiencia y conciencia de lo espiritual, sino también como proyección de la interioridad, será el ya mencionado Caspar David Friedrich, considerado como uno de los máximos exponentes de la paisajística romántica alemana. Friedrich y Runge tenían mucho en común, aunque cabe destacar que les separaba el hecho de que Friedrich era más pintor que escritor, actividades que en Runge se daban de forma solapada. No obstante, algunos comentarios de Friedrich en un texto de 1830 sobre la obra de otro artista, reflejan algunas de las inquietudes de éste:

“El arte aparece como mediador entre la naturaleza y el hombre [...] No inventada sino sentida debe ser una pintura [...] El pintor no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí. Y si en sí mismo no viera nada, que deje entonces de pintar lo que ve ante sí. Pues si no, sus cuadros parecerán biombos tras los que uno sólo espera ver enfermos o, quizá, cadáveres.”⁵²

Friedrich no realizó conscientemente una ruptura con la tradición tan violenta como la que Runge proponía. Su objetivo era elevar el paisaje a un lugar más alto. Aunque la mayor parte de sus cuadros representaban paisajes imaginarios, los mismos admitían una lectura literal y topográfica. A pesar de la utilización de elementos figurativos como simbología en sus cuadros, la naturaleza constituía una especie de lenguaje, en el que la presencia de lo divino podía hallarse en cualquier aspecto general o particular de la obra, o sea, en cualquiera de esos *enloquecedores* e ínfimos detalles que Goethe hallaba en Runge. Lo sagrado, por ello, se desvincula de lo ilustrativo, puesto que para

⁵¹ Novotny, Fritz, *op. cit.*, p. 107.

⁵² Friedrich, Caspar David, “Declaraciones en la visita a una exposición”, en Novalis, Schiller et al., *Fragments para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid, 1987, pp. 94-98.

alcanzar un objetivo de estas características ya no será necesario utilizar ningún tipo de representación explícita o unívoca.



Caspar David Friedrich
Amanecer en los montes de Silesia, 1810-1811
Paisaje, s/f
Mañana en el Riesengebirge, 1810-1811
El gran coto, 1832
Abadía en el robledal, 1809-1810
El mar de hielo, 1823-1824

El punto de mira adoptado por Friedrich rara vez es el de un naturalista, ya que hace que el espectador externo se sienta con los pies alejados del suelo. Sus paisajes se vinculan al abismo y a los horizontes distantes y hablan de la inmensidad que va más allá de la vista, así como de la presencia de un espacio infinito. Por otro lado, las figuras que aparecen en estos paisajes se muestran ausentes al mismo. Son espectadores internos que, en cierto modo, no pertenecen ni al cuadro ni al mundo real. Se podría decir que son símbolos de la ambigüedad, dado que al no situarse en ningún tiempo, parecen estar por encima del entendimiento humano. La fe luterana en que fue educado condicionaría sus opiniones sobre el arte:

“La tarea del paisajista no es la fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma, su sentimiento, lo que ha de reflejarse.”⁵³

Este protestantismo estricto que determina su conciencia del mundo, hace que el artista adopte un papel específico. En palabras de Wollheim:

“Es una persona, o un tipo de persona, que liberada de las exigencias de la vida material, consigue un cierto desapego respecto de la naturaleza, que utiliza sólo para volver a ella y convertirla en objeto de profunda y devota contemplación. A través del estudio y la meditación consigue llegar a los secretos de la naturaleza, que son en realidad los secretos de su hacedor. Y estos son, como se reconocerá, secretos verdaderos; es decir, no en el sentido de enigmas que esperan ser descifrados, sino en el sentido de cosas ocultas que exigen humildad, paciencia, detenida observación y largas horas de dedicación y esfuerzo para que se desvelen ante nuestra vista. Y sólo así se desvelarán.”⁵⁴

El entorno se aborda desde una posición extracientífica. Es el sentido de lo oculto lo que prevalece, de ahí que, frente al valor de lo visual —mucho más evidente en la tradición francesa—, la apuesta de Friedrich se dirija hacia un ámbito compartido con otros autores alemanes y nórdicos. En este contexto, la importancia del sentimiento y del individuo asumirá un valor de rebeldía del que carecerá la pintura basada en la fidelidad promulgada desde modelos académicos. Por este motivo autores como Novalis llegarán a afirmar: “Soñamos con viajes por el universo entero: ¿No está el universo en nosotros?”⁵⁵

Esta actitud hará que el paisaje pueda, simultáneamente, empequeñecerse y engrandecerse. Si, por un lado, se circunscribe a lo interior; por otro, nos traslada a lo infinito. A su vez, el poder con el que la naturaleza se reviste, hace que las pinturas de Friedrich sean uno de los mejores exponentes de la paradójica disolución antropomórfica auspiciada desde el Romanticismo. Una disolución que no sólo es física,

⁵³ Friedrich, Caspar David, “La voz interior...”, en Novalis, Schiller et al., *op. cit.*, p. 53.

⁵⁴ Wollheim, Richard, *La pintura como arte*, Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, 1997, pp. 136-137.

⁵⁵ Novalis “Granos de polen”, en Novalis, Schiller et al., *op. cit.*, p. 49.

sino metafísica.⁵⁶ Aunque el individuo sea eje de un discurso, éste cuestiona su centralidad. El hombre no sólo queda empequeñecido, sino también ubicado de espaldas y en una posición marginal, situándose entre el mundo terreno y el celeste. Mediante este desplazamiento, al que ya hemos hecho referencia con anterioridad, la representación plástica presenta una orfandad conceptual y metafísica que, sin caer en el nihilismo, cuestiona los atributos de dominación que el ser humano se autoatribuye en tanto que *especie elegida*. Ello hace que nos situemos ante una nueva manera de entender la relación ser humano-mundo-entorno.

En este caso la pintura no ilustra lo sagrado, sino que se convierte en espacio de reflexión y, citando a Rafael Argullol, en conciencia de una *desposesión*.⁵⁷ El planteamiento de Friedrich —que estamos utilizando, no lo olvidemos, como paradigma de la utilización espiritual del entorno— nos lleva a una visión que podemos calificar, en palabras del mencionado autor, de *crepuscular*. El ser humano se debilita, dado que lo que en él se reduce es el saber de un dominio. Nuestro poder se diluye ante la grandiosidad e inmensidad del espacio en el que ese ser humano desposeído se ubica. No cabe duda de que las connotaciones simbólicas y religiosas son persistentes. No obstante, la radical novedad de esta posición estriba en la manera tan poco explícita en que son comunicadas. En este sentido, el paisaje no sólo es pasivo portador de valores estéticos *desinteresados* —por utilizar la terminología kantiana del momento—, sino también activo sujeto trascendental.

Lo natural se transforma en sobrenatural, trazando en su inmensidad el perfil desorientado de un ser que sólo puede permanecer absorto y perplejo ante la incertidumbre del enigma al que se enfrenta. El giro establecido por el pintor alemán nos coloca como descentrados partícipes de una realidad que nos desborda y sobrepasa. Algo que resulta totalmente contemporáneo y que artísticamente dará sus frutos más destacados en el siglo XX. A raíz de esto se puede señalar que la

⁵⁶ Subirats apuntaba en torno a este hecho: “Friedrich, en fin, describe la visión interior, o sea, *romántica*, de la naturaleza, sus paisajes o sus horizontes humanos e históricos, como algo que es sublime y trascendente, pero al mismo tiempo desgarrador y errático; imponente e infinito, y espectacular en el sentido más fuerte de la palabra, más también amenazador y angustiante: el dilema del hombre moderno.” Subirats, Eduardo, “Paisaje interior”, *Lápiz*, nº 61, octubre 1989, p. 21.

⁵⁷ Véase el capítulo “El paisaje como desposesión”, en Argullol, Rafael, *op. cit.*, pp. 13-19.

pintura de Friedrich actúa como símbolo del “fracaso de la vanidad del hombre”⁵⁸ y como “relato de la condición moderna de la existencia”,⁵⁹ un relato en el que se dan cita lo escindido, lo nostálgico, lo decadente, lo frágil y lo doloroso.

Como ya hemos dicho la naturaleza utilizada con un sentido metafórico, como representación de un universo interior, se muestra con todo su poder de seducción, de violencia y de fatalidad. Para Argullol, la naturaleza, evocada en el periodo barroco como “madre naturaleza”, se transforma con el Romanticismo en “padre jupiterino”. Las emociones humanas, el destino, la fortuna y la fugacidad del tiempo, toman forma desde los fenómenos naturales.

Al mismo tiempo la creación y la destrucción, aspectos implícitos en lo natural, quedan reflejados en el paisajismo de este periodo en el norte de Europa, y se asocian a la misma naturaleza humana y a la búsqueda de una renovada autenticidad. Esta actitud, tal y como defiende el citado Rosenblum, se dará mucho más difícilmente en el ámbito de la pintura francesa del momento. Por el contrario, ejercerá una honda influencia en la pintura de Suecia, Noruega, Finlandia o Dinamarca, países cuya producción artística se hará eco —y no sólo durante el periodo romántico— de este misticismo que venimos analizando.

“Cuando los pintores nórdicos volvieron de nuevo su mirada a París, en la década de 1870, no fue el trabajo lo que llamó su atención, sino la pintura naturalista de entonces, cuya figura más destacada fue Jules Bastien-Lepage. La década siguiente se convirtió en un periodo de paisajismo. Rasgos comunes de la pintura de esos años fueron la *experiencia de primera mano* y la *autenticidad*.”⁶⁰

Tal y como ya hemos señalado, el otro gran artista del siglo XIX que, junto a Friedrich, profundizará en esta línea mística que toma la pintura como sinónimo de *verdad* será Van Gogh. Su persistencia en penetrar con la mirada en los misterios de la vida ordinaria le ayuda a marcar una

⁵⁸ Guillén, Esperanza, *Nafragios. Imágenes románticas de la desesperación*, Siruela, Madrid, 2004, p. 39.

⁵⁹ Subirats, Eduardo, *op. cit.*, pág. 21.

⁶⁰ Monrad, Kasper, “El ser humano y la naturaleza” en el catálogo de la exposición *Luz del Norte*, MNCARS, Madrid, 1995, p. 24.

notable distancia con sus contemporáneos franceses.⁶¹ Los recursos utilizados para sus obras, al igual que hemos afirmado con Friedrich, podrían ser encontrados en muchos de sus coetáneos, pero Van Gogh parece tener siempre la tentación de ir un poco más allá de la apariencia momentánea de las figuras, el paisaje o la arquitectura. Así, los componentes y los personajes aislados en el espacio muestran, en muchas de sus pinturas, connotaciones simbólicas de carácter sagrado, más que análisis exclusivamente visuales.



Caspar David Friedrich
El monje frente al mar, 1808-1810

Al respecto, al analizar la serie citada en el epígrafe precedente dedicada a la torre de la iglesia de Nuenen, Rosenblum afirma que “el retrato de van Gogh de la torre de una iglesia rural no es tanto un manifiesto sobre la percepción como sobre una idea.”⁶² Esta afirmación no debe ser tomada como fruto de la sesgada interpretación del historiador. Así, en una de las cartas dirigidas a su hermano Théo, el propio artista escribía sobre las implicaciones religiosas de su pintura:

⁶¹ Para Rosenblum, incluso Gauguin, cuyo arte estuvo estrechamente relacionado con los valores de su vida y que constantemente trató de evocar misterios simbólicos bajo la superficie de las cosas, no deja de ser, en comparación con Van Gogh, un artista que en definitiva dio prioridad a lo estético, a la independencia del arte respecto a la vida. Las preguntas casi religiosas planteadas en 1897 en la obra *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?* están formuladas más con el título que con la propia pintura.

⁶² Rosenblum, Robert, *op. cit.*, p. 87.

“He despachado hoy la cajita que te dije, y que contiene, además de lo que ya te he escrito, otro cuadro, *Cementerio de aldeanos*. He descuidado algunos detalles —he querido expresar cómo esta ruina demuestra que desde hace siglos los aldeanos de allí son amortajados en los mismos campos que trabajan durante su vida—, mi intención ha sido expresar lo simple que es el hecho de morir y de ser enterrado de una forma tan tranquila como lo puede ser la caída de la hoja de otoño —nada más que un poco de tierra removida y una pequeña cruz de madera. Allá donde la hierba del cementerio se detiene, los campos de las inmediaciones trazan, del otro lado del muro, una última línea en el horizonte—, como un horizonte marino. Y esta ruina me dice cómo una fe, una religión, se ha carcomido, aunque haya tenido fundamentos sólidos, cómo entretanto, para los aldeanitos, vivir y morir es lo mismo y sigue siendo exactamente igual que para la hierba y las florecillas que crecen allí, sobre esa tierra del cementerio, el hecho de germinar y marchitarse, sencillamente “Las religiones pasan, Dios queda”, ha dicho Víctor Hugo, a quien también acaban de enterrar.”⁶³

En resumen, Van Gogh replantea de forma modesta y fervorosa las cuestiones románticas en cuanto a la expresión de la experiencia religiosa y los misterios de la muerte y de la resurrección, y lo hace fuera de los cánones de un cristianismo dogmático. Por otro lado, los elementos naturales representados en muchos de sus paisajes — pensemos en sus soles, lunas, estrellas, árboles, ramas...— transmiten una sensación de sufrimiento de resonancias casi humanas, “convirtiendo la propia desnudez de los árboles en la metáfora de unas emociones íntimas brutalmente expuestas.”⁶⁴

Con posterioridad a Van Gogh —aunque ya en pleno siglo XX— esta misma búsqueda espiritual determinará las obras de autores como Kandinsky, Malevich, Mondrian o Rothko, artistas que, con independencia de sus diversas opciones estilísticas, continuarán utilizando la referencia pictórica al entorno no ya como laboratorio de una experimentación estrictamente formal, sino como registro de una experiencia que se apoya en el discurso de lo trascendental.

⁶³ Van Gogh, Vincent, *Cartas a Théo*, Edicomunicación, Barcelona, 2002, p. 111.

⁶⁴ Rosenblum, Robert, *op. cit.*, p. 91.

3.3.3. LA VIVENCIA DEL TEMOR Y LA APARICIÓN DE LA MÁQUINA

Hemos ya señalado que resulta arriesgado mirar las obras del pasado y hacer interpretaciones de las mismas con los ojos del presente. A pesar de ello, Kenneth Clark opina que no siempre se puede hacer la afirmación de “que los grandes artistas del pasado sean en realidad creaciones nuestras” o de que “cada época ha tomado de ellos lo que quería y ha rechazado lo demás”, y ello con independencia de que lo rechazado “fuese lo que los contemporáneos del artista —y quizá el propio artista— más valorasen.”⁶⁵ Para Clark un buen ejemplo de esta afirmación lo podemos encontrar en Constable, ya que probablemente pueda ser leído con nuestros ojos de una forma muy similar a la de nuestros antepasados. Sin embargo, en el caso del también citado Turner lo afirmado no valdría, puesto que constituye el modelo de un pintor reinterpretado por el tiempo y revisado desde el presente: tres cuartas partes de su trabajo —tal vez el más admirado en la actualidad— no fue expuesto en su época. Sus cuadros de luz y color pueden ser considerados como *pintura moderna*, siendo en ellos la representación una pura sensación.

Si ahora nos interesa destacar a Turner, amigo de Ruskin,⁶⁶ se debe a que parte de su obra —en especial la redescubierta en el siglo XX— plantea una relación con el entorno sustentada en el temor, tema que relacionado indirectamente con nociones como las de terror, miedo y angustia, constituye una de las referencias más persistentes en el arte de los siglos XIX y XX. Si el temor deriva del influjo de lo sublime, lo terrorífico lo hace de la combinación con lo siniestro. Nuevamente aquí la referencia a la fenomenología y, en concreto, al Martin Heidegger de *Ser y Tiempo*⁶⁷, resulta necesaria. Félix Duque escribe al respecto:

⁶⁵ Clark, Kenneth, *La rebelión romántica. El arte romántico frente al clásico*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 223.

⁶⁶ Hacia 1843, cuando la popularidad de Turner estaba en decadencia, John Ruskin (1819-1900), destinado a convertirse en uno de los críticos más influyentes del siglo, publicó el primer volumen de *Modern Painters*, libro al que ya hemos aludido al referirnos a la falacia sentimental y cuyo título completo constituía un declarado homenaje a Turner: *Pintores modernos: la superioridad de su arte paisajista sobre el de todos los maestros antiguos, demostrada con ejemplos de la verdad, la belleza y el intelecto en las obras de artistas modernos, especialmente en las de J. M. W. Turner, Esq., R. A., por un graduado en Oxford*.

⁶⁷ En el §30 de esta obra publicada originalmente en 1927, Heidegger analiza el miedo como disposición afectiva. Parte para ello de una triple consideración: “el ante qué del

“Dicho con cierta brevedad, y sin entrar en la jerga heideggeriana, podemos decir que el *objeto* del miedo es siempre algo *determinado*, algo que se nos presenta dentro del mundo [...] En cualquiera de estos casos, lo *temible* se halla dentro de un círculo cotidiano de *significatividad*, o sea de un «mundo a la mano», revelándose en él como algo que nos resulta *adverso* [...] En cambio, la *angustia* no tiene objeto ni causa, sino que se presenta como una radical *indeterminación*.”⁶⁸

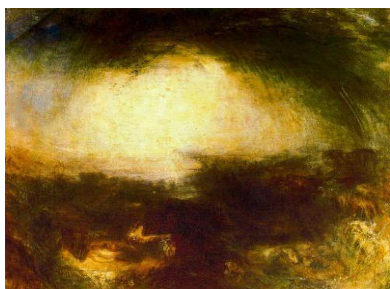
Desde esta perspectiva en la que lo temible se relaciona con lo terrible, Turner inaugura una direccionalidad artística a partir de la cual se puede establecer una interpretación diferente del entorno. En ésta ya no predominará ni lo analítico ni lo espiritual, tal y como ha sido definido, sino que lo hará el potencial destructivo de la naturaleza. Si bien el Romanticismo ya había planteado —incluso en otros autores británicos de generaciones anteriores como William Blake (1757-1827)— una línea similar, en el caso de Turner el carácter que asume el paisaje permite una particular lectura del tratamiento operado sobre el referente natural.

El tema romántico de la lucha del hombre por la supervivencia y contra los elementos se convertirá en Turner en la muestra de la insignificancia del ser humano frente a la furia de la naturaleza. La apreciación de esta desigual lucha se basará en un contacto directo con la misma, ya que Turner efectuará una observación directa de los fenómenos que posteriormente llevará a los lienzos (incendios, tormentas, aludes...), hecho que no ocurrirá con otros pintores de su época como es el caso de John Martin.⁶⁹ A un nivel pictórico esta vivencia de lo terrible y destructivo le llevará a desarrollar un tipo de composición basado en el vórtice. Este elemento, que utilizará en gran parte de sus cuadros, llegará a ser interpretado como imagen de una humanidad condenada a girar sin sentido.

miedo, el tener miedo y el por qué del miedo.” Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003, pp. 164 y ss.

⁶⁸ Duque, Félix, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁶⁹ Turner se distinguió de los pintores de tormentas en boga que iban a sucederle, tal y como John Martin. Las tormentas que éstos representaron en sus lienzos fueron en gran parte trabajos de estilo. Por el contrario, las tormentas de Turner se basaban en la observación real. Este es el origen del *Eidofusicon*, un pequeño teatro que mostraba “cuadros en movimiento” de tormentas y similares completados con luces de colores y efectos sonoros de truenos, rayos y vendavales. Clark, Kenneth, *op. cit.*, p. 232.



William Turner
Luz y color, la mañana después del diluvio, 1843
Sombras y oscuridad, la tarde del diluvio, 1843
Tormenta de nieve, alud e inundación, 1837

Ahora bien, en el presente contexto, hay dos aspectos que nos interesa destacar especialmente en Turner. En primer lugar, su actitud en relación a la búsqueda de las impresiones y emociones más sublimes provocadas por el sentimiento del terror, unas sensaciones que eran experimentadas en vivo para poder ser adecuadamente representadas a posteriori. Al respecto, es muy conocida la leyenda en la que se narra cómo sujeto al mástil de un buque de vapor permaneció durante cuatro horas de tormenta para así observarla y vivir directamente el terror que producía.⁷⁰ Esta fascinación por lo terrorífico, un ingrediente básico de lo sublime, va a encontrarse presente desde los inicios de su carrera, de

⁷⁰ El título de la pintura que resultó de esta vivencia es característico de los largos títulos de Turner, en algunos de los cuales incluye a veces poesía: *Tormenta de nieve: Un buque de vapor frente a la embocadura del puerto hace señales en aguas poco profundas y pasa junto a tierra. El autor estaba en la tormenta en la noche que Ariel partió de Harwich.*

ahí que podamos considerar al mismo como componente recursivo en las obras de Turner.

Junto a ello, y en segundo lugar, el artista inglés aporta con su obra *Lluvia, vapor y velocidad* (1844), una nueva perspectiva pictórica desconocida hasta el momento: si Friedrich había situado a sus personajes mirando hacia el paisaje, Turner coloca el mundo de la técnica frente al espectador. Y ello lo hace, tal y como apunta Lily Litvak, a través del “símbolo más expresivo de la colonización del paisaje por la industria”: el ferrocarril. Mediante la invasión del tren en el paisaje natural —y aunque éste no sea el objetivo específico de la obra— efectúa un comentario, no ajeno a lo sublime, sobre los cambios que la Revolución Industrial estaba produciendo en Inglaterra. Aunque el análisis que realiza la citada Litvak no se refiere directamente a Turner, el mismo puede serle aplicado, ya que éste se convierte en pionero en la utilización de un referente moderno —podría decirse incluso que antiartístico— que actuará como emblema del nuevo poder tecnológico:

“El tren provocaba admiración, acompañada por un vago terror. Se veía a la vez como heraldo de la civilización y como monstruo mecánico capaz de tener vida propia. Como las grandes carreteras del siglo XX o los grandes ríos de la era pretecnológica, el ferrocarril creó una cultura propia, integrándose en un lenguaje paisajístico que salía del dominio del pasado. Aunque el tratamiento hubiera sido —que no lo era en muchos casos— enteramente tradicional, representó un paso hacia fuentes artísticas conceptualmente diferentes.”⁷¹

Convertida la pintura en un magma de sensaciones que busca transmitir la experiencia del terror, Turner empuja a la consideración de ese miedo como manifestación de lo sublime. A su vez, la presencia del ferrocarril plantea algo más que una simple ampliación del registro iconográfico. Turner nos enfrenta directamente a la experiencia de lo moderno: si el tren se caracterizaba por ser un medio que destruía las fronteras del espacio y del tiempo, ello era debido al uso de esa velocidad a la que se alude desde el propio título de la pintura. A través de la misma la relación con el paisaje y con el entorno iba a verse radicalmente modificada. La velocidad aumenta las impresiones visuales, acelera las

⁷¹ Litvak, Lily, “El tiempo de los trenes”, en VV. AA., *Los paisajes del Prado*, op. cit., p. 347.

imágenes cambiantes, disgrega la continuidad perceptiva, atomiza los objetos y establece una contemplación diferente de los mismos. Paralelamente, el ferrocarril genera no sólo una nueva posibilidad para el paisaje, sino también una nueva realidad paisajística:

“La vista desde la ventana del vagón del tren creaba un paisaje en movimiento, impresionista: una realidad nueva que parecía extraña y aterradora. En segundo lugar, sin embargo, la red ferroviaria creaba topografías artificiales a lo largo y ancho del país. La nivelación de los valles, la construcción de puentes y viaductos, y además, creó el paisaje nuevo y frío de la modernidad.”⁷²



William Turner
Lluvia, vapor y velocidad y detalle, 1844

Estas características, unidas a la apelación a la simultaneidad, traen consigo una manera diferente de enfrentarse a la representación de la realidad. Frente a las miradas analíticas o espiritualizadoras, Turner plantea la presencia de un icono moderno. Debido a ello, una nueva conciencia va a empezar a tomar forma. No obstante, y a pesar de la importancia de este hecho, la aportación más destacada en este ámbito vendrá de la mano de otros autores. El Turner sexagenario de *Lluvia, vapor y velocidad* tan sólo nos aproxima a una realidad que a un nivel

⁷² Jakob, Michael, “Energía”, en Colafranceschi, Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 63.

teórico contará, desde nuestra perspectiva, con un indiscutible protagonista: Baudelaire.

3.3.4. BAUDELAIRE, LA CIUDAD Y EL PINTOR DE LA VIDA MODERNA

La aportación efectuada por el escritor francés en relación a la modernidad y a su carácter urbano vamos a plantearla, en un primer momento, a partir de la aproximación que realizó Michel Foucault (1926-1984) en una de sus últimas conferencias: “¿Qué es la Ilustración?” (1983).⁷³ Este texto resulta de gran utilidad, ya que para el pensador galo el valor de la aportación llevada a cabo por Baudelaire radica en haber estudiado la modernidad como problema que se vincula con el presente y, por ello, con el desarrollo de una actitud crítica que es la misma que la emprendida desde la filosofía contemporánea.

La conferencia de Foucault que acabamos de citar toma su título de un préstamo: el derivado de la pregunta (“Was ist Aufklärung?”) a la que Kant intenta responder en un texto de 1784. Se trata de una cuestión que Foucault considera básica, ya que desde que se formula nunca ha quedado completamente respondida. Ello se debe a que hacerlo supondría dar por zanjada otra cuestión que tampoco puede quedar plenamente resuelta: la de qué es la propia filosofía moderna, una filosofía que es heredera de los presupuestos ilustrados (uso autónomo de la razón, autorresponsabilidad humana, mayoría de edad intelectual, coraje a la hora de pensar, ejercicio crítico y autocrítico, etc.). En este sentido, el propio hecho de reflexionar sobre este tema ya está poniendo de relieve la importancia que asume el presente y la actualidad, en tanto que problemas filosóficos. Sin entrar ahora en el análisis del texto de Kant, tarea a la que Foucault dedica la primera parte de su conferencia, lo que éste destaca del mismo es la unión que el filósofo alemán establece entre “reflexión crítica” y “reflexión sobre la historia”:

“La reflexión sobre «hoy» como diferencia en la historia y como motivo para una tarea filosófica particular me parece que es la novedad de este texto [...] Teniendo como referencia el texto de Kant, me pregunto si no se puede considerar la modernidad

⁷³ Se trata de una conferencia impartida en la universidad norteamericana de Berkeley. El texto de la misma se encuentra recopilado en la edición que hemos manejado junto a otras dos conferencias que abordan temáticas similares. Foucault, Michel, *Sobre la Ilustración*, Tecnos, Madrid, 2003, pp. 71-97.

como una actitud más que como un periodo de la historia. Y por actitud quiero decir un modo de relación con respecto a la actualidad.”⁷⁴



Claude Monet
Calles de la Estación de St. Lazare, 1877



Edouard Manet
Calle Mosnier con banderas, 1878

Efectuado ese planteamiento, Foucault utiliza a Baudelaire como paradigma de lo que puede ser esa actitud moderna que intenta analizar. Una apreciación rápida del tema puede hacernos pensar que dicha actitud se basa exclusivamente en una ruptura: la que se mantiene con la tradición. De ser así la modernidad guardaría una

⁷⁴ Foucault, Michel, *op. cit.*, pp. 80-81.

estrecha relación con un sentimiento de radical novedad y circunstancialidad. Sin embargo, este tópico —aunque contiene elementos válidos— no debe desorientarnos. Así, cuando Baudelaire, al comienzo de “El pintor de la vida moderna”,⁷⁵ defiende la belleza desde la historicidad —oponiéndose, por tanto, a una belleza que califica de absoluta, eterna y atemporal— utiliza un argumento aparentemente contradictorio. Aquello que es bello responde a una “doble composición”. Los elementos que integran esta dual tensión guardan relación tanto con lo variable como con lo invariable, lo que permite a Baudelaire hablar del *cuerpo* y del *alma del arte*:

“Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, por alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión. Sin ese segundo elemento, que es como la envoltura divertida, centelleante, aperitiva, del dulce divino, el primer elemento sería indigerible, inapreciable, no adaptado y no apropiado a la naturaleza humana.”⁷⁶

Esta apreciación pone de relieve algo que afecta directamente a la noción de modernidad. Lo moderno no significa lo reciente ni lo último, tampoco lo que marca una ruptura absoluta. A pesar de ello, no se puede pasar por alto que la actitud moderna en el ámbito estético supone, tal y como resume Habermas, “una conciencia cambiada del tiempo.”⁷⁷ Esta conciencia conlleva, en parte, ese culto a lo nuevo y a la consiguiente apuesta por el presente, hecho que con posterioridad a Baudelaire y, de forma muy especial, en las primeras décadas del siglo XX, será evidente. La modernidad actuará, desde la posición de las vanguardias clásicas, como una rebelión “contra la funciones normalizadoras de la tradición”, hecho que será posible gracias a que “vive de la experiencia de rebelarse contra todo cuanto es normativo.”⁷⁸

⁷⁵ Los distintos artículos que componen este texto aparecieron en tres entregas en *Le Figaro* a finales de noviembre y comienzos de diciembre de 1863. La edición en castellano que vamos a utilizar es la incluida en el ya citado *Salones y otros escritos sobre arte*.

⁷⁶ Baudelaire, Charles, *op. cit.*, p. 351.

⁷⁷ Habermas, Jürgen, “La modernidad, un proyecto incompleto”, en Foster, Hal, *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 2002 (5ª ed.), p. 21.

⁷⁸ Habermas, Jürgen, *op. cit.*, p. 22.

Ser moderno supondrá, por ello, ser rebelde y romper con el pasado. Ahora bien, ¿esta posición es la defendida por Baudelaire?

Como acabamos de ver, la belleza juega con la tensión entre lo eterno e invariable, por un lado, y lo relativo y circunstancial, por otro. Al igual que sucede con esta categoría, Baudelaire reclama para lo moderno una tensión similar. Lo moderno se apodera “de algo eterno que no está más allá del instante presente”, pero que tampoco está “detrás de él, sino en él.”⁷⁹ Esto hace que lo moderno no sólo sea lo que está a la moda, sino lo que se relaciona, tal y como remarca Foucault, con algo que es heroico y que se percibe desde el presente.

Esta llamada a la heroicidad requiere una aclaración. A través de la misma no se intenta sacralizar el presente ni anquilosarlo convirtiéndolo en algo que actúe como dogma de una nueva fe. Tampoco hay que entender este proceso como un ensalzamiento ciego de lo fugitivo. La actitud del hombre moderno, tal y como es caracterizada por Baudelaire, responde a un planteamiento diferente:

“Se trata, para él, de separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, y extraer lo eterno de lo transitorio [...] La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable.”⁸⁰

Definida de esta manera, la modernidad se enfrenta a la vacía perpetuación de los modelos establecidos, ya que no hacerlo supondría actuar siguiendo el “signo de una gran pereza.” Hay, por tanto, en su propuesta la búsqueda de una actividad. Pero la misma no va dirigida a despreciar o a ignorar el pasado, sino a lograr un equilibrio con éste. Estudiar a los maestros antiguos es bueno, ya que a través de ellos se pueden aprender numerosas nociones pictóricas, pero puede resultar un “ejercicio superfluo” si no va encaminado hacia otra dirección. Baudelaire expresa esta idea mediante un sencillo ejemplo:

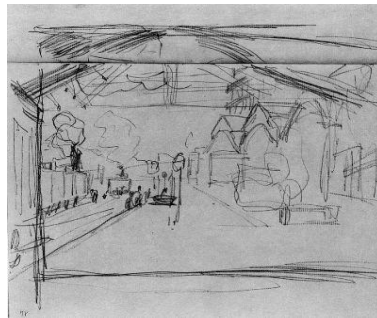
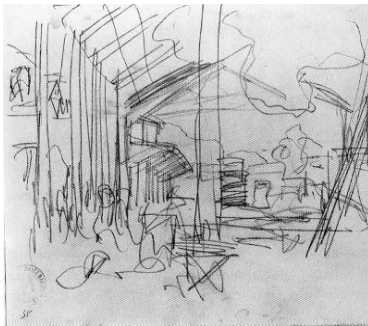
“Si un pintor paciente y minucioso, pero de imaginación mediocre, al tener que pintar a una cortesana del tiempo presente, se *inspira* (es la palabra consagrada) en una cortesana de Tiziano o de Rafael, es infinitamente probable que haga una

⁷⁹ Foucault, Michel, *op. cit.*, p. 82.

⁸⁰ Baudelaire, Charles, *op. cit.*, p. 361.

obra falsa, ambigua y oscura. El estudio de una obra maestra de ese tiempo y de ese género no le enseñará ni la actitud, ni la mirada, ni el gesto, ni el aspecto vital de una de esas criaturas [...] ¡Ay de aquél que estudie en lo antiguo otra cosa que el arte puro, la lógica, el método general! Por mucho zambullirse pierde la memoria del presente.”⁸¹

En efecto, para poder captar esa realidad, que Baudelaire encuentra personificada en la figura de su amigo Constantin Guys (1805-1892),⁸² también es necesario impregnarse de lo actual y reinterpretarlo, ya que lo que podemos considerar como experiencia vivida resulta de incuestionable valor. Al respecto es imprescindible “contemplar la vida”, ya que sólo así se puede tener una cierta originalidad. Pero esta contemplación, esta verdadera experiencia vivencial y fenomenológica, conlleva simultáneamente un contradictorio proceso de respeto y vulneración. Ello se debe a que la misma surge como fruto directo de esa doble tensión de la que venimos hablando: la establecida entre lo eterno y lo circunstancial.



Claude Monet
Bocetos Estación St. Lazare, 1877

Junto a ello, Foucault destaca otro hecho: la actitud de Baudelaire supone no sólo una manera de relacionarse con el presente, sino

⁸¹ Baudelaire, Charles, *op. cit.*, pp. 362-363.

⁸² En este artista Baudelaire admirará su interés por captar la vida elegante de París. Ello no evita que en la actualidad Guys sea considerado un artista menor —por no decir mediocre— en relación a figuras mucho más destacadas en el momento y de mayor peso histórico como Manet. Curiosamente, también éste será amigo suyo desde 1860, aunque apenas le dedicará atención crítica. Véase Solana, Guillermo, *op. cit.*, pp. 28-30.

también de hacerlo con uno mismo. Esta relación ya no puede quedar sustentada en la simple aceptación de lo que alguien es —o considera que es—. La relación que se reclama se apoya en la autoelaboración de ese ser uno mismo, algo que encuentra su representación más ajustada en esa figura “vaga”, pero “altanera” y “de casta provocadora” que encarna el dandi.⁸³ La aportación que Baudelaire efectúa a través del dandismo, la consideramos importante en el contexto de nuestro estudio, ya que el dandi sólo parece que podamos concebirlo desde una perspectiva totalmente urbana. Si nos resulta impensable la existencia de un dandi rural, ello se debe a que su figura sólo cobra verdadero sentido —y ello, con independencia de los ejemplos clásicos que ofrece Baudelaire: Alcibíades, César, Catilina...— dentro de un mundo moderno y urbano. El dandi es alguien “rico, ocioso” y, que incluso se encuentra “hastiado”, pero que “no tiene más profesión que la elegancia” y su interés por “combatir y destruir la trivialidad” a través del cultivo de “la idea de lo bello en su persona.” A su vez, el dandismo se entronca con la “distinción” y con una paralela “simplicidad absoluta”, con la “ligereza de paso” y la “certeza de maneras”, “con el espiritualismo” y con “el estoicismo.” Finalmente, y es lo que aquí nos interesa destacar, supone “el último destello del heroísmo en las decadencias.” En definitiva:

“El carácter de belleza del dandi consiste sobre todo en el aire frío que proviene de la inquebrantable resolución de no emocionarse; se diría un fuego latente que se deja adivinar, que podría pero que no quiere irradiar.”⁸⁴

Mediante esta caracterización, el dandi actúa, al igual que la modernidad, captando lo que hay de heroico en el momento presente. Una vez más este sentido de lo heroico nos remite a lo que de permanente existe en la impermanencia y, por ello, a ese carácter transformador que el artista efectúa sobre lo actual y que el dandi también lleva a cabo sobre sí mismo. Desde la perspectiva de Foucault esta aportación es resumida con las siguientes palabras:

“El hombre moderno, para Baudelaire, no es aquel que parte al descubrimiento de sí mismo, de sus secretos y de su verdad

⁸³ Todas las frases que entrecomillamos en este párrafo han sido extraídas del ensayo de Baudelaire que venimos comentando, en concreto del capítulo que dedica a “El dandi” y a su descripción. Baudelaire, Charles, *op. cit.*, pp. 377-380.

⁸⁴ Baudelaire, Charles, *op. cit.*, p. 380.

oculta; es aquél que procura inventarse a sí mismo. Esta modernidad no libera al hombre en su ser propio; le constriñe a la tarea de elaborarse a sí mismo.”⁸⁵



Claude Monet
Diferentes vistas Estación de St. Lazare, 1877

Sin embargo, el análisis efectuado por Baudelaire trae consigo una consecuencia que resulta de primer orden en nuestra investigación: el dandismo y lo moderno requieren de un entorno que tiene que ser el de un presente interpretado desde lo heroico. El interés por el aspecto épico de la actualidad había sido planteado de forma específica en un texto precedente (el ya citado “Salón de 1846”): en el mismo nuestro autor dedica uno de sus capítulos —en concreto el XVIII— a analizar el heroísmo de la vida moderna. El objetivo de la aproximación realizada es mostrar algo que muy pocos años después Gustave Courbet (1819-

⁸⁵ Foucault, Michel, *op. cit.*, pp. 85-86.

1877), mediante su conocido *Entierro en Ornans* (1850), también tratará de poner en evidencia y ello a pesar de que lo haga desde un planteamiento diferente. Nos referimos al descubrimiento del hecho de que toda época —ya sea pasada o presente, clásica o moderna— es portadora de una determinada belleza que, aunque no resulte agradable, el arte del momento tiene la obligación de reflejar.

En efecto, es inevitable que cualquier época —como, asimismo, había evidenciado la referencia turneriana al ferrocarril— posea su belleza. En este sentido, la nuestra, apunta Baudelaire, “no es menos fecunda que las antiguas en temas sublimes.”⁸⁶ Reconocido este hecho insiste sobre algo de lo que ya hemos dado cumplida cuenta: las distintas manifestaciones históricas de la belleza tienen un elemento eterno y otro transitorio. La cuestión estriba, por tanto, en saber discernir esos elementos y en poder encontrar en nuestro presente esa “belleza particular” que sí que somos capaces de hallar en otros momentos históricos.

En este punto Baudelaire resulta tajante y no deja espacio posible para ninguna duda. Nuestra época también es poseedora de una belleza que es “inherente a las nuevas pasiones” que vivimos. Para descubrirla nuestro autor nos señala que tan sólo tenemos que saber mirar, es decir, que tan sólo tenemos que saber fijar la atención en nuestro más inmediato entorno: el propio de una ciudad contemporánea como París, ocupada por un sinnúmero de habitantes que diariamente pululan por ella de forma *heroica*. Debido a ello, la ciudad y sus gentes generan un espacio físico y de relaciones en el que lo *maravilloso* tiene todavía cabida y puede manifestarse. Reconocer este espacio tan sólo requiere una mirada moderna: es decir, una mirada que sepa encontrar la belleza de nuestro presente a través de un mundo que, al estar —como no puede ser de otro modo— tan integrado en nuestras vidas, llega a formar parte del aire que respiramos:

“El espectáculo de la vida elegante y de las miles de existencias flotantes que circulan por los subterráneos de una gran ciudad — criminales y entretenidas—, la *Gazette des Tribunaux* y el *Moniteur* nos demuestran que nos basta con abrir los ojos para conocer nuestro heroísmo [...] ¡Hay por lo tanto una belleza y un

⁸⁶ Baudelaire, Charles, *op. cit.*, p. 185.

heroísmo modernos! [...] Hay por lo tanto artistas mas o menos adecuados para comprender la belleza moderna [...] La vida parisina es fecunda en temas poéticos y maravillosos. Lo maravilloso nos envuelve y nos anega como la atmósfera, pero no lo vemos.”⁸⁷

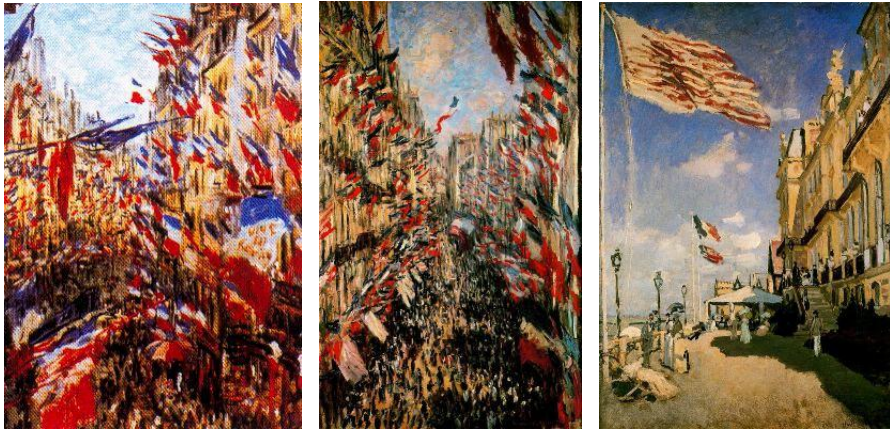
Si Turner parecía haber dejado abierta la posibilidad a una nueva apropiación del entorno mediante la conversión en referente artístico de un emblema tecnológico de su época, las aportaciones teóricas de Baudelaire nos van a permitir situarnos de una forma plena en el interior de un espacio que interpreta su presente. Lo moderno trae consigo una manera de introducir lo real en el arte que provoca que éste entre en una dinámica de apropiación de áreas y temáticas que, hasta el momento en el que lo hace, no se consideraban como artísticas. El rechazo a los mencionados cuadros de Courbet o de Turner vendría motivado por el cuestionamiento estético que plantean desde el ámbito de lo visual.

El *Entierro en Ornans* acaparaba con su gigantesco tamaño la atención del espectador no sobre alguien ilustre que mereciera ese tratamiento, sino sobre un desconocido de provincias. Alguien había muerto, es evidente, pero se trataba de nadie. Courbet introduce una realidad que es vulgar, tan vulgar como ese paisaje que se genera tomando como centro al ferrocarril. Se puede decir que la realidad artística se amplía, ya que devora aspectos que hasta el momento quedaban fuera de la misma. El entorno urbano, tal y como hemos verificado en el recorrido que estamos efectuando, no era algo ajeno a la representación. Sin embargo, a pesar del escaso siglo transcurrido entre los paisajes ciudadanos de los *vedutistas* y el interés urbano de Baudelaire, media entre ambos algo más que unos años.

La distancia existente ya no es medible temporalmente. La distancia que ahora surge es conceptual: se trata del paso de un mundo convencional a un mundo moderno. Simbólicamente y tomando como punto de referencia la realidad urbana, este cambio se observa en la destrucción que las ciudades realizan de sus murallas. La ciudad ya no será desde entonces una realidad cerrada sobre sí misma, sino un espacio sin fronteras que se abrirá al exterior. De la ciudad tradicional vamos a

⁸⁷ Baudelaire, Charles, *op. cit.*, p. 187.

pasar a la metrópoli industrial. El protagonismo que hasta el momento había desempeñado el paisaje natural va a verse desplazado. Aunque éste siga existiendo irá, a lo largo de todo el siglo XX, adquiriendo una nueva configuración. De ahí que asistamos a un doble proceso: por un lado, al ser cuestionada la representación, el paisaje tradicional derivará hacia la intervención directa en el mismo; por otro, la apropiación mimética del entorno ampliará su registro hacia unas nuevas realidades.



Claude Monet
Calle Saint-Denis, 1878
Calle Montorgueil, 1878
Hotel Roches Noires, 1870

Fábricas, industrias, máquinas y paisajes de la vida urbana establecerán los referentes de una nueva iconografía. La vida moderna y sus iconos no sólo serán el objeto de los nuevos paisajes, sino también un paisaje en sí mismo. No estamos completamente de acuerdo, por ello, con lo apuntado por Javier Maderuelo cuando señala que en la actualidad existe en muchas ocasiones un uso inadecuado del término paisaje, ya que el mismo se utiliza para referirse a situaciones o prácticas que propiamente no deberían ser calificadas como paisajes. En cualquier caso, en la presente investigación preferimos utilizar el término de entorno, puesto que el mismo resulta mucho menos rígido desde una perspectiva conceptual.



Edouard Manet
Calle Mosnier con banderas, 1878
Calle Mosnier, 1878

La situación que se dibuja tras las aportaciones de Baudelaire nos traslada de lleno al siglo XX y a su peculiar uso de paisajes y entornos. De ahí que el problema al que nos enfrentamos sea muy diferente. No tenemos que buscar tanto la perpetuación de un género, como rastrear las mutaciones que el mismo ha sufrido. Es la vida urbana, tal y como inmediatamente plantearon los pintores impresionistas poco después de la muerte de Baudelaire, acaecida en 1867, la que asume a partir de ahora un protagonismo que hace que la ciudad se convierta no sólo en fondo o decorado, sino en el laboratorio de una nueva realidad social llena de contrastes, tensiones y conflictos. En este sentido, los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX marcan un giro discursivo que es el que permite sentar las bases de los nuevos paisajes contemporáneos.

No creemos que sea adecuado afirmar que con la llegada del siglo XX y, de forma especial, debido a los planteamientos de las vanguardias clásicas hayamos asistido a la muerte del paisaje. Es cierto que con la llegada de las vanguardias se produce un distanciamiento de la idea tradicional del paisaje, hecho que, por otro lado, es aplicable a cualquier aspecto que tenga que ver con el arte desarrollado por éstas. Una afirmación de esta índole pensamos que no aporta ningún tipo de información de interés. Por el contrario, tratar de analizar cómo las vanguardias se relacionan con el entorno y con su representación, sí que nos puede permitir entrar en un nuevo espacio discursivo. Nuestro problema, por tanto, no es certificar la muerte de algo, sino saber ver cómo encarar una nueva realidad. Alain Roger plantea esta situación de una forma muy clara: lo que hay detrás de esa pretendida desaparición

es algo que tiene que ver con lo que califica como “esclerosis de nuestra mirada.” Es decir, con nuestra comodidad y escasa imaginación para analizar de forma desprejuiciada nuestro entorno visual, un entorno basado en “paisajes de de-”, o sea, en paisajes de desperdicios, desechos, decepciones:

“Todavía no sabemos ver nuestros complejos industriales, nuestras ciudades futuristas, el poder paisajístico de una autopista. Somos nosotros los que tendremos que forjar los esquemas de visión que nos los conviertan es estéticos. Por ahora nos complacemos con la crisis, pero quizá sea de esta delectación crítica de donde saldrán los modelos de mañana.”⁸⁸

La idea que acabamos de exponer volverá a reiterarse directa o indirectamente en páginas posteriores. A su vez, la misma es la que nos va a permitir efectuar un planteamiento como el realizado. Al respecto, Roger considera totalmente evidente ser conscientes de este hecho, puesto que gracias a ello podemos efectuar esa renovación en nuestros referentes y en nuestra escala de valores visual que, a su juicio, resulta urgente:

“La evidencia, en su gravedad poética, habla, al contrario, de la urgencia de elaborar un nuevo sistema de valores y de modelos que nos permita artealizar *in situ*, y también *in visu*, «el horroroso país» que estamos condenados a habitar. Queda por saber si se trata de un voto piadoso o si nos es posible descubrir los signos precursores de una próxima modelización, en resumen, si estamos en condiciones de prever el futuro.”⁸⁹

⁸⁸ Roger, Alain, *op. cit.*, pp. 121-122.

⁸⁹ Roger, Alain, *op. cit.*, pp. 123-124.

4. UN NUEVO ENTORNO PARA UN NUEVO SIGLO. LA VISIÓN DEL PROGRESO

Como ya hemos puesto de relieve, durante el periodo de las vanguardias se va a producir una alteración en las visiones generadas sobre el entorno. Junto al distanciamiento progresivo del concepto tradicional de paisaje, surge un paralelo interés estético por el entorno industrial y tecnológico vinculado a las grandes urbes contemporáneas. Aunque en corrientes como el Futurismo este hecho quedará puesto de relieve con absoluta claridad desde su primera manifestación pública, tal y como con posterioridad veremos, ello no es óbice para que destaquemos en otras corrientes artísticas tendencias similares. Al respecto no debemos olvidar que el Impresionismo dedicará una parte importante de su actividad a pintar la vida urbana y aunque no se dedique, como harán los futuristas, a cantar “las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas”,¹ las escenas de cafés y paseos urbanos permitirán centrar la atención en ese entorno moderno que Baudelaire había teorizado.

Los impresionistas eran hijos de ese pensamiento positivista que había invadido el siglo XIX, permitiendo los avances científicos y tecnológicos de la época. La pintura realista que desde mediados del siglo XIX había ejercido un determinante influjo, traerá consigo, entre otras consecuencias, un acercamiento hacia lo más próximo. Si bien es cierto que los impresionistas continuarán trabajando sobre temas paisajísticos tradicionales —aunque realizándolos *au plein air* con su peculiar técnica—, todas las escenas campestres y fluviales en las que se centrarán, se verán acompañadas por la irrupción de un importante número de ambientaciones urbanas. A través de las mismas podemos observar ante todo, la vinculación del Impresionismo con toda una nueva iconografía que se separa definitivamente de las escenas históricas, mitológicas o de carácter exótico. A los impresionistas les atrae desenvolverse por el medio urbano de las calles y cafés parisinos. En este medio, apunta Ada Masoero, encuentran un motivo de celebración de “la vibrante energía della metrópoli per eccellenza, Parigi, nella quale

¹ Marinetti, Filippo Tommaso, “Fundación y Manifiesto del Futurismo”, en San Martín, Francisco Javier, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Diputación Foral de Gipuzkoa/Arteleku, San Sebastián, 1992, pp. 97-98.

tutti loro vivevano.”² Esta energía se transmite a través de las luces nocturnas de sus locales de ocio, del bullicio de su tráfico viario y de sus conocidos *boulevards*, proyectados por las profundas y determinantes reformas urbanísticas emprendidas por Haussmann.



Auguste Renoir
Pont Neuf, 1872



Gustave Caillebotte
Calle de París con lluvia, 1877

El hombre moderno ya se transforma con los impresionistas en un ser urbano y el arte se vuelve testigo de este cambio. Se trata de una profunda alteración que, a juicio de la citada Ada Masoero, supone una verdadera mutación. Sin embargo, este radical cambio no supondrá, tal y como hemos puesto de relieve con anterioridad, la desaparición de los

² Masoero, Ada, “Dipingere la città, dipingere la metropoli”, en el catálogo de la exposición *Metropolitanscape. Paesaggi urbani nell'arte contemporanea*, Silvana Editoriale, Milano, 2006, p. 26.

entornos. El mundo que circunda al artista continúa presente, pero lo que se transforma es el contenido de ese mundo. Dore Ashton, aunque efectúe esta afirmación al analizar la obra de Paul Klee, expresa con claridad el sentido de este nuevo rumbo: “También otros pintores se asomaron al mundo en el siglo XX con ojos que buscaban esencias de otra clase.” Dichas esencias no supondrán la anulación del paisaje, sino su evolución hacia otros ámbitos: “El paisaje no desaparece, pero está desdibujado como reflejo de todas las posibles variantes que puede descubrir.”³



Camille Pissarro
Boulevard Montmartre de noche, 1897
Boulevard Montmartre en una tarde lluviosa, 1897
Boulevard Montmartre por la mañana, 1897
Boulevard Montmartre al atardecer, 1897

³ Ashton, Dore, “Paisajes fantasmas en el arte del siglo XX”, en VV. AA., *Los paisajes del Prado*, Nerea, Madrid, 1993, p. 371.

Ahora bien, junto a esta transformación iconográfica que los impresionistas provocan, hay otro aspecto que indirectamente también propician. Nos referimos al hecho de cómo una actitud como la suya, trae consigo el que la propia noción de entorno se descubra desde un carácter que sólo puede ser cambiante y dinámico. Aunque en un principio pueda parecer que la idea de paisaje es un concepto cerrado, la modernidad pone de relieve algo que en la actualidad resulta plenamente admitido: “La naturaleza esencial del paisaje es el cambio. El paisaje no es estático.”⁴ Esto hace que la propia representación del entorno asuma un registro diverso y multidimensional. La pluralidad de respuestas que genera este registro provoca que éste no quede circunscrito a una única aproximación. De hecho en cada momento histórico y en cada cultura se puede constatar cómo cada sociedad establece con su entorno una relación específica y peculiar.

Esta relación afecta no sólo al entorno natural, sino de forma muy especial en el mundo contemporáneo al entorno urbano. Lo que se pensaba ordenado y cerrado, es decir, lo que se concebía de una manera endógena, según apunta el arquitecto Manuel Gausa, se presenta como un mundo de transformaciones e inestabilidades. Un mundo que, a través de sus propios procesos internos, de sus interacciones y de sus múltiples conexiones, se desarrolla de forma fluctuante. A juicio de este arquitecto y teórico de la arquitectura, la fluctuación aludida, no sigue un modelo caótico ni azaroso, ya que responde a matrices rizomáticas, fractales, etc. Sin embargo, en su desarrollo y entrecruzamiento estas fluctuaciones tienden hacia una situación entrópica. Refiriéndose a la noción de entorno y lugar, el citado Gausa resultaba bastante explícito:

“La propia comprensión de la idea de «lugar» como medio (o entorno) activo, fluctuante, inestable, dinámico en suma, planteada más allá de las viejas connotaciones semánticas (de aquello que se habría venido denominando habitualmente «contexto»), invitaría a una asimilación positiva de esa nueva noción de «campo» como espacio de cruce e interacción. El lugar aparecería, entonces, como un entorno cada vez menos explícito y literal, menos ritual o estable, cuya comprensión tan sólo sería posible desde su asunción como un marco vibrátil [...] un campo

⁴ Halprin, Lawrence, “Coreografía”, en Colafranceschi, Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 41.

casi «espectral» de fuerzas visibles e invisibles, múltiples y mutables.”⁵



Claude Monet
Boulevard des Capucines, 1873

A su vez, esta misma idea era puesta de relieve por este mismo autor, pero circunscribiéndola al ámbito de la ciudad. Utilizaba para ello una metáfora de carácter musical a partir de la cual definía los nuevos espacios urbanos como espacios configurados a partir de lo que él denomina ese *factor «in»* presente de un modo determinante en lo informal e inestable:

“La música armónica de una ciudad completa, refigurada, equilibrada, cede pues ante la evidencia de una compleja partitura arrítmica con —quizás— eventuales fragmentos melódicos, pero generalmente con un «no-ritmo» sincopado y atonal de puntos y contrapuntos que harían del espacio urbano contemporáneo un cuerpo definitivamente inacabado y mutable en el tiempo [...] El estudio científico de los sistemas dinámicos conduce, como ya se ha señalado, al análisis de procesos

⁵ Gausa, Manuel, “Campo (Como cruce de fuerzas)”, en Colafranceschi, Daniela, *op. cit.*, p. 32.

complejos —caóticos— caracterizados por el denominado factor «in»: alto grado de indeterminación, de inestabilidad, de incoherencia, de infinitud, es decir, de informalidad.”⁶

Las características que acabamos de esbozar ponen el acento en el carácter discontinuo y fragmentario de esa nueva realidad urbana que se encuentra en perpetua transformación y que, sometida al crecimiento y al cambio, va a convertirse en algo más que en el referente del paisaje. Debido a ello, la urbe dejará de ser un simple escenario —el objeto pasivo de una representación o de un decorado— para asumir un nuevo papel: ser el sujeto activo de esa representación y transformarse en el símbolo protagonista de la nueva realidad moderna. En los próximos epígrafes analizaremos algunos de los movimientos, autores y fenómenos que van a contribuir a generar esa nueva visión. De ahí que, después de haber efectuado esta breve referencia a los impresionistas, empecemos con quienes convertirán a la ciudad y a sus símbolos en el auténtico centro del discurso artístico: los futuristas.

4.1. LA CIUDAD COMO SUJETO ARTÍSTICO: EL FUTURISMO Y EL NUEVO PAISAJE

Desde el primero de los textos con los que el Futurismo se da a conocer, nos referimos al manifiesto que Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) publica el 20 de febrero de 1909 en *Le Figaro*, la alabanza a la vida urbana y al carácter industrial y técnico asociado a la misma cobra un especial protagonismo. De hecho, en los párrafos previos a lo que estrictamente supone el manifiesto, Marinetti da comienzo a su intervención aludiendo a esa noche en vela que es pasada en compañía de sus amigos y que se desarrolla “bajo lámparas de mezquita con cúpulas de latón calado” que son alimentadas por “un corazón eléctrico.”⁷ Esta inicial referencia urbana se verá a lo largo del texto completada con diversas alusiones a la vida y al trasiego ciudadanos. Ello hará que hallemos comentarios realizados de forma muy entusiasta referidos a “los vientres ardientes de las locomotoras”, al “ruido

⁶ Gausa, Manuel, “Landlinks”, en Colafranceschi, Daniela, *op. cit.*, pp. 118-119.

⁷ Conviene recordar que el manifiesto de Marinetti arranca con estas palabras: “Habíamos permanecido despiertos todas la noche —mis amigos y yo— bajo lámparas de mezquita con cúpulas de latón calado, estrelladas como nuestras almas, porque estaban como ellas, iluminadas por el cerrado fulgor de un corazón eléctrico.” Marinetti, Filippo Tommaso, *op. cit.*, p. 93.

formidable de enormes tranvías de dos pisos”, a las “luces multicolores”, al rugir de “los automóviles famélicos”, etc., etc.

La ideología del movimiento, de las máquinas, de la audacia, de la violencia y de la temeridad que será defendida por Marinetti, encontrará en el culto a la velocidad su plasmación más evidente. Esa “belleza nueva” —que es engendrada por “la belleza de la velocidad”— descubrirá en una máquina tan típicamente urbana como es el automóvil el medio más adecuado de expresión. Si el siglo XIX había sido el siglo del ferrocarril, el XX lo será del coche. Éste se convertirá en “fiera resoplante” y en “bello tiburón”, de ahí que en el punto cuarto del manifiesto Marinetti escriba estas conocidas palabras:

“Un coche de carreras con el capot adornado con gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo... un automóvil que ruge, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la *Victoria de Samotracia*.”⁸

Las alusiones directas o indirectas que toman la urbe como punto de reflexión o incitación, son en este manifiesto fundacional muy numerosas. Sin embargo, el nuevo sentido que asume la ciudad queda perfectamente recogido en su punto undécimo, el último de los que se compone la proclama lanzada por Marinetti. Este punto se convierte en una defensa del mundo urbano y en una loa de las múltiples metáforas y atributos de los que se reviste (fábricas, muchedumbres, electricidad, medios de transporte...). Lo señalado en este apartado por su autor deja lugar a muy pocas dudas. Textualmente apunta:

“Cantaremos las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o la subversión; cantaremos las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas, las estaciones avariciosas, devoradoras de serpientes que humean; las fábricas colgadas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; los puentes semejantes a gimnastas gigantes que cruzan los ríos, relampagueando al sol con brillo de cuchillos, los buques aventureros que olfatean el horizonte; las locomotoras de amplio pecho que piafan sobre

⁸ Marinetti, Filippo Tommaso, *op. cit.*, p. 97.

raíles, como enormes caballos de acero embridados con tubos, y el vuelo deslizante de los aeroplanos, cuya hélice se agita al viento como una bandera y parece aplaudir como una muchedumbre entusiasta.”⁹

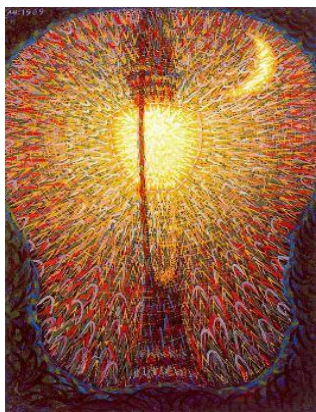
El ardor con el que se vive el medio urbano hace que éste asuma un papel protagonista en el que la ciudad se presenta no ya como foco de tensiones sociales o confrontaciones políticas, sino como símbolo de una modernidad que es vivida con un entusiasmo desbordante. Esta modernidad no es la reflejada desde el Impresionismo, tampoco es la derivada desde posiciones realistas. Los nuevos medios de transporte, el ritmo que la ciudad impulsa —ya sea a través del paso acelerado de sus habitantes o de sus automóviles—, la presencia de los obreros que acuden a las fábricas e industrias y, en especial, la transformación que supone la irrupción de la electricidad, son elementos que contribuyen a crear un entorno en el que, paradójicamente, se sacraliza la modernidad.

La velocidad y el dinamismo quedarán transformados en recurso pictórico en el “Manifiesto de los primeros futuristas” y en “La pintura futurista. Manifiesto técnico”, textos firmados conjuntamente por Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, y Gino Severini en los meses iniciales de 1910. Ambos manifiestos sirven para poner de relieve, entre otros, un hecho que no puede pasarnos desapercibido: la fascinación por el mito del progreso. Esta fascinación que, tal y como comprobaremos más adelante, afectará a todas las vanguardias en general, adquiere para los artistas futuristas, un carácter plenamente religioso y sagrado. Ya en el primero de los dos textos citados se puede leer cómo los símbolos del progreso asumen una naturaleza muy próxima al milagro y al prodigio:

“De la misma manera que nuestros antepasados buscaron inspiración en la atmósfera religiosa que embargaba sus espíritus, nosotros debemos buscarla en los prodigios tangibles de la vida moderna, en la férrea red de velocidad que cubre la tierra, en los transatlánticos, en los «Dread-nought», en los maravillosos aeroplanos que surcan en los cielos, en la tremenda audacia de los navegantes subacuáticos, en la agitada lucha por la conquista de lo desconocido. ¿Acaso podemos permanecer

⁹ Marinetti, Filippo Tommaso, *op. cit.*, pp. 97-98.

insensibles ante la actividad frenética de las grandes ciudades [...]?”¹⁰



Giacomo Balla
Luz de noche, 1909
Sensación de movimiento + Secuencias dinámicas, 1913



Gino Severini
Recuerdos de viaje, 1911
Tren suburbano llegando a París, 1915

La llamada a una sensibilidad que se apoya en la actividad urbana llevará a futuristas tan destacados en el ámbito teórico como Umberto Boccioni (1882-1916) a buscar en el “dinamismo universal” y en la

¹⁰ Fragmento perteneciente al “Manifiesto de los primeros futuristas”, en González García, Ángel; Calvo Serraller, Francisco y Marchán Fiz, Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Istmo, Madrid, 2003 (2ª ed.), p. 143.

“sensación dinámica” la llave para poder mostrar la movilidad (la “vibración universal”) a la que todo lo real está sujeto.¹¹ Debido a ello, el movimiento anulará el valor del espacio, tomando éste en su acepción más tradicional. Será la presencia de las llamadas líneas-fuerza —que manifiestan las direcciones centrífugas del dinamismo—, así como la utilización de la velocidad, los elementos que determinarán la esencia de todo lo que nos rodea, incluido el propio ser humano.

Este interés por el desplazamiento y la movilidad que, de forma permanente y directa, se manifiesta en la ciudad no sólo intentará ser expresado pictóricamente, sino también mediante la investigación en áreas como la escultórica o la musical. De este modo, incluso los instrumentos que Luigi Russolo (1885-1947) inventa —las conocidas máquinas de *intonarumori* o de ruidófonos—, buscan reproducir el sonido y el fragor que a lo largo del día y de la noche se desarrolla en las modernas urbes. De forma similar a como en siglos pasados se inventaron instrumentos destinados a crear nuevas experiencias auditivas que se podían ajustar más a los nuevos gustos de la época, máquinas como los *intonarumori* o el *rumorarmonio* intentan generar unos tipos de sonoridades y ruidos que respondan a las nuevas realidades que surgen en el entorno contemporáneo.

Las viejas armonías musicales —al igual que sucederá con las académicas representaciones paisajísticas— se verán barridas por los sonidos y las imágenes surgidas desde la ciudad industrial. Ésta no tiene parangón posible con lo producido en el pasado. Nuestro tiempo no es ya ni el de las caducas composiciones musicales, ni el de las amables visiones pastoriles. El entorno sólo puede ser urbano, ya que, como señala Russolo, somos mucho más sensibles al rugido de las

¹¹ Para el citado artista, la simple descomposición de las formas de un objeto no produce el dinamismo. Éste supone una realidad más profunda: “Dinamismo es la concepción lírica de las formas interpretadas en la infinita manifestación de su relatividad entre movimiento absoluto y movimiento relativo, entre ambiente y objeto, hasta plasmar la aparición de un todo: *ambiente más objeto*. Es la creación de una nueva fórmula que exprese la relatividad entre peso y expansión. Entre movimiento de rotación y movimiento de revolución —en suma, es la vida misma captada en la forma que ésta crea en su *infinita sucesión*. Esta sucesión, como creo que ya se habrá comprendido, no la captamos con la repetición de piernas, brazos, figuras, como muchos han supuesto neciamente, sino que llegamos a ella a través de la búsqueda intuitiva de la *forma única capaz de expresar la continuidad en el espacio*.” Boccioni, Umberto, *Estética y arte futuristas*, Acantilado/Quaderns Crema, Barcelona, 2004, pp. 105-106.

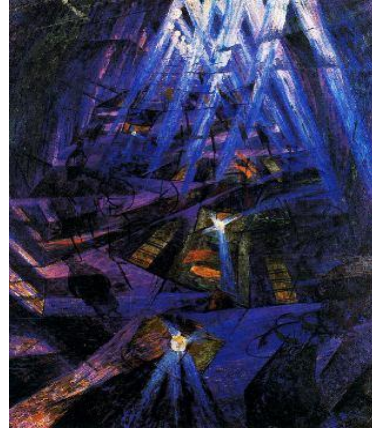
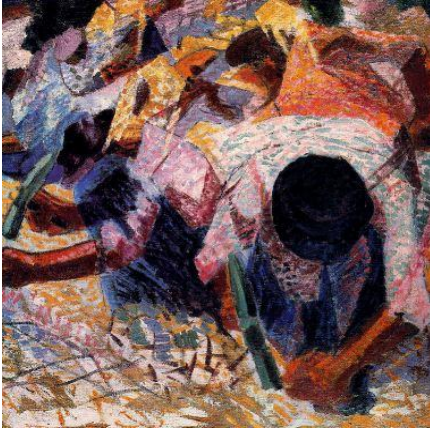
muchedumbres, o al estruendo de los tranvías, motores, sirenas de las fábricas, chasquidos y onomatopeyas, que al sonido de cualquier composición de Beethoven o Wagner, ejemplos que el propio Russolo utiliza en el manifiesto futurista de “L’arte dei rumori” fechado en marzo de 1913. De este modo —y la comparación sigue siendo del citado autor que, curiosamente, al firmar el manifiesto no lo hace como músico, sino como pintor—, la vida urbana nocturna palpita con un ritmo y una vitalidad que en su *esplendor mecánico*¹² no resulta equiparable a ninguna otra sinfonía, ya sea ésta la “Heroica” o la “Pastoral”.

Las modernas capitales se transforman en las protagonistas indiscutibles de un entorno que es tomado como sujeto artístico en la pintura. Este protagonismo quedará puesto de relieve de forma paradigmática cuando Boccioni que, junto con el arquitecto Sant’Elia se mostrará entusiasmado con el estallido de la 1ª Guerra Mundial — falleciendo ambos en la misma—, escriba contra la idea tradicional de paisaje. En tanto que símbolo de la “cobardía artística”, este paisaje debe ser abolido y reorientado partiendo de las nuevas necesidades urbanas que son las que ahora tienen que quedar *glorificadas*:

“Más aún, auguramos, y pronto, la nivelación y la destrucción del paisaje tradicional, que fue inventado por los artistas del pasado, entre otras cosas, porque desde los impresionistas hasta hoy se ha gestado uno distinto que espera su glorificación [...] Hay posibilidades de paisaje en todas partes: en los mármoles de los palacios, en los suaves enlucidos de las casas, en los asfaltos de las carreteras, en los largos pasillos de los hoteles, con sus misteriosas puertas numeradas y sus suaves alfombras paralelas, en las blancas habitaciones de las clínicas, en el metódico trajín de las máquinas... ¡La era de las grandes entidades mecánicas ha comenzado y el resto es paleontología!”¹³

¹² Expresión utilizada por Marinetti cuando publica el manifiesto “El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica” (marzo de 1914).

¹³ Boccioni, Umberto, *op. cit.*, pp. 17-18.



Umberto Boccioni
La calle Pavers, 1914
Los extraños de la noche, 1911
La calle Enters, 1911
La calle Rises, 1910

La nueva belleza que Marinetti había anunciado, encuentra en el mundo del artificio y de la máquina su ejemplo más representativo, algo sobre lo que más adelante volveremos a incidir. Sin embargo, hay un hecho que en estos momentos no puede ser pasado por alto: esa nueva belleza que se ajusta a la modernidad no nos aleja de la naturaleza, sino que nos acerca a la misma. La novedad que supone esta aproximación tendrá un hondo influjo en posiciones y artistas posteriores, aunque no tengan

relación alguna con el Futurismo, tal y como será el caso de Robert Smithson. Para éste, igual que para Boccioni, todo aquello que el ser humano crea se convierte en su “elemento natural” o, si se prefiere, en su verdadera naturaleza. Ésta ya no se encuentra —y son términos que Boccioni utiliza— ni en lo desordenado, ni en lo incómodo, ni en lo caótico, es decir, en todo lo que las “almas agrestes” consideran como natural.

El paisaje ya no puede ser concebido como aquello “donde falta la mano del hombre” o como lo que simplemente se equipara a lo campestre.¹⁴ Lo natural moderno resulta ahora mucho más complejo, ya que lo que define al ser humano contemporáneo es un “instinto de complejidad” a través del cual somos capaces de captar mucho más que los hombres y mujeres del pasado, dominados necesariamente por una percepción reducida a lo simple. Gracias a este nuevo instinto, podemos librarnos de “las masturbaciones prerrafaelistas inglesas” o de “las sandeces clásico-sentimentales y cerveceras de Böcklin, de Max Klinger, de Stuck y toda la bazofia literaria del blanco y negro belga, escandinavo, austríaco, ruso, francés...”¹⁵

Las consecuencias que se derivan de un hecho de estas características no ofrecen dudas. Si el concepto de belleza se amplía, también lo va a hacer el concepto de *belleza natural*. Es curioso observar, aunque sea desde el Futurismo desde donde se configura esta posición, cómo un planteamiento de esta índole recorrerá poéticas tan diversas como las de Boccioni, Mondrian o Grosz —por poner ejemplos cercanos temporal y generacionalmente—. Ahora bien, con independencia de los resultados plásticos obtenidos por todos ellos, lo que Boccioni pretende con su apuesta —y es lo que aquí interesa destacar— es redefinir lo natural desde una perspectiva plenamente renovadora. Una perspectiva a partir de la cual sea posible la creación de un paisaje que ya no será el del pasado, sino el de nuestra actualidad:

“Podemos estudiar —es decir, amar— una máquina, una rotativa cualquiera, y utilizar sus planos, sus perfiles, sus cavidades, sus movimientos como *elementos naturales* para la construcción de nuestro paisaje [...] Todo es belleza natural, y no por la apariencia exterior, sino por sus *significados plásticos* abstractos [...] Los

¹⁴ Boccioni, Umberto, *op. cit.*, p. 16.

¹⁵ Boccioni, Umberto, *op. cit.*, p. 24.

carteles amarillos, rojos, verdes, las grandes letras negras, blancas y azules, los letreros chillones y grotescos de las tiendas, los bazares, las «REBAJAS», los brillantes *water-closets* ingleses, las danzas negras ejecutadas con el ritmo brutal de los cíngaros entre luces y bellas prostitutas, eso es lo que nos inspira y nos fascina.”¹⁶

La naturaleza que interesa se sumerge en un espacio que escapa de lo bucólico y de lo nostálgico. El mundo que ahora se busca se relaciona de forma alucinada y casi sagrada con “el éxtasis de lo moderno y el delirio innovador de nuestra época.”¹⁷ Ese mundo que se desea que actúe no sólo como reflejo de una idea artística, sino como motor impulsor de la misma, hay que buscarlo en el entorno que genera la modernidad. La disposición futurista remitirá a ello con una paradójica constatación: la apuesta por lo que el propio Boccioni llegará a calificar sin ningún asomo de duda ni ironía como *modernolatría*.¹⁸

La conversión de lo moderno en una nueva religión servirá para engrandecer ese mito del progreso, al que ya nos hemos referido. Un mito que no sólo afectará a los futuristas, sino que llegará a convertirse en una característica compartida por muchas de las posiciones y movimientos vanguardistas. De ello nos ocuparemos en las páginas siguientes. No obstante, antes de entrar en ese análisis, conviene detenerse en otro hecho. El descubrimiento de la ciudad como nuevo paisaje y la consiguiente utilización del entorno urbano como protagonista plástico, encontrará influencias en ámbitos que irán más allá de los planteamientos expuestos por los futuristas.

Una vez más se puede comprobar a través de este hecho cómo los futuristas actuarán como punta de lanza de un posicionamiento que afectará a otras corrientes vanguardistas. Desde esta perspectiva, la transformación de la ciudad y de sus habitantes en un referente artístico central encontrará en movimientos como el Expresionismo alemán de

¹⁶ Boccioni, Umberto, *op. cit.*, pp. 20-21.

¹⁷ “En virtud de este éxtasis y este delirio los pintores futuristas tenemos una fuerza psíquica adivinatoria que infunde a nuestros sentidos la capacidad de percibir lo hasta ahora nunca percibido.” Boccioni, Umberto, *op. cit.*, p. 22.

¹⁸ “El estado de ánimo plástico debería ser el compendio definitivo de todas las investigaciones plásticas y expresivas de todas las épocas [...] la expresión del problema lírico de la conciencia totalmente renovada e *interpretada como exponente absoluto de la MODERNOLATRÍA*.” Boccioni, Umberto, *op. cit.*, p. 173.

Ernst Ludwig Kirchner o Karl Schmidt-Rottluff y en autores dadaístas como Otto Dix o George Grosz, un renovado paradigma visual. Si el París de los impresionistas y el Milán de los futuristas habían propiciado el protagonismo urbano, el Berlín posterior al estallido de la 1ª Guerra Mundial traerá consigo una mirada sobre la ciudad en la que el inicial optimismo impresionista y futurista se verá trastocado por las consecuencias negativas del desastre bélico. Este optimismo de los artistas franceses e italianos, sin embargo, también será compartido — siquiera sea en parte— por los primeros expresionistas alemanes que verán la ciudad como una fuente inagotable de experiencias.

4.2. EL MISTICISMO DEL PROGRESO Y DE LA MÁQUINA (PRIMERA APROXIMACIÓN AL FENÓMENO TÉCNICO)

En los años previos a la guerra el Expresionismo, en tanto que corriente que no sólo se decanta por una respuesta estética determinada, sino que busca configurarse como una auténtica posición ante el mundo, destacará por su vinculación con la realidad urbana. Lo artístico y lo existencial se unen, dando pie a unas construcciones visuales dominadas por las proyecciones subjetivas sobre los objetos y por el predominio de lo psíquico y emocional. Las intensificaciones cromáticas suscitarán, a su vez, un interés sentimental que estará siempre presente en las manifestaciones plásticas. En este contexto, uno de los artistas más urbanos del momento, Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), llegará a escribir que las luces irradiadas por una gran ciudad, así como el bullicio de la gente que circula por sus calles, constituyen un *continuo estímulo que permanentemente se está renovando*.¹⁹

Atrás van a quedar, por ello, las teorías de la *Naturutopien* desarrolladas por los miembros de *El Puente* (*Die Brücke*) en el periodo comprendido entre 1905 y 1911, momento en el que bastantes miembros del grupo se trasladan a Berlín. De hecho, en 1913 el propio Kirchner, al analizar la trayectoria seguida hasta ese momento por *Die Brücke*, escribe:

“La mayoría de los miembros de «El Puente» se encuentran ahora en Berlín. «El Puente» ha mantenido también aquí su cohesión

¹⁹ Masoero, Ada, *op. cit.*, p. 30.

interna. Íntimamente reforzado, irradia los nuevos valores de la creación sobre toda la producción artística de Alemania.”²⁰



Ernst Ludwig Kirchner
Nollendorfplatz, 1912
El puente Rhine, 1914
Calle en Schonberg, 1914

Para Kirchner, así como para muchos de los expresionistas, Berlín ejercerá una atracción que se dejará sentir en toda su producción artística. Convertida en capital cultural y económica de Alemania con su millón y medio de habitantes, la ciudad y sus habitantes serán los indiscutibles protagonistas de esa nueva vida moderna que el recién estrenado siglo XX parecía estar impulsando por doquier. Sus nuevos edificios, sus agresivos contrastes sociales, sus diversos suburbios y su bullicioso gentío sirven para fortalecer iconográficamente ese mito de la metrópoli tan cercano al teorizado por el Futurismo.

Junto a ello, los juegos cromáticos y el interés por la vida nocturna y la iluminación eléctrica, contribuyen a una utilización deformada de la realidad en la que el predominio de las composiciones en diagonal y con perspectivas forzadas, adquiere unas resonancias próximas a las utilizadas por los artistas italianos. Unas resonancias que en el caso de Kirchner aumentan gracias al uso de trazos convulsos, frenéticos, nerviosos... En ambos casos, además, tanto expresionistas como

²⁰ Kirchner, Ernst Ludwig, “Crónica de la unión artística «El Puente»”, en González García, Ángel; Calvo Serraller, Francisco y Marchán Fiz, Simón, *op. cit.*, p. 110.

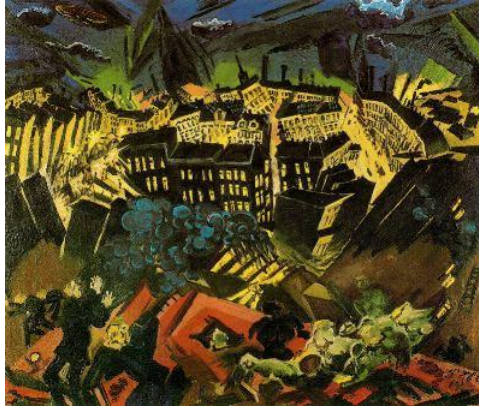
futuristas parten de una premisa compartida: la ciudad se convierte en el sinónimo de una modernidad que despierta confianza, vitalidad y euforia. Su convulso transcurrir diario no provoca temor o angustia, sino estímulo y optimismo.

Esta visión afirmativa, sin embargo, empezará a desquebrajarse en las décadas siguientes y lo hará a través de un proceso que se extenderá a lo largo de todo el siglo XX. De hecho, se puede señalar que las miradas desesperanzadas y contradictorias que pueblan el arte que en la actualidad trabaja con la urbe son herencia de esta crisis. Sobre el sentido de la misma, así como sobre los orígenes de una mirada que, poco a poco, se irá llenando de ambivalencias, tensiones y desconfianzas, volveremos más adelante.

4.2.1. UN MANIFIESTO PARA PINTAR LA CIUDAD. LUDWIG MEIDNER

En un contexto de fe positivista y urbana es en el que el poeta y pintor Ludwig Meidner (1884-1966), instalado en Berlín en 1912, tras haber estudiado en París, escribe sus “Instrucciones para pintar la gran ciudad” (1913-1914). Como tendremos ocasión de comprobar se trata de un texto que va a encontrarse muy influenciado por su admiración hacia el Futurismo. Esta admiración, sin embargo, no le llevará a compartir los ideales políticos de los italianos, sino a situarse en el espectro político contrario y a mantener una estrecha amistad con Grosz, de ahí que se vea forzado a abandonar Alemania tras el ascenso del nazismo.

Sin entrar ahora en las visiones apocalípticas y destructivas que en sus paisajes urbanos Meidner desarrollará, lo que queremos en este apartado es centrarnos en ese breve, pero interesante texto de 1914 al que nos hemos referido. En este sentido, su lectura permite aproximarnos a esa visión ardiente que produce el entorno urbano, algo que, tal y como hemos apuntado, resulta recurrente en gran parte de las vanguardias históricas. Si bien es cierto que la producción plástica de este artista nos aproxima a una especie de *poética del desastre* —muy en consonancia con determinadas actitudes nietzscheanas, autor que Meidner había leído durante muchos años con pasión—, lo cierto es que sus aproximaciones pictóricas a la ciudad muestran la ambivalencia y bipolaridad propia de los escritores y artistas cercanos a los postulados expresionistas.



Ludwig Meidner
La ciudad en llamas, 1914
La casa de la esquina, 1913
Ciudad apocalíptica, 1913

En este sentido, la dialéctica entre destrucción/construcción, o entre individuo/colectividad, o entre impulsos visionarios y transformadores, patente en la obra de Meidner, pone de relieve la tensión en la que viven todos los autores expresionistas alemanes. Una tensión que les llevará a luchar por «lo nuevo», concepto que, pese a su lógica ambigüedad, alcanzará un uso extendido y un considerable valor. De hecho, el movimiento expresionista invitará, a pesar de la heterogeneidad de algunos de sus planteamientos, a ser tomado como una llamada unitaria a un *sistema de vida nuevo*, tal y como defenderán determinados teóricos del momento. La pregunta que surge de inmediato es evidente: ¿cómo alcanzar ese sistema de vida a través del cual se busca romper con el pasado? Las respuestas, ya lo hemos señalado, serán diversas, ya que el Expresionismo también lo es. Sin embargo, para Meidner hay algo

que en ese proceso de renovación resulta irrenunciable: el artista tiene que pintar el lugar donde ha nacido y éste lugar únicamente puede ser el de la ciudad.

¿Por qué llega a esa conclusión? Porque la ciudad, con todas sus contradicciones y paradojas, es el nuevo espacio de nuestro origen y porque la misma es el lugar “que amamos con amor infinito.” Ya desde el principio de su manifiesto esta idea va a quedar expuesta con claridad:

“Debemos comenzar, finalmente, a pintar el lugar donde hemos nacido, la gran ciudad, a la que amamos con amor infinito. Nuestras manos febriles deberían trazar sobre telas innumerables, grandes como frescos, toda la magnificencia y la extrañeza, toda la monstruosidad y lo dramático de las avenidas, estaciones, fábricas y torres.”²¹

Este interés por la urbe es paralelo a un interés por transformar radicalmente nuestra manera de ver, ya que “aprender a ver”, sigue señalando Meidner, es el objetivo primordial que tiene que alcanzar el artista. Un objetivo de estas características hace que la técnica impresionista se haya transformado en algo plenamente académico y carente de valor (“No es posible dominar nuestro problema con la técnica de los impresionistas.”) Ciertos tics empleados por éstos, pensemos en las nebulosidades, en los emborronamientos o en las preocupaciones por las luces y sombras coloreadas, resultan tan inapropiados de utilizar como que un artista lleve hoy en día un caballete a cualquier calle o espacio urbano. La pintura *au plein air* no tiene sentido porque se basa en una falsedad: es a través del “coraje y reflexión” como se ordenan las impresiones ópticas recibidas del exterior, puesto que éstas por sí mismas sirven de muy poco.

Tras este inicial ataque al academicismo que supone la herencia impresionista, Meidner, recogiendo la influencia de los planteamientos futuristas, aborda el tema de la ciudad. Y su primera preocupación al respecto es no tomar la misma desde lo “decorativo y ornamental [...] al estilo de Kandinsky o de Matisse.” Su objetivo es otro muy distinto: “se

²¹ Meidner, Ludwig, “Instrucciones para pintar la gran ciudad”, en González García, Ángel; Calvo Serraller, Francisco y Marchán Fiz, Simón, *op. cit.*, p. 115.

trata de penetrar más profundamente en la realidad.”²² Esto hace que la ciudad se transforme en foco vibrante de experiencias dirigido a mostrar “la vida en su plenitud”:

“Una calle no está hecha de valores tonales, sino que es un bombardeo de filas silbantes de ventanas, conos, que pasan a toda velocidad, de luz entre vehículos de todo tipo y miles de globos dando brincos, de jirones humanos, carteles de propaganda y masas cromáticas amenazadoras, informes.”²³

Esa vida plena que se nutre de masas cromáticas en movimiento va a determinar la manera en la que el cuadro tiene que ser pintado. Para Meidner serán tres los elementos que guiarán la pintura: la luz, la perspectiva y la línea recta. Si para el Impresionismo la luz resultaba primordial, para los expresionistas este elemento no posee el protagonismo que poseía. Curiosamente, la cuestión de la luz, tal y como en el próximo epígrafe podremos constatar, cobrará un especial sentido en las posiciones visionarias y alucinadas de la llamada *Glasarchitektur* o arquitectura de cristal de Scheerbart. Sin embargo, cuando Meidner hace referencia a la luz, lo hace desde otro planteamiento. La luz no es un fenómeno omnipresente para él, ya que hay otras cuestiones que inciden en la visión. Por ejemplo, el hecho de que haya superficies que parecen rígidas y carentes de iluminación.

“La luz —nos dice— parece fluir.” Su movimiento hace que nos encontremos con contrastados “jirones de luz” y con haces luminosos entre los que tropezamos con amplias masas que resultan absolutamente impenetrables. Este dinámico juego de contrastes atrae a Meidner, ya que a través del mismo se puede descubrir la claridad y la oscuridad “entre las altas hileras de las casas” o ver un resplandor “entre los vehículos” que atraviesan unas calles siempre ocupadas por el “hervidero de las cabezas” que las recorren.²⁴

Ahora bien, junto a la luz hay dos elementos más que para Meidner determinan la pintura y su estructura: la perspectiva y la línea recta. Aunque reconoce que el cubismo ha utilizado con profusión ambos, el uso expresionista de las formas geométricas y de la recta asume un

²² Meidner, Ludwig, *op. cit.*, p. 116.

²³ Meidner, Ludwig, *op. cit.*, p. 115.

²⁴ Meidner, Ludwig, *op. cit.*, p. 116.

carácter propio que se separa de la presumible rigidez y frialdad que, en un principio, pueden quedar asociadas a estos elementos. A su vez, este uso cobra su mayor sentido cuando nos enfrentamos a ese único entorno verdadero que es el representado por la ciudad, un entorno que autores como Robert Delaunay (1885-1941) han sabido captar con fuerza, frescura y una “grandiosa concepción”²⁵ en obras como la que éste dedica en 1910 a la conocida Torre Eiffel parisina:

“Nuestra línea recta —empleada sobre todo en la gráfica— no debe confundirse con la que los constructores tiran con la regla sobre sus planos. ¡No creáis que una línea recta es fría y rígida! La deberíais trazar solamente cuando estéis excitados y observar bien su recorrido. Tan pronto debe ser fina, tan pronto más gruesa y animada por un ligero temblor nervioso. Nuestros paisajes urbanos, ¿no son todos batallas de las matemáticas? Triángulos, cuadrados, polígonos y círculos se lanzan sobre nosotros en las calles. Lo lineal pasa corriendo en todas direcciones.”²⁶

El entusiasmo por el movimiento encuentra en la ciudad su razón de ser. La apelación que Meidner realiza a favor de un arte nuevo que no busque imitar las maneras del pasado, constituye una afirmación en pro de un arte comprometido profundamente con su presente. Este compromiso requiere honestidad con el propio trabajo y con la propia posición artística: “Somos berlineses de 1913, nos sentamos en los cafés y discutimos.” Ello hace que la cultura adquirida —que está ya íntimamente relacionada a la vida urbana— suponga el rechazo de concepciones arcaicas que tan sólo permiten “proclamar lo impotente como legítimo.”²⁷ El artista se ha de comprometer con su tiempo y con su espacio, puesto que el pasado, tal y como los futuristas habían puesto de relieve, está muerto.

²⁵ Esta grandiosidad que Meidner reconoce y que ejemplifica en Delaunay se basa en ese uso expresivo al que la recta es sometida. El propio Delaunay, tal y como recoge Argan, había dicho al respecto: “Ya no hay horizontales ni verticales, la luz lo deforma todo, lo desmenuza todo, ya no hay geometría.” A su vez, hay que tener en cuenta que el valor del artista francés viene determinado por otro hecho: ser un autor interesado por la ciudad. Argan, Giulio Carlo, *El arte moderno 1770-1970*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976, p. 520.

²⁶ Meidner, Ludwig, *op. cit.*, p. 117.

²⁷ Meidner, Ludwig, *op. cit.*, p. 118.



Robert Delaunay
Torre Eiffel, 1910

La llamada de Meidner a la realidad contemporánea le lleva a la ciudad. A su juicio todos “los talentos jóvenes” deben decantarse por un trabajo dirigido hacia la misma. El objetivo es claro: “inundar nuestras exposiciones con cuadros sobre la ciudad.”²⁸ Este hecho es el que posibilitará adoptar un arte que marque una radical diferencia con lo realizado durante otras épocas. La modernidad no puede encontrar su reflejo en los referentes del pasado. Nuestras “almas complicadas” son incapaces de hallar una imagen de sí mismas en las figuras “groseras” y “mezquinas, que vemos en todas las exposiciones.” Sólo en la inmediatez del presente vamos a encontrar las imágenes que puedan representarnos.

El manifiesto elaborado por Meidner finaliza, por ello, adhiriéndose a la habitual retórica futurista de admiración urbana. Si el texto del artista alemán se iniciaba con el reconocimiento de la ciudad como verdadero origen de una generación, sus palabras finales van dirigidas a mostrar la renovadora belleza que esconde ese origen. Para conseguirlo Meidner efectúa un recorrido iconográfico a través de todo un conjunto de símbolos urbanos y maquinistas de carácter moderno. Como fácilmente

²⁸ Meidner, Ludwig, *op. cit.*, p. 117.

se comprueba, la tópica referencia —por no utilizar el término de plagio— al universo futurista es, una vez más, inevitable. A pesar de la extensión de la cita, ésta resulta clarificadora de lo que venimos señalando:

“¡Pintemos lo que está cerca de nosotros, nuestro mundo urbano..., las calles tumultuosas, la elegancia de los puentes colgantes de hierro, los gasómetros, que cuelgan entre blancas montañas de nubes, el colorido excitante de los autobuses y de las locomotoras de trenes rápidos, los hilos ondeantes de los teléfonos (¿no son como un canto?), las arlequinadas de las columnas publicitarias y por último la noche..., la noche de la gran ciudad...!

El dramatismo de una chimenea de fábrica bien pintada, ¿no podría conmovernos más profundamente que todos los rafaescos incendios del Borgo y las batallas de Constantino?”²⁹

4.2.2. PAUL SCHEERBART: EL URBANISMO VISIONARIO Y LA ARQUITECTURA DE CRISTAL

En diversas ocasiones se ha hecho ya alusión en páginas precedentes al entusiasmo y a la euforia suscitado por la modernidad y sus símbolos. Las vanguardias, con independencia de su signo político y de su lenguaje plástico, tendrán en común un similar anhelo de progreso. Éste adquirirá en muchos casos un carácter que podemos calificar de religioso o pseudo-religioso. Ello hace que, a pesar de lanzar un ataque contra el pasado y de rechazar todos aquellos elementos artísticos que técnica o iconográficamente remitieran al mismo, la pervivencia de actitudes vinculadas a ese mundo —que se pretendía superado— resulte evidente. La fe en el progreso y la creencia en la utopía se unirán en su optimismo al sentido salvador con el que serán recibidos los intentos de transformación política y social. Unos intentos en los que se considerará necesaria la intervención del arte y de los artistas como motores de un cambio que se pretenderá general.

²⁹ Meidner, Ludwig, *op. cit.*, p. 118.



Alexander Rodchenko
Escaleras, 1930
Chica con Leica, 1934

Desde la perspectiva que ofrece el tiempo transcurrido y, especialmente, desde la conciencia que nos otorga el conocimiento de los terribles desgarros vividos durante el siglo XX, llama la atención cómo muchos de los planteamientos articulados desde las vanguardias responden a una sorprendente y desmesurada confianza en el progreso. Esta ciega adhesión destaca por un sentido que hoy en día podemos considerar tan lleno de vehemencia como inocente. Ello explica, por un lado, la glorificación futurista de la guerra, puesto que la misma actúa como elemento depurativo de carácter social y como síntoma inevitable de transformación. La guerra queda concebida —y no sólo para los futuristas, recordemos a Léger—³⁰ como “única higiene del mundo”, hecho que lleva a Marinetti a proclamar que la belleza sólo puede darse

³⁰ El caso de Fernand Léger (1881-1955) resulta sintomático. El pintor francés llegará a escribir en *Funciones de la pintura*: “Encuentro el estado de guerra mucho más normal y deseable que el estado de paz [...] Naturalmente si me coloco en un prisma sentimental pareceré un monstruo [...] Si me coloco cara a cara con la vida, con todas sus posibilidades, gusto de lo que se llama el estado de guerra, que no es más que la vida a ritmo acelerado; siendo el estado de paz la vida a ritmo lento, con el motor contenido, detrás de las persianas cerradas, cuando todo sucede en la calle, que es donde el creador debe estar.”, Léger, Fernand, *Funciones de la pintura*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1965, pp. 39-40, citado en Vera Cañizares, Santiago, *Proyecto artístico y territorio*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2004, p. 37.

en la lucha, en tanto que “ninguna obra desprovista de carácter agresivo puede ser una obra maestra.”³¹ Ahora bien, por otro lado, esa misma fe, aunque orientada hacia otra dirección, lleva a artistas como Rodchenko —situado dentro del espectro político en las antípodas de Marinetti— a sentirse especialmente escogidos de cara a la construcción de un mundo nuevo, ya que, “somos experimentos para el futuro” destinados a “crear y luchar con todas las armas de la técnica y la ciencia modernas.”³²

Aunque profundizar en este aspecto supondría alejarnos del objetivo de la presente investigación, el análisis comparativo del lenguaje utilizado en las vanguardias resulta muy revelador. Los paralelismos y similitudes existentes no pueden pasar desapercibidos. Al respecto, el texto de Rodchenko que acabamos de citar, cuya elaboración data de 1920 —coincidiendo con la etapa de efervescencia revolucionaria bolchevique— finaliza con un ardiente alegato en favor de la pintura no figurativa. El argumento utilizado destaca no tanto por su novedad, como por su similitud con textos y proclamas ya reseñados. Para este artista, el arte del futuro no podrá estar destinado tan sólo a la simple decoración de las viviendas privadas. Su función, por el contrario, será otra muy distinta, ya que se involucrará de forma directa en la vida, afectando a muy diversas áreas y disolviendo la posible especificidad y autonomía de cada una de éstas.

Sin embargo, con independencia del carácter comprometido de esta afirmación —y de sus consecuencias en el ámbito de las artes aplicadas y del diseño—, la posición de Rodchenko destaca por la comparación que realiza entre el tipo de arte que propugna y el mundo moderno. De hecho, el texto concluye con unas referencias que podrían estar firmadas por cualquier artista del momento, siempre y cuando participe —cosa que, para nada, resulta excepcional— de esa eufórica *modernolatría* a la que Boccioni ya se había referido.

“La pintura no figurativa ha salido de los museos, está en la calle, en las plazas, en las ciudades y en el mundo entero [...] El arte del futuro no será el agradable ornamento de las viviendas

³¹ Marinetti, Filippo Tommaso, *op. cit.*, p. 97.

³² Rodchenko, Alexander, “Todo es un experimento”, en el catálogo de la exposición *Rodchenko/Stepanova*, Fundación Banco Central Hispanoamericano, Madrid, 1992, p. 174.

familiares [...] Será tan necesario como los rascacielos de cuarenta y ocho pisos, los puentes grandiosos, la telegrafía sin hilos, la aeronáutica, los submarinos, etcétera.”³³



Fernand Léger
Los discos en la ciudad, 1920
Paisaje animado, 1924

Esta admiración por los símbolos de la modernidad y por sus repercusiones urbanas y arquitectónicas se extenderá por las vanguardias y por lo que ha sido considerado como Programa Moderno.³⁴ De hecho, en otros textos del propio Rodchenko queda patente este interés que, volvemos a repetir, hoy en día llama la atención por su excesiva confianza en cuestiones como la técnica o la ciencia aplicadas a cualquier faceta humana y, en especial, al desarrollo y consolidación urbanos. Así, para el artista soviético, la configuración horizontal de la ciudad carece de sentido, ya que para “economizar espacio” la arquitectura moderna tiene que proyectarse “hacia arriba.” Este dirigirse “a lo alto” sólo se puede conseguir a través de “torres de construcción especial, ligeras como puentes, pasajes y cobertizos, todos transparentes e interesantes.”³⁵

³³ Rodchenko, Alexander, *op. cit.*, p. 175.

³⁴ Heredero de la revolución científica del siglo XVII, del racionalismo de origen ilustrado y del movimiento romántico, “el Programa Moderno basará toda su incidencia en el hombre situado en un nuevo Universo, que funciona mecánicamente, actuando en un mundo hecho para ser dominado, sin cualquier interés simbólico o metafísico; todo es el escenario de una nueva sociedad, basada en los derechos individuales y en los contratos sociales; bajo la supremacía de la inteligencia humana (Racionalismo) y del mundo material como realidad única (Empirismo).” Vera Cañizares, Santiago, *op. cit.*, p. 35.

³⁵ Rodchenko, Alexander, “Diario”, en *op. cit.*, p. 162. Para constatar de una forma irónica y ocurrente las paradojas que conlleva esta nueva fe moderna resulta



Alexander Rodchenko
En la acera, 1928
Balcones, 1925

Las ideas de ligereza, verticalidad y, sobre todo, transparencia ejercerán una honda y poderosa influencia en el imaginario vanguardista. Si ahora nos centramos en ellas es porque establecen una íntima conexión con ese paradójico misticismo del progreso que la modernidad instaura, algo que quedará patente en un autor considerado como “el primer expresionista”: Paul Scheerbart (1863-1915). Éste será el fundador en el Berlín de 1892 de las llamadas “Ediciones de los alemanes fantástico-visionarios” (*Verlag deutscher Phantasten*), así como el autor en 1914 — el mismo año que el manifiesto del ya mencionado Ludwig Meidner era publicado— de una cosmología visionaria arquitectónica centrada en la arquitectura de vidrio: la *Glasarchitektur*, cuya primera edición será patrocinada por la revista *Der Sturm*.

La figura de Scheerbart resulta paradigmática de la sacralización que la modernidad imprime a determinadas ideas y de cómo estas repercuten en la consideración del espacio y del entorno. En el caso concreto de este autor es probable que en ello influyera su inicial formación como

sumamente interesante referirse a Rem Koolhaas. A pesar de los treinta años transcurridos desde la publicación en 1978 de este estudio primerizo y a pesar, también, de que el mismo queda circunscrito al caso de Manhattan, la aportación de Koolhaas continúa siendo ineludible. Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York. Un manifiesto reactivo para Manhattan*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007 (4ª ed.).

teólogo, así como su interés por las corrientes idealistas, esotéricas y espiritualistas. Interés que se unirá al activismo vitalista de unos determinados posicionamientos artísticos y políticos. Al respecto, hay que recordar, aunque se trate de una circunstancia anecdótica, que su fallecimiento se producirá por inanición, al renunciar —debido a su militancia pacifista— a tomar alimento alguno como protesta al estallido de la 1ª Guerra Mundial.

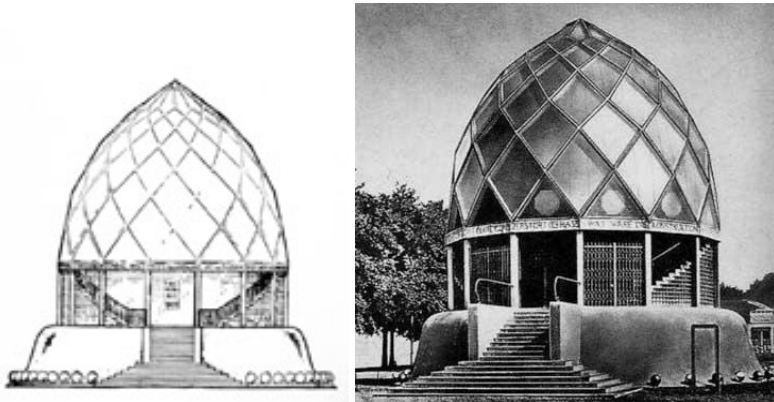
Tal y como ya se ha señalado, *Glasarchitektur (La arquitectura de cristal)*³⁶ se publica un año antes de la muerte de Scheerbart. La obra está dedicada al arquitecto Bruno Taut (1880-1938) a quien había conocido en las reuniones de la revista *Der Sturm*. Taut realizará el mismo año en que se publica el libro (1914) la *Glashaus*, el edificio que materializa las ideas de Scheerbart y que constituye el “Pabellón para la Industria del Vidrio y el Cristal”, presentado en la exposición del Werkbund que en dicho año se celebra en Colonia. Curiosamente, al igual que Scheerbart había dedicado su libro al arquitecto, Taut dedicará su edificio a nuestro autor. De hecho, Scheerbart participará en el proyecto de Taut escribiendo sobre las paredes del poliedro de la base del edificio una serie de catorce versos y aforismos.³⁷ Estas aportaciones constituirán los puntos de partida de las reflexiones que desarrollará con un mayor detenimiento en los breves 111 capítulos de su libro.

La arquitectura de cristal no es un texto que se halle redactado como un manifiesto, entendido éste en su sentido más convencional. Sin embargo, en sus páginas sí que se elabora un programa. A través del mismo se intenta ofrecer una nueva visión del entorno sustentada en la transparencia redentora del vidrio. Este carácter liberador que se atribuye al cristal, se refuerza a lo largo de todo el texto gracias al tono profético e iluminado que Scheerbart emplea. Aunque los tiempos que se están viviendo a comienzos del siglo XX son, a juicio de los expresionistas, “hostiles” y llenos de una “calamidad irreparable”, se hace necesario, tal y como apunta Antonio Pizza, dirigirse “hacia un

³⁶ Scheerbart, Paul, *La arquitectura de cristal*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1998.

³⁷ Estos versos y aforismos aluden al valor funcional y simbólico del vidrio cuando es utilizado en la arquitectura y en el diseño de entornos urbanos. Scheerbart señala en estas composiciones poéticas que el cristal “Destroza el odio”, que “Sin un palacio de cristal / la vida es penosa”, o que “El cristal nos brinda una nueva era / El ladrillo ya sólo nos da lástima.” Recogido en Pizza, Antonio, “Representaciones del umbral (Paul Scheerbart y la *Glaskultur*)”, en la introducción a Scheerbart, Paul, *op. cit.*, p. 67.

universo referencial que busca lo primario” y que se declara “auténtico” en su intento de recuperación de una “virginidad primitiva” destinada a difundir el “énfasis vitalista.”³⁸



Bruno Taut
Casa de cristal, 1914
Dedicado a Paul Scheerbart.
Pabellón del vidrio en la exposición del Werkbund de Colonia.

Estas características muestran con claridad la apuesta social y espiritualmente renovadora que el Expresionismo, en general, y Scheerbart, en particular, intentan poner en marcha mediante sus propuestas. Unas propuestas encaminadas a acabar con un mundo ya caduco, algo que Franz Marc (1880-1916) sintetizará en uno de los aforismos publicados un año antes de su fallecimiento en el frente: vivimos los tiempos de “la hora secreta de la muerte de la vieja época.”³⁹ Esta hora secreta ya había llegado, de ahí que los esfuerzos por alumbrar un nuevo mundo fueran vividos de forma radical. Con todo, esta radicalidad no llevará a Scheerbart ni a la violencia ni a la alabanza bélica, sino a una admiración por el poder salvador del vidrio, que quedará transformado en el auténtico generador de una “revolución del entorno.” Esta revolución supondrá “una dura lucha contra lo

³⁸ Pizza, Antonio, *op. cit.*, pp. 28-34.

³⁹ Marc, Franz, “Aforismos”, en González García, Ángel; Calvo Serraller, Francisco y Marchán Fiz, Simón, *op. cit.*, p. 119. Al igual que había sucedido con Boccioni y Sant’Elia, también entre los expresionistas el alistamiento voluntario en la guerra y en su *indiscriminada higiene* generará múltiples bajas. Estamos pensando en los casos de Marc y de August Macke (1887-1914).

establecido”⁴⁰ y, por ello, un retorno al punto cero de una naturaleza concebida, como ya había señalado Meidner, desde la perspectiva urbana.

Tanto para Scheerbart como para los integrantes de grupos como *Die Brücke* se hace necesario, por un lado, “el recurso a todo cuanto se destaca como «primitivo»” y, por otro, la “exigencia de un «renacimiento» del hombre” que sólo puede ser perfilado “a partir de una puesta a cero de las superestructuras históricas” y de la consiguiente y “saludable cancelación del tiempo.”⁴¹ Esta anulación o, por emplear una expresión más gráfica, este borrón y cuenta nueva no deja de plantear todo un conjunto de contradicciones, según hemos señalado con anterioridad, ya que a pesar de los intentos emprendidos, los artistas van a encontrar lo auténtico de su aportación en el *paradójico primitivismo* de la realidad urbana:

“Sin embargo, el deseado retorno a comportamientos purificados de las escorias de la civilización industrial es más bien un espejismo [...] las composiciones no logran esconder su origen indeleblemente «urbano»; la naturaleza no es aquella incontaminada, salvaje y pintoresca de las telas románticas, sino que es domesticada, cultivada, y muestra con toda evidencia los signos de la intervención transformadora del hombre.”⁴²

La conjunción de todos estos hechos permite explicar el interés que Scheerbart tendrá por encontrar lo primitivo —entendido como lo puro— en el uso simbólico del vidrio. Un uso que tendrá que ir acompañado de toda una serie de recursos tecnológicos que sólo puede ofrecer la modernidad: cemento armado, hierro, acero, cristal, ladrillos de vitrocerámica, nácar artificial, lana de vidrio, pavimento y gomas traslúcidas, tektorium, sistemas de calefacción-refrigeración, empleo de paneles transparentes, movilidad en las paredes interiores, etc.⁴³ En

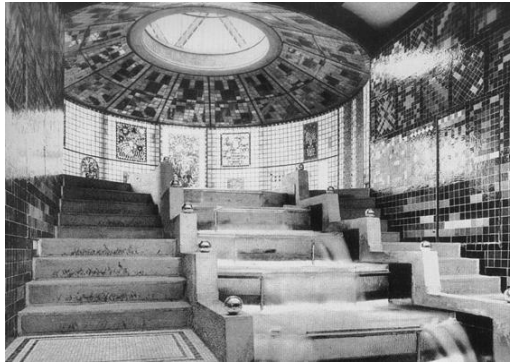
⁴⁰ Scheerbart, Paul, *op. cit.*, p. 96.

⁴¹ Pizza, Antonio, *op. cit.*, p. 37.

⁴² Pizza, Antonio, *op. cit.*, p. 39.

⁴³ Las alusiones a estos recursos son constantes en la obra de este autor. Veamos unos ejemplos: “Las estructuras de hierro son indispensables para la arquitectura de cristal [...] Si estamos dispuestos a exigir estructuras más espaciosas [...] habrá que tomar en consideración las estructuras de hormigón armado.” “La arquitectura de cristal es, en la misma proporción, arquitectura de hierro. De esta forma la industria pesada ha ganado un nuevo aliado que provocará un consumo de hierro diez veces mayor que en la

cualquier caso, las referencias tecnológicas se superponen en las teorías de Scheerbart a todo un influjo de ascendencias neomedievales: por un lado, por la recuperación constructiva del gótico (“Sin el gótico la arquitectura de cristal sería impensable”)⁴⁴ y, por otro, por la utilización de la luz como elemento de regeneración y purificación. Un elemento que, simbólicamente, tal y como pusimos de relieve al analizar los fondos dorados, se relaciona con valores como la divinidad, la sacralidad, el poder, la perennidad y la incorruptibilidad.



Bruno Taut
Interior Casa de cristal, 1914

La fe redentorista y entusiasta que recorre los textos de Scheerbart queda patente en muchas de las páginas de su libro. Este hecho es el que nos permite constatar cómo las vanguardias viven el progreso desde

actualidad.” “La utilización de la madera en el interior de la casa de cristal también debe ser evitada, puesto que ya no se adapta a las nuevas exigencias. Armarios, mesas, sillas, etc. deberán fabricarse en acero y cristal.” “Es muy recomendable el uso de la xilotila en pavimentos continuos.” “En el futuro, la industria [...] deberá orientarse con fuerza hacia otros materiales como la fibra de vidrio. Asimismo, sólo deberán utilizarse los tejidos que sean ignífugos.” “Si nos tomamos en serio todo lo dicho hasta ahora, podemos afirmar que, como profesionales, los albañiles y carpinteros tienen los días contados, y lo mismo ocurre con la industria de la madera en general, los ebanistas y los torneros, etcétera.” Como puede suponerse, los ejemplos aquí reseñados actúan únicamente como una simple muestra de lo señalado y no agotan las referencias posibles. Scheerbart, Paul, *op. cit.*, pp. 91, 95, 100, 118-119 y 200.

⁴⁴ Scheerbart, Paul, *op. cit.*, p. 109. Esta deuda con la arquitectura gótica e, indirectamente, con su sentido religioso es reiterada con posterioridad. Así, en p. 165 señala: “En este punto, cabe remarcar que toda la arquitectura de cristal parte de la idea de la catedral gótica, sin la cual la arquitectura de cristal sería inimaginable; la catedral gótica es pues su «preludio».”

una militancia visionaria. Cuestionado, aunque no plenamente desaparecido,⁴⁵ el sentido religioso que en el paisajismo romántico resultaba dominante, se ve sustituido por una nueva devoción en la representación de la naturaleza contemporánea: la despertada por la ciudad y la modernidad. En el caso de Scheerbart esta devoción adquiere un sentido totalmente mesiánico, ya que el objetivo que subyace en toda esta creación de un entorno hasta el momento inexistente es evidente. Si, por un lado, puede haber intereses sociales y económicos —debido al abaratamiento de costes que suponen los nuevos materiales—, así como finalidades estéticas —provocadas por la belleza inherente al cristal y a su poder de ornamentación—; por otro, lo fundamental de esta apuesta descansa en otro tipo de argumentación.

El entorno debe modificarse porque la arquitectura de cristal se apoya en una doble transformación. En primer lugar, supone un cambio radical del espacio en el que nos desenvolvemos cotidianamente. Es más, cuando esta arquitectura se generalice marcará el final de la cultura urbana tal y como la conocemos. Es por este motivo por el que la construcción con vidrio marca el inevitable comienzo de una nueva civilización: “No nos hallamos al final de una civilización, sino al comienzo de la misma.”⁴⁶ En segundo término, y es lo que ahora más nos importa destacar, la *cultura del cristal* trae consigo una profunda modificación ética y política para la humanidad. El uso del vidrio ejerce un benéfico influjo individual y social que sirve para transformar positivamente a los seres humanos.

Analícemos estas dos repercusiones. Al igual que para Scheerbart la máquina de vapor aportó una modificación irreversible del mundo — hecho que el ya citado Michael Jacob sintetizaba bajo una sencilla fórmula al afirmar que el paisaje es el resultado de la energía dominante en cada época—,⁴⁷ al igual, volvemos a repetir, que el ferrocarril “acabó

⁴⁵ Recordemos que esta es la tesis que defiende el ya citado Rosenblum en *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.

⁴⁶ Scheerbart, Paul, *op. cit.*, p. 217.

⁴⁷ Para Jacob la minería del lignito o la del carbón generó unos paisajes específicos. Algo similar sucede con el petróleo y el automóvil. “La historia de la humanidad sobre la Tierra, en particular la historia reciente que ha conducido a la creación del paisaje, es en último término el resultado de distintas energías. Actualmente el paisajismo trabaja en palimpsestos de zonas de energía.” Jakob, Michael, “Energía”, en Colafranceschi, Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, pp. 64-65.

por transformar la totalidad de la superficie terrestre”, en la actualidad nuestro mundo se verá transformado de una forma desconocida hasta el momento por la arquitectura de cristal:

“Es innegable que si ésta acaba por imponerse, se logrará sobre la tierra una transformación sin precedentes [...] De la máquina de vapor se derivó toda la cultura de la metrópolis hecha en ladrillo [...] La arquitectura de cristal logrará imponerse el día que desaparezca la idea de metrópolis tal y como la concebimos en la actualidad.”⁴⁸

La propuesta de Scheerbart conlleva la creación de un entorno diferente en el que el concepto de ciudad misma se verá tan alterado que, incluso, llegará a desaparecer. En este punto la mirada profética de Scheerbart se vuelve un tanto enigmática, ya que la crisis que augura al modelo urbano la considera tan irreversible como evidente. Esta evidencia, sin embargo, no queda desarrollada, puesto que considera que todos sus lectores la conocen. Por ello, que la ciudad —aunque no la arquitectura como tal— sea algo que tiene que ser superado, no admite ningún tipo de dudas. Scheerbart resulta muy contundente al respecto: la ciudad “acabará por desaparecer” y esto “está fuera de toda discusión, sobre todo para quien confíe en la capacidad de desarrollo de nuestra cultura.” Lamentablemente, nuestro autor concluye su afirmación sin añadir ninguna razón que motive esta idea: “No vale la pena, pues, dar más explicaciones.”⁴⁹

Esta ausencia de razones es considerada como lógica dentro del contexto en el que nos movemos, ya que se apoya en el carácter revolucionario que la era del vidrio arquitectónico va a crear. Consciente de esa revolución que se aproxima, Scheerbart augura que la arquitectura de cristal traerá “noches de luz” de las que nada más se puede “afirmar que verdaderamente son indescriptibles.” Éstas se desarrollarán sobre la tierra y también sobre el mar y el aire, ya que los conjuntos residenciales de cristal se extenderán por todo el globo terrestre. La visión que así se perfila alcanza su carácter más ingenuo y confiado. Gracias al progreso que el vidrio supone, la salvación del género humano se lleva a cabo desde la perspectiva liberadora de la

⁴⁸ Scheerbart, Paul, *op. cit.*, p. 206.

⁴⁹ Scheerbart, Paul, *op. cit.*, p. 207.

ciencia y de la técnica. Una perspectiva que hoy en día no dudáramos en etiquetar como relato de pura ciencia ficción:

“Desde Venus y Marte no darán crédito a sus ojos y no lograrán reconocer ya la antigua faz de la Tierra. Quizás entonces la gente acabe por vivir más de noche que de día.”⁵⁰

Ahora bien, analizada esta primera repercusión, la propuesta de nuestro autor introduce una segunda que, desde nuestro punto de vista, es mucho más interesante a la hora de valorar tanto el carácter visionario asumido por las vanguardias, como su fe en las ideas utópicas derivadas de los avances relacionados con el progreso moderno. Nos referimos a las necesarias consecuencias éticas y morales que para la mejora del comportamiento humano traerá consigo la utilización masiva del cristal en la configuración de nuestros nuevos entornos.

Ya hemos señalado anteriormente las ventajas económicas y estéticas del vidrio, unas ventajas que no son tan sólo de carácter funcionalista. Al respecto, esta referencia al funcionalismo nos puede permitir aclarar una cuestión que al leer a Scheerbart resulta evidente: la tendencia hacia la transparencia e ingravidez que, a través de procedimientos como el del muro cortina (*curtain wall*), desarrolla la arquitectura moderna y el Estilo Internacional en autores como Walter Gropius (1883-1969), no guarda relación alguna con los planteamientos de Scheerbart.⁵¹ El discurso de éste aborda lo funcional, pero siempre lo sobrepasa. Es más, tal y como él mismo pone de relieve, el simple funcionalismo —al que en su libro denomina *estilo objetivo*— es algo contra lo que se rebela. La frialdad de este estilo le resulta pernicioso, ya que la arquitectura de cristal se basa, ante todo, en la calidez:

⁵⁰ Scheerbart, Paul, *op. cit.*, p. 185.

⁵¹ El muro cortina será utilizado en 1911 de una forma ya definida por Gropius —en colaboración con el también arquitecto Adolf Meyer— para la fábrica *Fagus*. Esta empresa, dedicada a la elaboración de hormas de calzado, se encontraba situada en la ciudad alemana de Alfeld an der Leine. Las razones que impulsaron esta solución técnica fueron sustancialmente económicas. Y ello a un doble nivel: en primer lugar, porque el muro cortina acarrea una reducción de costos en relación a las fórmulas constructivas tradicionales y, en segundo término, porque la mayor entrada de luz natural del exterior iba a garantizar mejores condiciones de trabajo en la fábrica y, por ello, un mayor bienestar y productividad.

“Así, para que lo dicho hasta ahora adquiriera un tono más cálido, quisiera aquí proclamarme fervientemente en contra del estilo desnudo, llamado «objetivo», dado que carece por completo de sentido artístico.”⁵²

A pesar de esta crítica, el difusor de la *vitrocultura* aún encuentra en el estilo objetivo un aspecto positivo: el hecho de que ha puesto en quiebra el modelo basado en las imitaciones tradicionales y en la copia de los estilos antiguos. No obstante, esta apuesta por lo nuevo es considerada como valiosa, siempre y cuando suponga tan sólo un periodo de intervalo o, como el propio autor señala, una simple “etapa de transición” carente de continuidad. Con todo, tal y como hemos sugerido, no es en la funcionalidad donde la arquitectura de cristal va a encontrar su posible justificación, sino en el espacio de lo simbólico y de lo ético.

A un nivel simbólico el cristal es portador de todo un conjunto de connotaciones místicas. Entre éstas las nociones de pureza, orden y trascendencia cobrarán un especial protagonismo. De hecho, esta idea de una materia que existe, pero que parece no hacerlo porque no resulta visible, ha permitido todo tipo de metáforas espiritualistas. Una prueba de ello se encuentra, dentro de la tradición católica, en la relación que se establece entre el cristal y la virginidad de María, dado que la luz lo penetra sin llegar a romperlo. Teniendo en cuenta todo ello, Antonio Pizza señala que el vidrio asume la “celebración de una mística de la luz” a través de la cual nos hallamos ante “el único material que puede transmitir alientos espiritualistas en los tiempos modernos.”⁵³ Este hecho resulta fundamental de cara a comprender esta nueva religión que se cobija bajo los postulados de la modernidad.

Ante un mundo que, según hemos señalado anteriormente, vive el proceso de ese *desencantamiento* que autores como Horkheimer y Adorno ponían de relieve, surge dentro de la modernidad una voluntad laica y una afirmación antirreligiosa, pero que, paradójicamente, utilizan los mismos mecanismos de creencia que, en tiempos pasados, se vinculaban a la fe religiosa. La ciencia que intentaba desterrar a través del saber empírico y racional cualquier atisbo supersticioso o retrógrado, se convierte ella misma —aun sin pretenderlo— en la base de una renovada ortodoxia, que se autoconsidera incuestionable.

⁵² Scheerbart, Paul, *op. cit.*, p. 101.

⁵³ Pizza, Antonio, *op. cit.*, p. 70.

Veámoslo esto en nuestro autor. Según apunta el ya citado Pizza, el vidrio cabe relacionarlo con la idea de umbral, ya que, al igual que sucede con éste, el cristal requiere atravesarlo para poder ir más allá de él. El vidrio permite el paso de la luz, es decir, que ésta lo atraviese y lo transforme. En este recorrido la luz llega “espiritualizada a los ambientes de la nueva morada humana.” De este modo, la arquitectura de cristal ejerce sus benéficos efectos sociales:

“La epidermis de cristal se transfigura, pues, en una suerte de «puente» hacia la tierra prometida, hacia la anhelada renovación de las almas; y *puentes* eran también los desnudos del grupo... *Die Brücke*, que se tendían a prefigurar una civilización liberada de las vacías convenciones y de los ligámenes inhibitorios con la sociedad del momento.”⁵⁴

Este anhelo de transformación y redención a través del arte es lo único que justifica una determinada posición estética. La arquitectura del vidrio tiene sentido si y sólo si permite la mejora del ser humano. Y esto es algo que resulta inherente a ella misma en función de una creencia que va más allá de lo racional. Al igual que hemos hecho referencia a la profecía de la desaparición de la ciudad si triunfaba la *Glasarchitektur* (y sobre ello, a juicio de Scheerbart, no cabía duda alguna, puesto que resultaba inútil “dar más explicaciones”), nos encontramos aquí con una tautología similar. Más que con razones, la justificación ética se apoya en una creencia.

Que esta arquitectura sea capaz de generar bondad, es algo que no requiere explicación, ya que una apreciación de este tipo se apoya en el deseo o, por ser todavía más precisos, en la esperanza (curiosamente una de las llamadas virtudes teologales —junto con la fe y la caridad— recogidas por el catolicismo). De este modo, la sola presencia del cristal sirve para eliminar cualquier comportamiento antisocial, hecho del que no puede dudarse, puesto que se asienta en la esperanza (“Esperamos que la arquitectura de cristal también logre mejorar al hombre en su comportamiento ético.”) La construcción en vidrio actúa, por tanto, como una especie de talismán o amuleto dirigido a una inevitable concordia. Un talismán que posibilita la automática y necesaria aparición de una

⁵⁴ Pizza, Antonio, *op. cit.*, p. 76.

cultura en la que se ha desechado cualquier tipo de barbarie y en la que el género humano va a poder vivir, finalmente, en una perpetua paz y en una completa armonía:

“Me parece que ésta es precisamente la principal ventaja de las relucientes, multicolores, míticas y grandiosas paredes de cristal. Una ventaja que, a mi modo de ver, no es una mera ilusión sino algo verdadero; una persona que pueda ver y disfrutar a diario las delicias del cristal ya no será capaz de cometer más actos vandálicos.”⁵⁵

Cualquier comentario que hagamos supondría reiterar lo ya dicho. Sin embargo, creemos conveniente finalizar este epígrafe introduciendo dos últimas reflexiones. La primera desea poner de relieve algo que Antonio Pizza nos sugiere: el sueño urbano de Scheerbart se ha realizado en parte, aunque sea de manera deformada y totalmente traicionada. La utopía ciudadana de nuestro autor ha tenido su plasmación perversa en la contemporaneidad a través de los paisajes generados por las grandes superficies comerciales, convertidas en “auténticas catedrales del consumo.”⁵⁶ Esta primera reflexión en modo alguno resulta gratuita, ya que nos permite constatar cómo los sueños urbanos de una determinada época se transforman, tras su peculiar y caricaturizada adopción, en las pesadillas que acompañan a muchos de los actuales paisajes de la globalización.

La luz teorizada por Scheerbart se pierde en “la reverberación caleidoscópica de los reflejos luminosos” y en el “encantamiento cautivante” que acompaña a la “ebria celebración del consumo, donde la única religión admisible será aquella mercantil.”⁵⁷ Esto hace que cualquier interpretación mística desaparezca y que la consiguiente redención auspiciada por el vidrio se transforme en algo grotesco. La única salvación ya no se encuentra ni en la ética ni en la estética. Ésta sólo la vamos a poder hallar en un espejismo: el que se crea desde el espacio del consumo. Un espacio en el que la luz ya no ilumina, sino que ciega, puesto que

⁵⁵ Scheerbart, Paul, *op. cit.*, p. 173.

⁵⁶ Pizza, Antonio, *op. cit.*, p. 78.

⁵⁷ Pizza, Antonio, *op. cit.*, p. 77.

“la luz que brilla en los templos del mercantilismo moderno es *enceguecedora*, y completamente artificial: demasiado clara, no da paso a ninguna otra interpretación que no sea aquella que la misma muestra *obscenamente*. En conclusión, ya hemos entrado en el tiempo en que una luz definitiva y totalmente *reificada* se transmuta, sin mediaciones, en letrero publicitario.”⁵⁸

Ahora bien, abordada esta primera reflexión, hay una segunda que también deseamos plantear. La utopía de un entorno purificado a través del cristal, no será la única visión redentorista auspiciada desde el movimiento moderno y las vanguardias. El sueño del maquinismo y de la automatización también se convertirá en uno de los nuevos símbolos de la modernidad y, por ello, en uno de los paradigmas del entorno contemporáneo. Dada la estrecha identificación existente entre ambas cuestiones, consideramos de interés dedicar una cierta atención a este fenómeno, de ahí que dediquemos el próximo epígrafe a profundizar en esta mirada salvífica a través de la cual se intentaba transformar el entorno por medio del culto al maquinismo y a la tecnificación.

Efectuada esta aproximación, estaremos en condiciones de observar cómo esa nueva fe entrará en crisis —al menos en ciertos artistas— tras la experiencia bélica. De este modo, las visiones negativas que sobre el paisaje urbano se generarán desde frentes tan diversos como el Expresionismo —inicialmente fascinado por la urbe—, el Dadaísmo o la Pintura Metafísica, van a permitirnos comprender mejor el sentido del recelo, en un primer momento, y del desencanto y de la negatividad, en un segundo momento, que la lectura del entorno va a impulsar. Algo que va a determinar la situación que empezará a configurarse tras la finalización de la 2ª Guerra Mundial, el surgimiento de la Guerra Fría y la conversión del planeta en un mundo interdependiente a niveles económicos, políticos, sociales, militares, etc. Un mundo globalizado que, por utilizar la expresión acuñada por McLuhan, ha quedado convertido en una aldea gracias a los nuevos medios tecnológicos: “Eléctricamente contraído, el globo no es más que una aldea”. Ese empequeñecimiento traerá consigo que en la denominada por este autor “edad eléctrica” no tenga utilidad alguna ni el restrictivo “carácter parcial” ni el sentido “especializado del punto de vista.”⁵⁹

⁵⁸ Pizza, Antonio, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁹ McLuhan, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Paidós, Barcelona, 2005, p. 27.

4.2.3. EL MITO DE LA UTOPIA MAQUINISTA: LA CREACION DE UN NUEVO ENTORNO

Pese a las lógicas dificultades que supone marcar un inicio en el interés del ser humano por la cuestiones técnicas, ya que es consustancial al mismo establecer una relación con su entorno basada en el uso de la técnica y de los artificios mecánicos,⁶⁰ es indudable que la Revolución Industrial marcará un punto de inflexión en esta relación. La unión de esta revolución con el capitalismo, la ciencia y los ideales ilustrados servirá para dotar de un especial sentido al valor de la máquina y de la técnica como elementos emancipadores dirigidos a la transformación de las ciudades, de la naturaleza y del propio ser humano.

La creación de la utopía maquinista se irá gestando a lo largo del siglo XIX y eclosionará a comienzos del XX.⁶¹ No obstante, este proceso no se desarrollará de manera uniforme en lo relativo a la adopción de una única posición conceptual ante el predominio de la máquina. A lo largo de todo el siglo XIX encontramos defensores y detractores de este progreso y un buen ejemplo de ello en la literatura se encuentra en los casos de Julio Verne y en su conocida obra *Veinte mil leguas de viaje submarino* o, por referirnos a la idea de la construcción tecnológica de lo corporal, en la también conocidísima *Frankenstein o el moderno Prometeo* de la escritora Mary W. Shelley. Con todo, las visiones más negativas asociadas a la tecnificación serán mucho más evidentes a partir de los años 1920.

Curiosamente, y tal y como ha puesto de relieve el citado Subirats, el mito de la máquina —tanto si es tomado de forma positiva, como

⁶⁰ Este hecho, tal y como más adelante veremos, constituye un aspecto importante en la argumentación que José Ortega y Gasset desarrolla en *Meditación de la técnica*. Para este pensador, el ser humano no es tanto el fruto de la adaptación a un mundo natural, como el resultado de la adaptación de ese mundo a él mismo a través de la técnica.

⁶¹ Aunque hayamos utilizado esta referencia temporal no olvidamos lo señalado por Eduardo Subirats, a quien vamos a seguir en sus planteamientos: “Desde Descartes la máquina ha sido concebida en la historia de la cultura occidental como la expresión máxima y el medio decisivo del poder humano sobre la naturaleza y, en consecuencia, como un instrumento emancipador.” El sentido de esta afirmación queremos complementarlo con el de esta otra: “Para Mendelsohn, Le Corbusier, Oud, también para Léger, Malewitch y Schlemmer, la máquina asumió el mismo papel cultural que el romanticismo había otorgado al genio como potencia ordenadora y como naturaleza.” Subirats, Eduardo, *El final de las vanguardias*, Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 53 y 56.

negativa— ofrece durante la época de las vanguardias una constante ambigüedad, ya que éstas lo asumen de una forma paradójica en tanto que consideran que la máquina posee por sí misma —tal y como sucedía con la arquitectura de vidrio de Scheerbart— un principio organizador que inexorablemente lleva a la armonía social. Una nueva naturaleza de carácter tecnológico va a superponerse a la naturaleza biológica. Una nueva utopía se perfila en relación al poder regenerador del maquinismo.

“La máquina apareció para la conciencia artística de comienzos de siglo bajo la doble dimensión de medio de poder técnico sobre la naturaleza y factor ordenador en un sentido social y simbólico al mismo tiempo [...] Al contemplar la máquina como factor emancipador de orden social y elevarla como tal a valor estético y cultural universal, los artistas de las vanguardias restablecieron aquella dimensión radical del progreso, concebido como identidad del desarrollo científico-técnico y moral, característico de la filosofía de la historia de la Ilustración.”⁶²

La utopía que se va configurando de forma paulatina se verá reforzada no sólo por los ideales socialistas, sino también por las posiciones democráticas y socialmente igualadoras que, desde una perspectiva diferente a la soviética, se exportan desde Estados Unidos a través de Henry Ford y F. W. Taylor, artífices de una gestión científica y racional en el ámbito empresarial. Tanto la producción en cadena, como la división del trabajo se introducirán en Europa como parte de un proceso de americanización que, sin embargo, será considerado como sinónimo de modernización.

Al mismo tiempo, esa modernización supondrá la progresiva igualación del propio ser humano con la idea de máquina. Este concepto —el cuerpo como máquina— ya había surgido con Descartes, pero empezará a tomar una consistencia mucho más radical con el texto de La Mettrie (*El hombre máquina*), publicado unos pocos años antes de la Revolución Francesa. Este médico consideraba que los organismos vivos tenían que ser tomados como máquinas que funcionan gracias a un mecanismo de carácter metabólico. Sin embargo, a partir del siglo XIX y debido al influjo de la industrialización, la metáfora máquina/cuerpo sufrirá una revisión:

⁶² Subirats, Eduardo, *op. cit.*, p. 57.

la máquina se convierte en organismo y, paralelamente, en sujeto en el que se encarna —en el que se hace carne y toma cuerpo— el progreso.

Esta idea, tal y como ya habíamos sugerido al referirnos a Marinetti, encuentra en la apología futurista del mundo del artificio y de la técnica un caldo de cultivo totalmente propicio. La nueva naturaleza es pensada desde “la entusiástica imitación de la electricidad y de la máquina”: sólo desde ella podemos alcanzar “la concisión esencial y la síntesis” que pueden permitir esa anhelada “precisión feliz de los engranajes y los pensamientos bien engrasados.”⁶³ La máquina se transforma, por ello, en algo que posee “una importancia capital” y determinante. Al respecto, el arquitecto Virgilio Marchi (1895-1960), más conocido por sus aportaciones teóricas sobre las relaciones existentes entre el Futurismo y la arquitectura —recordemos que en 1920 publica el “Manifiesto de la arquitectura futurista”— resulta contundente. En un texto fechado en 1923 (“Artesanos futuristas”) incide sobre el sentido de esta conversión de la máquina en organismo, hecho que, a pesar de todo, no ha de suponer la sumisión del ser humano a la máquina:

“La máquina encierra en su complicada anatomía metálica un admirable alma regular y precisa, que canta imprimiendo a la materia sus ritmos infalibles. Multiplicando la identidad en tiempos iguales y veloces, matematiza y estandariza la producción.

Por ello, a pesar de que nos conmueve el milagro de los mil mecanismos accionados por energías invisibles, su alma tiene la necesidad de encontrarse subordinada al control del hombre. La persona, con amorosa y atenta vigilancia, debe imprimir al producto de la máquina esa dosis de humanidad que el alma extrahumana de la máquina, helada e inexorable, no posee [...] Cuando se acusa a la modernidad de ofrecer productos fríos e insulsos, debemos, por el contrario, acusar a la falta, ante la máquina, de artesanos que sepan interpretar sus posibilidades.”⁶⁴

⁶³ Marinetti, Filippo Tommaso, “El esplendor geométrico y mecánico y la sensibilidad numérica”, en San Martín, Francisco Javier, *op. cit.*, p. 145.

⁶⁴ Marchi, Virgilio, “Artesanos futuristas”, en San Martín, Francisco Javier, *op. cit.*, pp. 259-260.

Como podemos observar, la relación con la máquina y la tecnificación presenta, dentro del propio universo futurista, una serie de matices singulares. Si Marchi defiende este sometimiento de la máquina al artesano, el también arquitecto Vinicio Paladini (1902-1971) insistirá en el mismo año que el anterior (1923) en el papel de la máquina no tanto como referencia iconográfica, sino como método de trabajo plástico. Un trabajo determinado por “fuerzas formales mecánicas” que no buscan la introducción de un nuevo referente (“No se trata de un nuevo tema”), sino la búsqueda “de un valor de relación en la transposición de la construcción figurativa del artista en el lienzo.”⁶⁵

Estas aproximaciones comparten —a pesar de sus distintas valoraciones— un hecho: tanto para Marinetti, como para Marchi o Paladini, la máquina asume un papel protagonista en la configuración de una modernidad que encuentra en el maquinismo un “principio de salvación y de esperanza.”⁶⁶ Sin entrar ahora en las consecuencias que, en palabras de Francisco Javier San Martín, genera el paso de una *visión maquinolátrica* —como la defendida por Marinetti o Prampolini— a otra que busca una redefinición de la práctica artística desde la industrialización y la tecnificación, lo cierto es que la máquina deja de ser un simple elemento productivo para convertirse en metáfora y en símbolo. Al igual que el paisaje natural se transforma en paisaje urbano, puesto que la naturaleza es la ciudad; esa misma naturaleza que así se reconstruye trae consigo una nueva biología mecánica.

La orientación que adquirirá este carácter reconstructivo, que en muchos casos poseerá un evidente tono profético y de resonancias divinas, no quedará circunscrita a un periodo temporal determinado. De hecho, llama la atención cómo en una fecha tan tardía como la de 1932, Enrico Prampolini (1894-1956), uno de los representantes más destacados de la segunda generación futurista, llega a escribir un texto en defensa de la aeropintura en el que, con independencia de las curiosas referencias surrealizantes y cósmico-espiritualistas que presenta (ya que habla de los futuristas como exploradores “de los abismos sin fondo del alma”, como ejecutores de “las fuerzas espirituales que se desencadenan en el mundo psíquico de las cosas” y

⁶⁵ Paladini, Vinicio, “Estética mecánica”, en San Martín, Francisco Javier, *op. cit.*, p. 252.

⁶⁶ Subirats, Eduardo, *op. cit.*, p. 60.

como responsables de la creación de “un clima espiritual plástico en el espacio”⁶⁷, señala sobre la máquina:

“Ahora, después de innumerables batallas, intentos, experimentaciones, obras acabadas, victorias indiscutibles, sentimos la necesidad de liberarnos de los últimos residuos de la vieja sensibilidad, para crear definitivamente la nueva plástica inspirada por la máquina.

La Modernolatría predicada por Boccioni nos arrebatada cada vez más. La época en la que vivimos —típicamente futurista— se distinguirá entre todas las de la historia por la divinidad que en ella impera: la máquina [...] ¡Sentimos mecánicamente, nos sentimos contruidos en acero, también nosotros máquinas, también nosotros mecanizados! [...] Desde la máquina y en la máquina se desarrolla hoy todo el drama humano.”⁶⁸

A pesar de la sacralización que Prampolini otorga a la máquina y al progreso —hecho que, repetimos, resulta llamativo no por su contenido, sino por reiterar una voluntad que posee una formulación con más de dos décadas de antigüedad—, hay otro texto futurista anterior a éste, en el que esta visión redentora que estamos rastreando, va a presentar un carácter tan evidente como ingenuo. Se trata del manifiesto (“Por una sociedad de la Protección de las Máquinas” de 1924) que firma el artista plástico, aeropintor y escritor Fedele Azari (1896-1930), texto que antecede en dos años a otro de su más conocidos escritos “El ídolo mecánico” (1926). Al igual que sucedía con Scheerbart, vamos a encontrarnos con Azari ante la apreciación más positiva e idealizada del proyecto maquinista, y ello a pesar de que el final de la 1ª Guerra Mundial y la consiguiente postguerra habían generado toda una serie de suspicacias en relación con este tema.

Desde el comienzo de su manifiesto el autor italiano deja claro que la máquina, con independencia de su valor utilitario, actúa simbólicamente como “síntesis de la nueva estética” que intenta cambiar al mundo en toda su extensión. Lo mecánico, lo artificial y lo automático —cuestiones que quedan perfectamente representadas en la máquina y en la vida urbana— se convierten en los nuevos valores que enriquecen nuestra

⁶⁷ Prampolini, Enrico, “La Aeropintura, valores espirituales de la plástica futurista”, en San Martín, Francisco Javier, *op. cit.*, pp. 314-315.

⁶⁸ Prampolini, Enrico, *op. cit.*, pp. 311-312.

experiencia del mundo, una experiencia que se ve infinitamente multiplicada debido a los avances técnicos. La máquina contribuye a formar un “ejército armonioso y elegante” que permite aumentar “nuestro sentido de la vida.” Paralelamente, gracias al progreso que se asocia a la tecnificación, cualquier desigualdad y tensión social quedará abolida de un plumazo:

“La máquina, que nosotros adoramos con fe entusiasta de precursores y artistas privados de cualquier influencia arqueológica, nos redimirá de la esclavitud del trabajo manual y eliminará definitivamente la pobreza y, por lo tanto, la lucha de clases.”⁶⁹

Al igual que, años después, McLuhan defenderá el papel de los medios como prolongación y extensión de los sentidos y capacidades humanos, Azari defiende la máquina como desarrollo, prolongación y producto de nuestro cerebro (“La máquina es hija de nuestro cerebro.” “Máquina = Hombre perfeccionado y multiplicado.”)⁷⁰ Esto hace que su principal cometido radique en realizar a la perfección lo que el ser humano — debido a “la indocilidad, la debilidad y la inconstancia”— es incapaz de ejecutar con “la inacabable precisión, la constancia y la sinceridad” que caracterizan a las máquinas. Frente a los inevitables errores humanos, éstas jamás van a equivocarse. Además, ofrecen otra ventaja: son portadoras de una “inteligencia mecánica” que no es ajena a “fenómenos de sensibilidad, de susceptibilidad e incluso de solidaridad entre las máquinas.”⁷¹

Todos estos hechos dan pie a Azari a tratar a la máquina como si fuera un ser viviente y sensible que reclama nuestro cuidado y protección. El maltrato que puede recibir cualquier artilugio mecánico debe, por ello, ser perseguido, al igual que sucede con los abusos cometidos contra los animales. Este maltrato mecánico contempla todo un conjunto de actividades que varía en función de cada máquina concreta. Así, pueden ser considerados como delitos: acelerar de forma exagerada y repetida un motor, ahogar o *gripar* ese mismo motor por no utilizar la marcha adecuada, torturarlo por no refrigerar o lubricar su mecanismo,

⁶⁹ Azari, Fedele, “Por una sociedad de la Protección de las Máquinas”, en San Martín, Francisco Javier, *op. cit.*, p. 265.

⁷⁰ Azari, Fedele, *op. cit.*, p. 266.

⁷¹ Azari, Fedele, *op. cit.*, pp. 266-267.

recalentarlo inútilmente debido a un sobreesfuerzo mecánico, etc. Este conjunto de malos tratos se complementa con otras razones protectoras que Azari no especifica y que, según él, aluden a cuestiones económicas, sociales y estéticas.



Fedele Azari
Perspectiva en el aire, 1926

Las circunstancias mencionadas son las que determinan que este autor abogue por la creación de una “Sociedad de Protección de las Máquinas” que, a la larga, llegará a suplir a la que actualmente existe en relación con los animales, ya que los mismos desaparecerán de la tierra debido a su sustitución por ingenios mecánicos. La sociedad protectora que Azari imagina tiene un objetivo muy claro y determinante: “cuidar y hacer respetar la vida y el ritmo de las máquinas, y especialmente de los motores.” La explicación que nuestro autor da para defender este interés, resulta sumamente curiosa: los motores son, en el mundo de las máquinas, los seres “más sociables.”⁷² Difícilmente podremos encontrar otro texto en el que la máquina reciba un tratamiento tan humano y, a la par, tan divinizado. Un tratamiento que, sin lugar a dudas, deja la puerta abierta a la doble transformación de la urbe: en primer lugar, como escenario privilegiado en el que se recogen “las evoluciones de todas las

⁷² Azari, Fedele, *op. cit.*, p. 270.

fuerzas detentadoras del progreso” y, en segundo término, “como gran metáfora de la máquina total.”⁷³

De hecho, la utopía maquinista planteada por Azari encuentra en la ciudad el marco adecuado para ser ejecutada. Con esta idea, precisamente, concluye su texto. Las fantasías futuristas en relación con la máquina se plasman “en la resplandeciente armonía de las ciudades futuras.” Si el ser humano y la máquina quedaban equiparados, también van a quedarlo la máquina y la ciudad. Así, sus palabras finales son las siguientes:

“Será ésta una característica de la era de la máquina que nuestras fantasías futuristas ven en la resplandeciente armonía de las ciudades futuras, desembarazadas de las informes porquerías pasatistas de pedruscos, estuco y ladrillos de líneas indecisas, liberadas de todas las ruinas, limpias de los mohos vegetales (árboles y jardines) y de la promiscuidad animal: ciudades futuristas geometrizadas en las más variadas estilizaciones arquitectónicas, cemento armado, acero, cristal, ultraluminosidad, dinamismo mágico y velocidad silenciosa y máquinas, máquinas, máquinas, máquinas, máquinas. Amemos a las máquinas, protejamos a las máquinas.”⁷⁴

Esta declaración de amor por la máquina, tal y como hemos reiterado en páginas precedentes, no será tan sólo patrimonio futurista, sino una aspiración compartida por gran parte de la vanguardia. Una vanguardia que desaloja del entorno al referente natural en favor de una nueva mirada sobre la realidad y, por ello, sobre el propio ser humano. Lo tecnológico queda idealizado. Es más, se transforma en una realidad sacralizada que hace que se convierta en un elemento de carácter casi sobrenatural. Ya no es la divinidad la que nos va a salvar, sino el poder del ser humano a través de la ciencia y de sus aplicaciones técnicas. Subirats incide con claridad en esta lectura, destacando las mutaciones que lo sagrado ha sufrido a lo largo de toda la edad moderna, por ejemplo, bajo etiquetas como genialidad, panteísmo, etc. Estas mutaciones ayudan a poner de relieve la persistencia —aparentemente contradictoria— de todo un conjunto de conceptos e ideas:

⁷³ Vera Cañizares, Santiago, *op. cit.*, p. 38.

⁷⁴ Azari, Fedele, *op. cit.*, pp. 270-271.

“La idealización artística de la máquina en los pioneros de la vanguardia llegó al extremo de otorgarle las características del sujeto histórico, del demiurgo o del mesías. En unos casos la máquina desempeñó la función cultural que el Renacimiento había atribuido al genio, en otros, el papel que el Romanticismo había atribuido a la naturaleza [...] Hoy puede afirmarse que, efectivamente, la máquina ocupa para el hombre moderno el mismo lugar semántico que la naturaleza tuvo para el hombre del siglo XVIII.”⁷⁵

Como consecuencia de esta visión, lo esencialmente moderno se concibe como resultado de la unión entre las nuevas dinámicas urbanas y la mecanización aplicada al ser humano y a su entorno. Esta unión eleva lo que puede ser definido como principio-máquina a principio absoluto, es decir, a principio que actúa como salvaguarda de la nueva civilización y que permite la transformación de la máquina en objeto de culto y en fuente de inspiración mecanomórfica.⁷⁶ La generalización de esta religión del progreso científico se extenderá de forma rápida por toda Europa y también por Estados Unidos.

El nuevo ídolo será “proyectado hacia lo sublime o incluso hacia el terreno de lo mitológico.”⁷⁷ De ahí que se interprete como ese principio de esperanza al que ya nos hemos referido. Un principio que afectará tanto a los artistas que se insertan en un modelo capitalista de producción, como a quienes están trabajando en los países comunistas. Al respecto, resulta muy curioso observar cómo los líderes de la Revolución Rusa serán defensores radicales de los modelos de racionalización industrial aplicados en las economías liberales, hecho que en un breve periodo de tiempo ejercerá una influencia determinante —y desastrosa— en la práctica artística, tal y como puso de relieve Margarita Tupitsyn, comisaria de la exposición *Utopía, ilusión y adaptación. Arte soviético 1928-1945*. En este sentido, la aplicación de los llamados “planes quinquenales”,⁷⁸ no sólo supondrá idolatrar la

⁷⁵ Subirats, Eduardo, *op. cit.*, pp. 75-76.

⁷⁶ Le Bot, Marc, *Pintura y maquinismo*, Cátedra, Madrid, 1979, pp. 176 y ss.

⁷⁷ Subirats, Eduardo, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁸ En la URSS se emprendieron, desde la época de Stalin, tres planes quinquenales desarrollados entre 1928-1932 (Primer Plan Quinquenal), 1933-1937 (Segundo Plan Quinquenal) y 1938-1940/1941 (Tercer Plan Quinquenal, que se vio interrumpido por la entrada de la Unión Soviética en la guerra). Aunque estos planes poseían sus objetivos

técnica y la industria, sino el triunfo paulatino de un arte totalmente conservador, académico y convencional dirigido, como en tantas ocasiones se ha señalado, a cuatro grandes frentes: por un lado, a la creación de una “mitología de estado” y a “la exaltación del poder mediante la popularización de los líderes comunistas”⁷⁹ y, por otro, a la representación del “obrero soviético como un signo universal de producción” y a la glorificación de “Stalin como una gigantesca figura.”⁸⁰

Todas las circunstancias analizadas inciden en el sentido mesiánico de la máquina y de la técnica. La naturaleza adquiere, valga la redundancia, una nueva naturaleza, un nuevo sentido que es el que hace que lo industrial asuma un inusual protagonismo antropológico y que ello afecte, según venimos recogiendo, al movimiento vanguardista en su práctica totalidad. En relación con este hecho, resulta ilustrativo ver cómo se abordó la cuestión en la exposición que en los años 2000 y 2001 se dedicó al tema en el Centro Atlántico de Arte Moderno y en la Fundació “La Caixa” de Palma.⁸¹ Revisando la nómina de artistas que fueron expuestos —por no mencionar la lista de los recogidos documentalmente en el catálogo— podemos observar que abarcaba, entre otros, nombres tan diversos como los de Giacomo Balla, Hans Bellmer, Marcel Breuer, Fortunato Depero, Óscar Domínguez, Marcel Duchamp, El Lissitzky, Max Ernst, Raoul Hausmann, Le Corbusier, Man Ray, Eric Mendelsohn, Lázsló Moholy-Nagy, Francis Picabia, Alexander Rodchenko, etc.

¿Qué conclusión puede ser obtenida de lo señalado? Desde nuestra perspectiva, algo que ya ha sido sugerido: la utopía maquinista y la construcción deshumanizada del entorno como realidad técnico-urbana son nociones indisolubles de la idea de vanguardia. Una idea, no lo

específicos y sus particulares campañas de propaganda estético-política, los mismos resaltaban la vital importancia del trabajo y, en especial, de la industrialización.

⁷⁹ Kavalenka, O., “Pintura bielorrusa. 1930-1970”, en el catálogo de la exposición *El poder de les imatges*, Centre de Cultura “Sa Nostra”/Fundació Caixa de Sabadell, Barcelona, 1997, pp. 59-60.

⁸⁰ Tupitsyn, Margarita, “Abandonando la vanguardia: imaginaria soviética bajo Stalin”, en el catálogo de la exposición *Utopía, ilusión y adaptación. Arte soviético 1928-1945*, IVAM, Valencia, 1996, pp. 10-11. La evolución de todo este interesante periodo quedó recogida en dicha exposición y, de forma especial, en el planteamiento teórico efectuado por la citada comisaria (pp. 7-23).

⁸¹ Véase el catálogo de la exposición *Máquinas*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.

olvidemos, que en sí misma aún una voluntad redentorista y militar. A pesar del tópico que supone esta última afirmación conviene recordar lo señalado al respecto por Le Bot:

“Cuando en los años 1910, una determinada pintura se llama o acepta que se llame de «vanguardia», significa metafóricamente que emprende como una fuerza armada, la conquista de un dominio donde quiere imponer un nuevo orden [...] Puede fecharse con bastante precisión el momento en el que el objeto técnico, la máquina, el medio urbano mecanizado, surgen en la iconografía del Arte Contemporáneo como formando un repertorio privilegiado de temas y símbolos. Fue durante los años de 1911-1912, coincidiendo con la utilización, por la crítica del término «vanguardia», para calificar un conjunto de producciones aparentemente muy dispares.”⁸²

4.3. LA OTRA CARA DEL PROGRESO Y DE LA URBE

En el apartado anterior hacíamos hincapié en una de las ideas que Eduardo Subirats destacaba en su reflexión sobre las vanguardias: para la modernidad lo tecnológico va a ocupar un estatuto similar al que en el pasado habían desempeñado referencias como las religiosas, las vinculadas al mundo natural o las derivadas de conceptos como el de genio o genialidad. Sin embargo, y este aspecto es sobre el que ahora deseamos ocuparnos, la adhesión inquebrantable y acrítica al ideal maquinista va a ir encontrándose con voces discordantes. La unanimidad suscitada por el entusiasmo tecnológico irá perdiendo fuerza a medida que determinados sucesos vayan mostrando las ambivalencias del progreso. De este modo, el propio Subirats, centrará su discurso en analizar cómo las tensiones surgidas “entre la utopía artística de la máquina” entendida “como principio de un orden social armónico y la realidad de un desarrollo tecnológico agresivo” van a encontrarse basadas en un engaño, ya que la “pretendida superación tecnológica de la naturaleza” sólo podrá ser interpretada “como una falacia”:

“Incluso allí donde la naturaleza exterior y humana pudiera ser totalmente sustituida por una naturaleza artificial —el proyecto

⁸² Le Bot, Marc, *op. cit.*, p. 171.

insólito formulado por las vanguardias— el resultado sería ambiguo y paradójico. Una cultura completamente racionalizada con arreglo a criterios tecnológicos podría, ciertamente, celebrar su independencia respecto de la naturaleza, pero no se libraría del temor a ella [...] De hecho, lo que realmente ha sucedido en el seno de las sociedades desarrolladas es que este temor del hombre ha sido desplazado de la naturaleza interior y exterior a la tecnología misma, y a la máquina como su expresión simbólica.”⁸³

¿De qué modo se producirá este cambio de visión? Según venimos señalando el proceso se acelerará cuando se constate cómo las esperanzas depositadas en el progreso se vean truncadas por una realidad conflictiva y angustiosa que produce escepticismo. El ideal emancipador que la máquina había asumido se va a revelar contradictorio, hecho que empieza a detectarse con una mayor fuerza, tal y como hemos apuntado, a partir de la década de los años 1920. En dicho momento la idea de la máquina entendida como fuerza benefactora para la humanidad y como elemento redentor de sus miserias morales y de sus precariedades materiales, se verá cuestionada desde frentes diversos, especialmente, tras constatar los efectos terriblemente negativos del primer gran conflicto armado del siglo XX desarrollado en el escenario europeo.

En relación con ello, durante las décadas de 1920 y 1930 se plantea, siquiera sea de forma parcial, la ambivalencia que supone el proceso de industrialización. Una ambivalencia que pone de relieve cómo no existe ni un rechazo absoluto ni una aceptación incondicional. En este sentido, debemos evitar efectuar juicios apresurados, ya que los mismos podrían hacernos desvirtuar determinadas realidades. Así, aunque los efectos de la 1ª Guerra Mundial sean determinantes en este proceso de paulatino desencanto, ello no debe ser aplicado de forma mecánica o causalmente restrictiva.⁸⁴ Una vez más, las consideraciones efectuadas por Subirats

⁸³ Subirats, Eduardo, *op. cit.*, p. 76.

⁸⁴ Un claro ejemplo de esta influencia a nivel artístico y, en especial, fotográfico puede encontrarse en la publicación en 1924 del libro *¡Guerra a la Guerra!* de Ernst Friedrich. El libro, cuyos pies de foto estaban redactados en cuatro lenguas, tiene un claro objetivo: sacudir la mirada y la conciencia del espectador y mostrarle el horror de la guerra. Muchas de las imágenes del libro fueron utilizadas por Otto Dix. Véase el catálogo de la exposición comisariada por Nicolás Sánchez Durá: *Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía*, Universitat de València, Valencia, 2000.

en relación con el movimiento neoplasticista y a su apuesta por una estética de corte racionalista capaz de ofrecer una salida a la crisis y a la desesperanza de la postguerra europea (hecho que a la larga llevará a la progresiva conversión del lenguaje de la modernidad en un “lenguaje muerto” debido a su reducción a un “repertorio gramaticalmente sistematizado” y “vacío de cualquier dimensión social o espiritual”),⁸⁵ resultan de gran utilidad por su precisión:

“Los manifiestos neoplasticistas exponen unívocamente la estética racionalista, y el principio formal y cultural de la máquina como contrapunto a la realidad trágica que atraviesa Europa, los conflictos sociales efectivos que amenazan con disolver la integración social, y el sentimiento de destrucción y de caos que prosiguió a la guerra. La pureza de los colores primarios, los ángulos rectos, la maníaca obsesión de horizontales y verticales, así como sus correlatos teóricos [...] todo ello respondía por una exigencia social de signo transformador y liberador.”⁸⁶

Sin caer en un fácil reduccionismo, se puede afirmar que la situación posterior a la 1ª Guerra Mundial ejercerá un papel decisivo en la configuración de esa nueva mirada que observa con recelo la expansión industrial y tecnológica. No obstante, junto a este hecho, dos sucesos contribuirán a que en las décadas siguientes ese modelo se vea todavía más cuestionado. El primero de estos sucesos, cuyo origen será estrictamente financiero y económico, alude al llamado *Viernes Negro*, punto de partida de la gran crisis económica de 1929 derivada de la quiebra de la Bolsa de Nueva York el 29 de octubre de dicho año. Esta quiebra ejercerá sus inevitables secuelas económico-sociales a partir de 1930 en los países europeos a través de la escasez de capital, la supresión de créditos, las bancarrotas bancarias, la caída de los precios de materias primas y el aumento del paro.

El segundo suceso, que se producirá al final de la citada década y que, por ello, escapa parcialmente al marco temporal de este capítulo, tendrá de nuevo un origen bélico, aunque sus consecuencias afectarán a múltiples ámbitos: nos referimos al estallido de la 2ª Guerra Mundial, el mayor conflicto armado vivido por el planeta hasta el momento. Un conflicto que poseerá tal magnitud no sólo desde un nivel cuantitativo

⁸⁵ Subirats, Eduardo, *op. cit.*, p. 63.

⁸⁶ Subirats, Eduardo, *op. cit.*, p. 61.

(debido al número de víctimas y población civil afectada), sino también desde una perspectiva cualitativa (pensemos en las repercusiones antropológicas y políticas generadas por el nazismo y el estalinismo o por la propia conciencia derivada del peligro nuclear).⁸⁷

Como consecuencia de este desastre armado —cuestión que será desarrollada con mayor amplitud en el próximo epígrafe—, se puede afirmar que la confianza o, incluso, que la *fe en el progreso técnico* pondrá al desnudo, todavía más, sus contradicciones. Ello se deberá, en gran medida, a que las nociones de progreso y destrucción quedarán estrechamente relacionadas, puesto que —ya fuera en los frentes de batalla, en los campos de exterminio o en el propio avance del instrumental bélico— los avances tecnológicos habían sido utilizados para favorecer la consolidación de un proceso industrial dirigido a la fabricación en cadena de la muerte. De este modo, no resulta difícil concluir que

“el progreso científico-técnico se mostró, apenas terminada la Segunda Guerra Mundial, bajo un nuevo aspecto más ambivalente. Ya no aparecía su desarrollo como un signo unívocamente liberador. Las perspectivas históricas pesimistas que la filosofía había arrojado en las postrimerías del siglo pasado [el XIX] volvieron a cobrar una nueva vigencia [...] la razón científico-técnica se había separado radicalmente de sus intereses y dimensiones éticas, políticas y culturales.”⁸⁸

⁸⁷ El filósofo vienés Günther Anders, al que dedicaremos una especial atención en el próximo capítulo, será el impulsor en 1957 de los *Mandamientos de la era atómica*. A través de estos mandamientos intentará poner de relieve la gravedad del peligro nuclear, así como las repercusiones antropológicas que este hecho produce. Al comienzo de este decálogo Anders escribe: “Tu primer pensamiento al despertar ha de ser «átomo». Pues no has de comenzar el día con la ilusión de que aquello que te rodea es un mundo estable. Lo que te rodea es más bien lo que mañana mismo puede ser pasado, algo simplemente-sido [...] Significa, más bien, que se nos puede matar totalmente, en tanto que «humanidad». Y «humanidad» no sólo significa la humanidad actual. Aquella que se extiende por las regiones de nuestro mundo; sino también aquella que se extiende por las regiones de nuestro tiempo [...] De ahí que el umbral ante el que nos hallamos lleve la inscripción «Nada habrá sido»; y una vez atravesado, se lee: «El tiempo fue un episodio» [...] Tu segundo pensamiento al despertar ha de ser: «La posibilidad del apocalipsis es obra nuestra. Pero no sabemos lo que hacemos».” Anders, Günther, *Más allá de los límites de la conciencia*, Paidós, Barcelona, 2003, pp. 42-43.

⁸⁸ Subirats, Eduardo, *op. cit.*, p. 64.

Este escepticismo asumirá un sentido todavía más pesimista cuando el desarrollo tecnológico sea tomado como un “signo directamente destructivo” producido por esa “conciencia angustiada” que, según Subirats, se verá sacudida por “los efectos directamente regresivos de una razón científica” que escapa al control humano. La confianza en un mañana mejor se verá, por ello, cuestionada. A su vez, el anhelo por un mundo que, gracias a la técnica, sea libre, también desaparecerá. De hecho, tal y como comprobaremos en la última parte de este trabajo, la posibilidad desestabilizadora y antidemocrática que esconde la técnica va a constituir para algunos autores,⁸⁹ un elemento clave que pone de relieve los graves peligros que dicho progreso conlleva para un mundo globalizado e interdependiente.

En cualquier caso, las repercusiones políticas que genera una posición de esta índole serán desarrolladas más adelante. Por ahora lo que debemos tener en consideración es cómo esta desconfianza hacia la maquinización va a ir calando con una cierta profundidad —y no sólo a un nivel psicológico, sino también social— debido a los sucesos que venimos comentando.

“Las consecuencias negativas del progreso han arrebatado a la cultura moderna aquella confianza en el futuro que infundió a su labor prometeica un valor moral y estético. La misma tecnología, el mismo principio maquinista aparece hoy como una potencia salvaje, o una *hybris* incontrolable. En lugar de constituir el soporte objetivo de una utopía histórica, se ha convertido, para la conciencia actual, en el símbolo de la angustia frente al mañana, en el nuevo *Leviathan* de un poder total [...] En este contexto, la crítica de la racionalización remite a un nexo común: la sustitución de la realidad vital del ser humano por un paradigma tecnológico [...] Semejante expansión de un modelo de actuación tecnológico a los procesos vitales ha sido discutido tanto en un plano sociológico como epistemológico.”⁹⁰

Constatada esta desconfianza, lo que queremos plantear en los próximos apartados es el análisis del influjo de toda esta amarga concepción en la visión del entorno. Si la ciudad había desplazado al

⁸⁹ Es el caso, por ejemplo, planteado por Echeverría, Javier, *Los señores del aire: Telépolis y el tercer entorno*, Destino, Barcelona, 2004 (2ª ed.).

⁹⁰ Subirats, Eduardo, *op. cit.*, pp. 66-68.

paisajismo tradicional, ya que desde finales del siglo XIX y comienzos del XX asistimos al paso de una cultura rural a otra esencialmente urbana, la afirmación positiva del entorno tecnológico va a mostrar sus paradojas y debilidades. A raíz de ello, los ideales urbano-industriales van a sufrir un severo correctivo, al menos, en las obras de una serie de artistas para los que la ciudad va a convertirse en el escenario de una realidad que perderá su carácter festivo y eufórico. Junto a este hecho, la propia dinámica de reducción formalista de las vanguardias —y de absorción institucional de las mismas— hará que estos intentos de análisis crítico del entorno se vean si no desatendidos, sí al menos infravalorados en relación a otro tipo de propuestas.

Pasados los primeros momentos de expansión, el entorno se revestirá de un sentido macabro y desolador. La naturaleza física quedará relegada a un segundo plano ante el peso de una naturaleza urbana que, a su vez, sucumbirá frente a la fuerza de una mirada sustentada en el temor. Con anterioridad hemos hablado de este temor. Para no repetir lo señalado, conviene ahora matizar una cuestión: el principal temor con el que ahora nos enfrentamos es el producido por la irracionalidad de un sistema que se creía totalmente racional. Lo que así se anuncia es la existencia de un paisaje diferente al que hasta ahora habíamos tratado. La situación es descrita por José Albelda en los siguientes términos:

“El cultivo del género de paisaje por cubistas, fauvistas o expresionistas no implica que sea propiamente el paisaje el motivo de sus investigaciones, sino más bien un legado residual de la tradición [...] Paralelamente, el arte emprenderá la búsqueda de su propia naturaleza en el subconsciente y en la pureza plástica por los caminos de la abstracción, renunciando a la necesidad de referirse al mundo exterior como principal motivo de reflexión artística.”⁹¹

Si el capítulo anterior lo cerrábamos con la referencia a esa “esclerosis de nuestra mirada” que denunciaba Alain Roger,⁹² es en este momento cuando podemos encontrarnos con una serie de autores que, aunque parten de estilos diferentes y quedan habitualmente adscritos a corrientes diversas, intentan romper con ese acomodo visual que lleva a

⁹¹ Albelda, José y Saborit, José, *La construcción de la naturaleza*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1997, pp. 87-88.

⁹² Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 121.

concebir el entorno de una manera tradicional y restrictiva. Nos referimos a nombres como Grosz, Dix, Ernst, De Chirico, Sironi, Hopper, Mondrian, etc., autores todos ellos que desde sus propias perspectivas —realistas, distorsionadoras, autorreflexivas, intimistas...— comparten unos específicos tratamientos urbanos.

4.3.1. CIUDADES DISTORSIONADAS: EL BERLÍN DE ENTREGUERRAS

Será desde un nuevo medio expresivo tan relacionado con el siglo XX como el que representa el cine, desde donde se mostrarán a un nivel popular las ambivalencias tecnológicas a las que hemos hecho referencia. Al respecto, el cine expresionista alemán en casos como *El Golem* o *Metrópolis* resultará claramente ilustrativo de esta tendencia.⁹³ En ambas filmaciones, aunque de forma mucho más especial en *Metrópolis*, la idea de progreso asociada a la máquina y a la urbe industrial se revestirá de un sentido mitológico, aunque crítico. Los artificios tecnológicos son presentados sin benevolencia.

Subirats plantea la cuestión estableciendo un breve parangón con Scheerbarth, autor de esa aproximación urbana de carácter idealizado a la que ya nos hemos referido en este mismo capítulo:

“Las imágenes sublimes de la metrópolis industrial, como la ciudad cristalina de Scheerbarth, encuentran en esta visión negativa de un desarrollo tecnológico destructivo su límite pesimista [...] Los ejemplos literarios de este topos cultural pueden prolongarse hasta una obra como *La colonia penitenciaria* de Franz Kafka, en la que se relata la transformación de una compleja maquinaria de dominio y punición en un angustiante instrumento de autodestrucción.”⁹⁴

Ahora bien, al margen de estas manifestaciones artísticas, así como de la habitual división por *ismos*, en este apartado queremos explicar a través de unos ejemplos puntuales —aunque bastante representativos— extraídos de las obras de tres artistas alemanes como Otto Dix (1891-

⁹³ *El Golem* poseerá dos versiones. La primera realizada entre 1912-1914 por Henrik Galeen, Carl Boese y Paul Wegener. La segunda, dirigida por este último, se lleva a cabo en 1920. Por su parte, *Metrópolis*, realizada en 1926 bajo la dirección de Fritz Lang, contará con un guión de éste y de Thea von Harbou, autora de la novela en la que se basa la película.

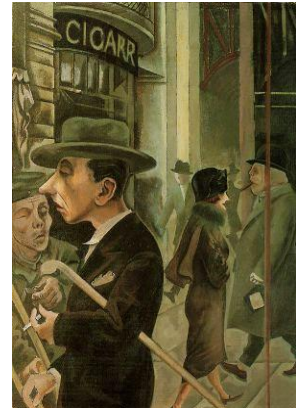
⁹⁴ Subirats, Eduardo, *op. cit.*, p. 78.

1969), George Grosz (1893-1959) y Max Ernst (1891-1976), los referentes donde vamos a intentar sustentar esta visión que calificamos de distorsionada y que es lanzada sobre un entorno que sólo se concibe desde el cuestionamiento, el desencanto o la amargura. Una visión, sin embargo, que debe ser entendida en su sentido más amplio, ya que, desde nuestra perspectiva, la distorsión a la que es sometida la realidad no responde ni a un subjetivismo que sólo busca la deformación arbitraria, ni a una afirmación de lo onírico o de lo surrealizante. Es por ello por lo que en un primer momento vamos a centrarnos en los dos primeros artistas citados. Una vez hayamos analizado el sentido de su crítica, podremos abordar el particular paisajismo de Ernst, un paisajismo en el que se entremezcla lo urbano y lo natural y que directamente alude a la situación —también desencantada y penosa— que se vive durante los años de la década de 1940.

¿Cuál es el punto de partida de Grosz y de Dix? Para ambos autores la pintura se concibe desde una voluntad de corte realista —aunque independiente del naturalismo— que se vincula al sarcasmo y al compromiso político. A través de esta compartida posición ética y estética se intenta dejar constancia de un Berlín que se ve poblado por mutilados de guerra, inválidos, desfigurados a causa de las bombas, burgueses miserables y prostitutas. La urbe ya no es el producto de una positiva fantasía, sino la constatación moralizada de un entorno degradado y paupérrimo que sólo es capaz de acoger los restos de una humanidad enloquecida que atraviesa de forma nerviosa sus calles y avenidas.

En un contexto que puede ser definido como paradójicamente *despaisajizado* —un contexto que tan sólo puede ser caracterizado así, si se parte del hecho de que el referente natural queda cuestionado, aunque no por ello abolido, puesto que el paisaje elaborado por estos artistas sigue presente, pero orientado desde la realidad de una *polis* llena de tensiones y conflictos—, la capital berlinesa actuará como límite de una naturaleza que quedará reconstruida sin ningún tipo de miramiento. Una naturaleza, básicamente social y urbana, que dará relevancia a lo que algunos autores han llamado *paisaje humano*, ese paisaje que cartografía el espacio de las desigualdades y que será el protagonista indiscutible de una realidad sórdida y brutal retratada sin amabilidad alguna.

Sin embargo, pese a la acidez y sordidez que destilan sus obras, la ciudad que estos artistas ofrecen se perfilará como el marco necesario en el que se desenvuelven sus habitantes. La aportación de Dix y Grosz, no presentará una apropiación del entorno ajena a la propia actividad de los hombres y mujeres de su tiempo, sino una interpretación de los mismos vista desde la vivencia personal que estos artistas poseen del ser humano, en general, y de sus conciudadanos, en particular. Esta vivencia, tal y como puede pensarse, en modo alguno resultará halagüeña o positiva. Al respecto, Grosz no ofrecerá ningún tipo de dudas en sus consideraciones: “En la época prebélica, mis conocimientos podían resumirse de la siguiente forma: los hombres son unos cerdos.”⁹⁵



George Grosz
Berlín, 1918
Escena callejera, 1925
Sin título, 1920

Berlín se convierte, por tanto, en el “testimonio presencial y privilegiado de la descomposición europea que siguió a la primera guerra mundial” y que “abrió la puertas al fascismo.”⁹⁶ Y estos artistas encuentran en este paisaje metropolitano el espacio a través del cual pueden generar una nueva visión de la ciudad. Tomàs Llorens planteaba así la cuestión en el

⁹⁵ Grosz, George y Herzfelde, Wieland, “El arte está en peligro”, en el catálogo de la exposición *George Grosz. Obra gráfica. Los años de Berlín*, IVAM, Valencia, 1992, p. 67.

⁹⁶ Subirats, Eduardo, “Dadá-Grosz”, en el catálogo de la exposición *George Grosz..., op. cit.*, p. 14.

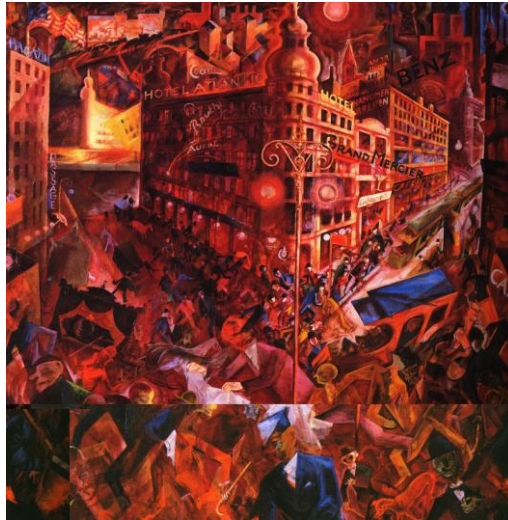
capítulo que dedicaba al tema (“Pasiones metropolitanas: figuras en la ciudad”) con motivo de la exposición que, sobre la vigencia de los diversos realismos contemporáneos, él mismo comisarió para el Museo Thyssen-Bornemisza. Aunque con anterioridad nos hemos referido a este comentario, conviene que volvamos ahora sobre el mismo:

“El interés que los escritores y artistas del siglo XIX sentían por la ciudad era inseparable de la conciencia de su novedad histórica [...] Pero la ciudad moderna era otra cosa y exigía procedimientos de representación radicalmente distintos [...] La «ciudad tentacular», por usar la denominación de Verhaeren, la «metrópolis», por usar el curioso nombre neoheleno que se puso de moda en la época de la fiebre colonial y que los sociólogos, literatos y pintores alemanes, adoptaron como propio y característico de los nuevos tiempos, era una realidad histórica absolutamente nueva y exigía una pintura también absolutamente nueva.”⁹⁷

Esta nueva mirada encontrará una interesante resolución en las versiones que tanto Grosz (*Metrópolis*, 1916-1917), como Dix (*Metrópolis* o *La gran ciudad*, 1927-1928) dedicarán a un mismo tema: el de la gran urbe contemporánea. Aunque el entorno urbano no figure como exclusivo protagonista de estas obras, ya que en ambas es el paisaje humano el que llama poderosamente nuestra atención, lo cierto es que estas dos piezas remiten a una inevitable presencia del elemento urbano. Una presencia que resulta mucho más llamativa en la obra de Dix, puesto que la misma se apoya en un tratamiento estructural —en forma de gran tríptico secuencializado— que facilita este tipo de interpretación.⁹⁸

⁹⁷ Llorens, Tomàs, “Mimesis. Realismos modernos”, en el catálogo de la exposición *Mimesis. Realismos modernos. 1918-1945*, Museo Thyssen-Bornemisza/Fundación Caja Madrid, Madrid, 2005, p. 141.

⁹⁸ Mientras que la pintura de Grosz posee unas dimensiones que pueden ser consideradas como estándares (100 x 102 cm.), la pieza de Dix, se encuentra compuesta por un gigantesco tríptico. Cada uno de los paneles que lo integran posee las siguientes dimensiones: 181 x 101, 181 x 200 y 181 x 101 cm. En su conjunto estamos hablando de una obra de casi dos metros de alta por más de cuatro metros de longitud. Mediante esta estructura Dix retoma la pintura del Renacimiento alemán, tanto a un nivel técnico y compositivo, como a un nivel narrativo. Recordemos que el otro gran tríptico realizado por este autor —y cuyas dimensiones serán similares a las aquí utilizadas— será pintado entre 1929 y 1932. Nos referimos a *La guerra*.



George Grosz
Metrópolis, 1916-1917

El citado protagonismo urbano se consigue a través de dos vías complementarias. En el caso de Grosz, representando el tema como la vulneración de “las convenciones perspectivas del paisaje urbano clásico” aunque mezclándolo con “convenciones narrativas de la pintura costumbrista tradicional.” Por contra, en el caso de Dix, recurriendo “a la alegoría como estrategia de representación.”⁹⁹ A pesar de sus diferentes ecos y deudas —no olvidemos que la pieza de Grosz recoge un influjo futurista que se encuentra ausente en Dix—, observamos que en las dos composiciones hay una similar utilización alegórica que, a diferencia de lo que era habitual en la pintura del pasado, se caracteriza por una cierta oscuridad y por ser “necesariamente enigmática.”¹⁰⁰ Este hecho hace que nos enfrentemos a una mirada en la que la ciudad actúa como resultado de una percepción que surge de la experiencia. O, por utilizar un planteamiento fenomenológico, una mirada que se elabora desde la propia vivencia del lugar.

⁹⁹ Llorens, Tomàs, *op. cit.*, p. 141.

¹⁰⁰ “El intérprete de la alegoría moderna tiene que asumir ese cuestionamiento y aceptar que la única base de la *silepsis* alegórica está en el autor y es de naturaleza subjetiva. Esto explica el hecho de que la interpretación alegórica, si se postula como moderna, tenga que ser necesariamente enigmática.” Llorens, Tomàs, *op. cit.*, p. 146.

Si en Grosz es la multitud veloz y la composición simétrica la que resalta en su diagonalidad la sensación de vértigo, en Dix ese vértigo asume un sentido diferente, puesto que se vincula con una superposición temporal. Los tres paneles que conforman su *Metrópolis* representan las siguientes escenas: las de los paneles laterales —situadas en espacios exteriores— muestran unos mendigos mutilados junto a unas prostitutas; el panel central, por el contrario, se sitúa en un interior y refleja una fiesta de la burguesía berlinesa. Para Tomàs Llorens el tríptico responde a una estructura mimética narrativa que, en sus escenas exteriores, recoge “un escenario nocturno de arquitecturas fantásticas” en el que

“frente a un mutilado de guerra que hace un saludo militar, desfila una hilera de mujeres (¿prostitutas?) lujosamente vestidas y adornadas como seres extraterrestres. Aquí la alegoría es más abstracta. No sabemos qué lugar de la ciudad es éste. No sabemos qué representa esa arquitectura, que en todo caso sería de construcción imposible. No sabemos qué hacen el mutilado o las mujeres en su desfile nocturno.”¹⁰¹

En el extraño espacio en el que se desarrollan los elementos narrativos que configuran esta obra, la realidad queda distorsionada a favor de una nueva manera de concebirla. Una manera que, según señala Eva Karcher, se relaciona con la idea de conciencia moderna planteada en el *Ulises*, la novela de James Joyce que Dix había leído en su traducción alemana de 1927. Los distintos paneles ofrecen un relato de escenas espacialmente superpuestas, pero que en la conciencia se superponen.¹⁰² Las distintas imágenes que lo conforman relatan, aun con su enigmática utilización de la alegoría, una visión propia que responde a la experiencia que el artista posee de la capital berlinesa.

¹⁰¹ Llorens, Tomàs, *op. cit.*, p. 143.

¹⁰² “El procedimiento del reflejo de la conciencia y de la superposición de tiempos de Joyce y la descripción de las propiedades especiales del sistema de lo inconsciente, de Sigmund Freud, son comparables en este sentido.” Junto a ello, el hecho de que “en los tres paneles se reflejan simultáneamente la superposición de experiencias y vivencias” es lo que permite afirmar que “el cuadro de la gran ciudad de Dix compendia experiencias personales, sobre todo las de los años de Berlín.” Karcher, Eva, *Otto Dix*, Taschen, Colonia, 2002, pp. 140, 142 y 147.



Otto Dix
Metrópolis o La gran ciudad, 1927-1928

Este sentido autobiográfico y vivencial hace que las metrópolis de Dix y de Grosz muestren en su electrizante disposición y en su decadencia, la conciencia de un espacio vital determinado por una “sobreoferta para los sentidos y el cuerpo” en el que “se producen sucesos absolutamente dispares.” Este hecho, sin embargo, produce una paradoja a través de la cual se acrecienta esa ambivalencia que venimos destacando a lo largo del presente capítulo:

“Los sentidos se atrofian y, al mismo tiempo, se pierde la sensación de continuidad y crecimiento orgánico. La concepción selectiva del tiempo, que presta a cualquier proceso un carácter estimulante, la vive el hombre de la ciudad como potencia o como impotencia. Como potencia, porque puede implicarse en la acción, al menos de forma aparente; como impotencia, porque todos los acontecimientos tienen que parecerle intercambiables [...] El sentimiento de impotencia crece constantemente a causa del tiempo vivido de forma discontinua.”¹⁰³

La discontinuidad temporal a la que alude Eva Karcher, así como, la impotencia que la misma provoca, no surge como un fenómeno aislado. Este hecho corre de forma paralela a otra discontinuidad que ahora nos interesa mucho destacar: la espacial. El espacio urbano va a quedar concebido desde “un sentimiento de estrechez” y de pérdida. Ello traerá consigo lo que puede ser considerado como una disminución espacio-

¹⁰³ Karcher, Eva, *op. cit.*, p. 156-158.

perceptiva, puesto que el “hombre de la gran ciudad desarrolla una «empobrecida» conciencia del espacio.”¹⁰⁴ Sin embargo, este espacio que resulta extraño y pobre asumirá en ese otro gran tríptico que finaliza en 1932 —el ya citado *La guerra*— un empobrecimiento de otra índole.



Otto Dix
La guerra, 1929-1932

El panel central de esta obra ofrece un panorama siniestro y de destrucción. Se trata de un paisaje humano de muerte, una especie de bodegón dedicado a la aniquilación. En este paisaje lo urbano y lo natural se unifican bajo el poder de una pobreza que ya no es perceptiva, sino moral. La pobreza no se sitúa en la inexistencia de estímulos visuales, sino en la saturación degradante de estos estímulos: casas derruidas, árboles calcinados, cuerpos en descomposición... Todo este conjunto aglutina una serie de elementos que muestran alegóricamente —aunque, en este caso, sin grandes enigmas— la desaparición física de un entorno y la detención de cualquier idea positiva sobre nociones como progreso, industrialización, técnica o género humano. De este modo, la pobreza que aquí interviene actúa como sinónimo de una miseria que no afecta a lo visual, sino a lo ético.

Esta es la causa por la cual la visión de este paisaje bélico que Dix ofrece, se aproxima a la mirada que Max Ernst efectuará entre 1940 y

¹⁰⁴ Karcher, Eva, *op. cit.*, p. 159.

1942, es decir, una década después, en un lienzo que, tal y como sucede con *Europa después de la lluvia*, vuelve a mostrar la desolación de un entorno calcinado que se sitúa en la precisa intersección entre el paisaje humano, el paisaje natural y el paisaje urbano. El poeta y escritor Pere Gimferrer aludía a esta obra, hace ya más de tres décadas, señalando que se trataba de “un cuadro de lo inanimado” y “de la petrificación” que se configura partiendo “de la solidificación que sigue a una tormenta de lava magmática.”¹⁰⁵ Esta tormenta no pensamos que deba ser entendida en un sentido puramente metafórico, sino literal, ya que esa lava que cubre y solidifica Europa no responde tan sólo a un recurso retórico. Curiosamente, sobre este aspecto Gimferrer no insiste mucho, ya que prefiere decantarse por el análisis alegórico de algunas de las figuras que aparecen en el lienzo, tal y como sucede con la que presenta una cabeza de pájaro (elemento recurrente en otras obras de Ernst), una cabeza que también puede ser tomada como el casco de un guerrero.



Max Ernst
Europa después de la lluvia, 1940-1942

Desde nuestra perspectiva, sin embargo, lo alegórico adquiere en esta obra un carácter descarnado: es de nuevo la desolación de lo inanimado lo que se transforma en objeto del discurso plástico. La “indefinición de las masas mineralizadas”¹⁰⁶ que protagonizan la escena, posee una fuerza que nos lleva al reconocimiento de un entorno en el que —al igual que sucedía en el caso de Dix— humanidad, naturaleza y urbe quedan

¹⁰⁵ Gimferrer, Pere, *Max Ernst o la disolución de la identidad*, Polígrafa, Barcelona, 1977, p. 36.

¹⁰⁶ Gimferrer, Pere, *op. cit.*, p. 48.

unificadas bajo un único registro. Un registro en el que las clasificaciones se confunden y donde las etiquetas pierden valor en función del carácter moralmente comprometido de la pintura.

Aunque Pere Gimferrer no efectúa la afirmación que vamos a mencionar a continuación en el sentido de nuestra lectura, hay un momento en el que su análisis sobre Ernst resulta esclarecedor. Gracias a sus palabras podemos ser conscientes de cómo Europa sólo puede representarse como algo que no es ya representable. A pesar de que nos hallamos en un momento de la guerra en el que no ha comenzado el genocidio judío o en el que el poder atómico todavía no se ha experimentado, Europa no puede representarse, ya que la imagen que tiene de sí misma —como modelo de razón, concordia y progreso— no se corresponde con lo que está sucediendo desde 1914. Gimferrer, a propósito de diversas obras de este periodo, efectúa una reflexión que, ante el paisaje calcinado de la obra que venimos comentando, adquiere un especial sentido:

“Tememos ser un animal, tememos ser una planta, tememos ser una piedra, porque no sabemos qué es ser un hombre. Tememos ser otra cosa sin saber qué somos y sin saber qué es ser otra cosa.”¹⁰⁷

En nuestro contexto, ese temor lo provoca el desastre bélico. El entorno queda distorsionado en tanto que resulta irreconocible. No sabemos qué es ser un hombre, porque no reconocemos lo que ese hombre está haciendo o, por ser más exactos, porque lo que el hombre está haciendo es contravenir la propia noción de ser humano que la Ilustración había creado.

Una vez más hemos de recurrir a Eduardo Subirats. Éste, en un ensayo que dedicó al análisis de la modernidad española, quiso homenajear a Ernst haciendo uso del título del cuadro que ahora nos ocupa. Aunque el libro de Subirats aborda una problemática muy diferente de la que estamos estudiando en estas páginas —ya que su objetivo es cimentar históricamente las contradicciones del modelo cultural español de los años de la transición democrática—, al final de su trabajo alude al título utilizado en su ensayo (*Después de la lluvia*). Y lo hace señalando que el lienzo de Ernst debe ser entendido, ante todo, como el “paisaje de una

¹⁰⁷ Gimferrer, Pere, *op. cit.*, p. 45.

época.” El paisaje del momento, sin embargo, no sólo asume un tinte catastrofista, sino también esperanzado. A pesar del tono desolado que la obra de Ernst posee, el artista simultáneamente “relata una condición humana definida por la desesperanza y la esperanza”:

“Como en los monumentales paisajes de Caspar David Friedrich, con los que la obra de Max Ernst mantiene una frecuente relación de diálogo, sus protagonistas son el ser humano y el infinito vacío. Aquí, sin embargo, en la obra de Max Ernst, no es la trágica visión de un infinito ausente de vida y la consiguiente estilización de un héroe romántico lo que sorprende a nuestra mirada. Max Ernst no pinta un paisaje existencialista de la nada, sino la destrucción real de la cultura europea a partir de sí misma, según la contemplaron las generaciones que nos precedieron.”¹⁰⁸

Aunque la destrucción sea lo que predomine en este paraje fosilizado, no todo se encuentra perdido. Para Subirats la mirada de esperanza que existe se apoya en el propio hecho de la pintura, es decir, en el sentido que la obra adquiere como expresión de denuncia y de crítica. Una denuncia que todavía sigue vigente y que puede ayudarnos a recordar y tener siempre presente el peligro de “involución intelectual, cultural y política” que en la actualidad existe tanto en los países occidentales, como en los países del Tercer Mundo o en aquellos otros dominados por fundamentalismos extremistas.

No obstante, hay otra cuestión que no puede pasarnos desapercibida dentro de los parámetros en los que estamos desarrollándonos. Los tres artistas alemanes cuyas obras acabamos de analizar, retratan su entorno partiendo de una visión en la que lo urbano se humaniza y en la que esta humanización presenta una nueva naturalización, efectuándose a través de ello una curiosa recuperación de aquella falacia sentimental que Robert Rosenblum defendía, pero aplicándose aquí la misma al ámbito tecnológico. Un ámbito del que se muestran ahora sus secuelas destructoras más evidentes.

Junto a ello, estos artistas no buscan tan sólo representar el entorno, ya sea como apropiación laudatoria de la iconografía industrial y técnica o

¹⁰⁸ Subirats, Eduardo, *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*, Temas de Hoy, Madrid, 1993, p. 221.

como ataque a esa confianza positivista. Tampoco tratan de realizar unas obras que únicamente se apoyen en el posicionamiento ético y moral y en la denuncia de la realidad ante la que nos encontramos — aunque para estos artistas sea fundamental dicho posicionamiento, en tanto que ofrecen los rasgos más desagradables de la otra cara del progreso—. El objetivo que ahora se perfila es otro. Éste no anula a los anteriores, sino que actúa de forma complementaria a los mismos. De este modo, lo que a través de estas obras también se plantea es cuestionar el propio estatuto de la imagen, es decir, poner en crisis la propia naturaleza de la imagen como tal. Esta idea es la que en 1961 formulará un autor como Günther Anders en un texto —editado por vez primera en aquel año— que, a pesar de estar dedicado en exclusiva a la trayectoria de Grosz, puede ser fácilmente extrapolado —creemos que sin caer en error alguno—, a cualquiera de los otros dos artistas.

Yendo más allá de la evidente lectura urbana y de sus paradojas iconográficas, Anders plantea una interesante apreciación dirigida a evaluar el alcance de la aportación de Grosz. A pesar del realismo que caracteriza su pintura, el valor de la misma se sitúa para el filósofo en el hecho de que no debe ser entendida como una imagen, sino como una *anti-imagen*. Desde esta perspectiva, sus obras pueden ser entendidas como tales, ya que las mismas no poseen un carácter decorativo —es decir, un carácter relacionado tan sólo con la imagen—, sino una voluntad de crítica radical y compromiso moral con un determinado entorno que las hace especialmente *contundentes* y destructivas.

El objetivo de las visiones urbanas que hemos analizado en este epígrafe va dirigido, en definitiva, a atemorizar al espectador (“se trata esencialmente de *terrorizarlo*”)¹⁰⁹ y este hecho, a juicio de Anders, es el que dota de relevancia y significado a la obra de Grosz y, por ello, a la obra de Dix y Ernst. El valor de la producción de estos artistas, por tanto, se basa en el hecho de que la imagen no tiene por qué agradar o complacer. Su importancia radica en otro lugar, un lugar en el que la imagen establece lo que Anders califica como una “ontología negra”:

“Los fragmentos del mundo que aún nos quedan, las ruinas de hombres y cosas dando el sentimiento de ser sólo fragmentos «que todavía no forman parte del ser», se nos aparecen como

¹⁰⁹ Anders, Günther, *George Grosz*, Maldoror Ediciones, Vigo, 2005, p. 19.

pausas en el interior del vacío y para ser más precisos en el plano ontológico: como «agujeros en el no-ser».¹¹⁰

El mundo urbano que estos tres artistas abordan configura un espacio en el que el derrumbe provoca una sacudida basada en lo horrible. Se podrá señalar que el arte a lo largo de su historia ha estado repleto de imágenes llenas de horror, violencia y desagrado. Sin embargo, Anders pone de relieve una destacable circunstancia: incluso en su horror las imágenes del pasado resultan hasta cierto punto *acogedoras*, es decir, poseen una determinada elegancia que las hace visualmente tolerables o, al menos, culturalmente aceptables. De ahí que los mundos catastróficos que presentaban “tenían siempre el estatuto de objetos de arte” o, si se prefiere, la aureola de “objetos de placer” que asumían el digno carácter de “negociados en el mercado del arte.”¹¹¹

Frente a esta situación Grosz se rebelará. Su posición, al igual que sucederá con Dix y con algunas piezas de Ernst, delimita una ruptura con lo que hasta ese momento había determinado una tradición. El hecho de que la imagen ya no resulte cordial marca, por ello, una profunda alteración visual. Esa alteración —y su consiguiente ruptura— actuarán como reflejo de una nueva situación que, sin embargo, no afectará necesariamente a todos los artistas de la generación de entreguerras. Al respecto, Anders llegará a afirmar, incluso, que el *Guernica* de Picasso presenta una cierta amabilidad estética, ya que la emoción de la que parte “es retraducida como un acontecimiento plástico.” Esta circunstancia es la que a su juicio permite que la obra sea apreciada como cualquier obra del pasado.

Ahora bien, la amabilidad que Anders encuentra en Picasso no se da en artistas como Grosz. Y no se da porque sus obras no buscan el aplauso o el agrado o la emoción. Al partir de la *irritación* y del *disgusto*, el trabajo de artistas como los que estamos estudiando explora un ámbito que, desde un primer momento, es el de la *furia*. Ésta se desarrolla desde la objetividad de una imagen que ya no es naturalista, pero que tampoco deja de ser realista. Una imagen que desde su distorsión y desde su ataque al “espectador complaciente” lucha por crear un paisaje tal cual es: “A diferencia de los artistas académicos, su arte no tenía por objeto

¹¹⁰ Anders, Günther, *George Grosz, op. cit.*, p. 62.

¹¹¹ Anders, Günther, *George Grosz, op. cit.*, p. 14.

el mundo objetivo, sino la destrucción del mundo objetivo.”¹¹² Destruir dicho mundo no supondrá anularlo, sino cuestionarlo de una manera radical:

“Colgar un *desastre enmarcado*, escombros surrealistas o tachistas en las paredes de villas sólidas e intactas, como si se tratase de decoraciones o muebles de prestigio, era considerado como algo chic. Y, naturalmente, aún hoy ocurre lo mismo.

Al menos en lo que le concierne, Grosz rompió por completo con ese ilusionismo, con esa ausencia de destrucción en el mundo de las imágenes.”¹¹³

Es por esta causa por la que las imágenes de estos artistas poseen para Anders un primitivo, pero eficaz, *valor disuasorio* (como en su origen lo tenía la cabeza de la Medusa, ya que los griegos más antiguos hacían un uso de esta cabeza convirtiéndola en un objeto que servía para espantar al enemigo y a las fuerzas maléficas). Mediante la recuperación de esta primitiva función, la imagen no busca agradar ni adular. El resultado plástico obtenido, sin embargo, no se contenta con ello y se convierte en algo más contundente y agresivo: en un arma. Paralelamente, la imagen también se transforma en una acción —tomado el término en un sentido más político—. No es, por tanto, un talismán o un amuleto protector, sino una herramienta, un instrumento que se dirige hacia la realización de una precisa actividad.

De este modo, el arma en el que se convierte la imagen va a poseer una doble finalidad: la visual y la combativa. A través de este objetivo simultáneo se trata, por un lado, de hacer de nuevo “el mundo finalmente visible, como lo harían las lentillas o los telescopios.”¹¹⁴ Y, por otro, de transformar la imagen en algo que se sabe conscientemente “tendencioso” y que se encuentra dirigido a efectuar una denuncia contra la hipocresía. Veamos cómo resume Anders la cuestión:

¹¹² Anders, Günther, *George Grosz, op. cit.*, p. 18.

¹¹³ Anders, Günther, *George Grosz, op. cit.*, p. 15.

¹¹⁴ “Las otras imágenes, de las que se burlaba Platón, alcanzan a dejarnos ver una segunda edición de un mundo de apariencias en algún modo visible; las de Grosz, en cambio, sea lo que fuere, hacen el mundo finalmente visible [...] así las mismas dejan de ser «imágenes», para convertirse en verdaderas *herramientas*. Pero qué importa la nomenclatura, lo único que cuenta es el hecho.” Anders, Günther, *George Grosz, op. cit.*, p. 21.

“Ninguna obra de arte, y por ello ninguna imagen, se agota en su «ser-objeto» A la inversa, puesto que la misma persigue una finalidad, comunicar algo, producir un efecto preciso, cualquier imagen es una *acción*; en tanto que tal, un *proceso*; y en esta medida *tendenciosa* [...] «La acción», en la imagen de Grosz, consiste en denunciar la hipocresía.”¹¹⁵

En las obras de Grosz, al igual que sucede en las de Dix, Berlín y sus moradores dejan de ser simples imágenes para transformarse en verdaderas *anti-imágenes*. Este hecho cobra un importante sentido, puesto que guarda relación con esa necesidad de ver a la que con anterioridad nos referíamos. Aunque nos encontremos con *anti-imágenes* éstas poseen una sorprendente cualidad: por muy negativas que resulten, por muy angustiosas que sean, nos permiten ver, ya que hacen que determinados hechos y circunstancias sean visibles. Precisamente aquellos fenómenos que intentan quedar maquillados u ocultos:

“Si en esencia lo propio de la realidad es maquillarse como «fenómeno», entonces conviene, para dar una imagen verdadera y completa mostrar simultáneamente esa dualidad: la verdad y el maquillaje [...] atravesar el maquillaje opaco de lo real [...] y, al mismo tiempo, hacer simultáneamente visibles las entrañas de la verdad que constituyen el fundamento de ese fenómeno.”¹¹⁶

Se cumple así el objetivo que Alain Roger se cuestionaba: la posibilidad de crear miradas y apropiaciones que rompan con lo visual y conceptualmente aceptado. En este sentido, las obras de los artistas alemanes de las que hemos estado hablando en este apartado presentan una aproximación al entorno —convertido en escenario urbano y paisaje de lo humano— en el que el conflicto y la destrucción muestran un evidente distanciamiento de las visiones más condescendientes en la defensa de los valores técnicos e industriales.

Sin embargo, sería un error simplificar de un modo dualista la situación y llegar a la conclusión de que la representación del entorno supone asumir obligatoriamente una de estas posiciones. Si estableciéramos una rígida división entre quienes utilizan el entorno urbano e industrial —

¹¹⁵ Anders, Günther, *George Grosz, op. cit.*, p. 39.

¹¹⁶ Anders, Günther, *George Grosz, op. cit.*, p. 28.

así como sus posibles metáforas— ya sea para alabarlo o, por el contrario, para cuestionarlo, estaríamos empobreciendo nuestra perspectiva de análisis. Los nuevos paisajes urbanos con los que también vamos a encontrarnos durante estas décadas presentan una realidad más rica y, en ocasiones, bastante alejada de cualquier mirada reduccionista.



Max Ernst
Toda la ciudad, 1935-1936

Si hasta el momento hemos analizado posiciones de afirmación o de condena absolutas relacionadas con las diversas caras que puede presentar el progreso, queremos ahora enfrentarnos a un conjunto de actitudes que ponen de relieve otro tipo de planteamientos. En estos, aunque la ciudad continúe siendo el eje central del entorno, serán otras las lecturas que predominen. En las mismas, la ciudad y el progreso tecnológico asociado a la urbe no serán tanto un objeto de adhesión, alabanza o rechazo, como la personificación paradigmática de una serie diversa de sentimientos y humanas sensaciones.

4.3.2. LA ARQUITECTURA INTERNA Y ENSIMISMADA

¿Puede tomarse la ciudad como referente de una realidad que no se intenta alabar o denunciar? ¿Puede asumir la arquitectura un sentido metafórico relacionado con otro tipo de miradas? ¿Necesariamente lo industrial supone una interpretación cerrada?... Desde nuestra

perspectiva, responder a estas preguntas supone hacer frente a la posibilidad de un uso de lo urbano que, como ya hemos visto en el caso de los artistas alemanes, actualiza desde una posición diferente la presencia de la falacia sentimental. Falacia a través de la cual, la nueva naturaleza urbana también va a asumir características propias del ámbito humano sin que ello suponga que lo formalmente antropomórfico cobre un excesivo protagonismo. De este modo, experiencias como la melancolía, o la soledad, o el abandono —asociadas a una determinada percepción existencial— van a ser presentadas mediante la utilización plástica de la arquitectura y de la ciudad.

Este uso hará que el entorno sea tratado como un espacio más de reflexión que de acción. Un espacio dirigido tanto al análisis sobre la temporalidad, como a la consideración de lo arquitectónico como elemento constructivo de imágenes basadas en la quietud y el silencio. En este sentido, una generación de autores —algunos de ellos distantes no sólo geográficamente— como Edward Hopper (1882-1967), Mario Sironi (1885-1961) o Giorgio de Chirico (1888-1978), tomarán como punto de partida para la elaboración de sus piezas, unos paisajes urbanos en los que la arquitectura adquirirá este específico valor. La indiscutible importancia que asumirá este fenómeno —hecho que no puede desligarse del paralelo afianzamiento de lo urbano en otros ámbitos artísticos— se podrá rastrear también en la fotografía que en este periodo se estaba realizando. Sin embargo, los pintores citados no llegarán a efectuar un retrato de la ciudad totalmente similar al que los fotógrafos estaban realizando. En este sentido, y pese a ciertas concomitancias, la fotografía de estas décadas se verá atraída por un discurso menos intimista y concentrado.

Si, en un primer momento, nos fijamos en las obras de autores del nivel de Eugène Atget (1856-1927) o Edward Jean Steichen (1879-1973) y si, a su vez, ampliamos este registro a fechas más próximas e incluimos en el mismo a nombres como los de Berenice Abbott (1898-1991), Brassai (1899-1984), César Domela-Nieuwenhuis (1900-1992), Walker Evans (1903-1975) o Henri Cartier-Bresson (1908-2004), descubriremos en ellos un compromiso con lo urbano —presente de forma mucho más palpable en las imágenes en las que la ciudad actúa como núcleo referencial específico— que hace que calles y edificios asuman un carácter privilegiado, aunque orientado hacia una determinada dirección. María Bolaños efectuaba una primera valoración de este

hecho en su análisis sobre las relaciones existentes entre la fotografía moderna y la ciudad:

“La ciudad, habría que decir es no sólo una cosa, sino la más privilegiada de las cosas humanas, lo que la coloca en excelentes condiciones para hablar de lo que les sucede a los individuos. A estas alturas de los tiempos, a casi nadie le interesa conocer ya la ciudad como un objeto topológico, como un conjunto de construcciones ordenadas cada uno de cuyos recodos podrían alcanzarse con la razón. En esta evaluación de la ciudad, lo que importa es su competencia en el campo de lo *individual*, su capacidad para declinar los estados de ánimo de sus habitantes.”¹¹⁷



Eugène Atget
Calle Nonnains d'Hyères, 1900

A pesar de lo señalado por esta autora, el uso de la ciudad como reflejo de un estado de ánimo —cuestión que reformula desde un planteamiento más actualizado la idea romántica de que todo paisaje representa un estado del alma— pensamos que afectará de forma más evidente a la pintura que a la fotografía. Ello se debe al hecho de que la imagen fotográfica se interesará más por la realidad de lo externo y por

¹¹⁷ Bolaños, María, “La ciudad es un estado de ánimo”, en el catálogo de la exposición *La ciudad en la colección fotográfica del IVAM*, IVAM, Valencia, 1996, p. 11.

su estética funcional —la geometría urbana, el diseño geométrico de calles y avenidas, la claridad y pureza arquitectónicas, etc.—, que por la vivencia dependiente de lo interno. De este modo, el espacio por el que la fotografía se sentirá atrapada será el espacio afirmativo de una exploración visual, óptica y racional. Exploración que, basada tanto en elementos urbanos como humanos, se decantará, tal y como ya hemos señalado, más por lo objetivo que por lo íntimo.



Walker Evans
Gasolinera, 1930



Berenice Abbott
El puente de Brooklyn, 1936



Edward Steichen
Edificio Flatiron, 1904



Brassai
Muchacha en la calle Quincampoix, 1932

Dicho esto, hay un hecho que resulta evidente: la “lógica topográfica” de estos fotógrafos —protagonistas del “corte espacial” que depende de la irrupción del “bacilo espacializante” transmitido por sus imágenes— no puede ponerse en duda.¹¹⁸ Tampoco puede ser cuestionada la transformación de la ciudad fotografiada en el nuevo territorio ideal donde entran en juego las inquietudes modernas. Sin embargo, la ciudad que estos fotógrafos captan posee lo que hemos considerado como un *sentido esencial de exterioridad*. Sentido que se encuentra también presente en autores provenientes de las artes plásticas y que simultanean la actividad fotográfica con la escultura, el diseño o la pintura —pensemos, por ejemplo, en los casos paradigmáticos de los citados Rodchenko o Moholy-Nagy—. Ahora bien, con independencia del valor de este sentido, conviene no olvidar que el mismo se halla alejado de esa interioridad falsamente sosegada que puede rastrearse con facilidad en las pinturas realizadas por un Sironi o por un Hopper.

Al respecto, en uno de los textos más destacados redactado entre 1913 y 1920, Giorgio de Chirico se enfrenta a lo que para él debe abarcar el llamado arte metafísico si es que quiere ser “verdaderamente inmortal” y “escapar a todos los límites humanos.” Para conseguir este ambicioso objetivo las obras tienen que desembarazarse de la lógica y del sentido común: es decir, de lo que podemos considerar como su exterioridad. De este modo, las mismas asumen la capacidad de penetrar en áreas mucho más sugerentes e íntimas como son las representadas por “las regiones de la visión infantil y del ensueño”:

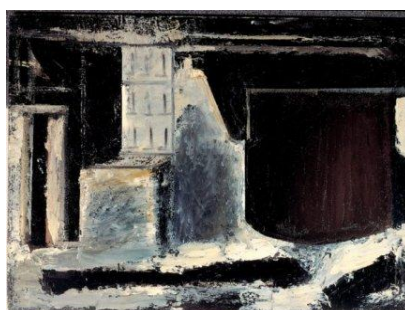
“El artista debe sacar sus afirmaciones más profundas de los más secretos escondrijos de su ser; allí ni murmullos de torrentes, ni cantos de pájaros, ni susurros de hojas pueden distraerle.

Lo que oigo no tiene valor; sólo lo que veo es viviente, y cuando cierro los ojos mi visión es todavía más poderosa.

Es de la mayor importancia que libremos al arte de todo lo que hasta la fecha ha contenido de material reconocible; todos los asuntos familiares, todas las ideas tradicionales, todos los símbolos populares deben ser desterrados en el acto.”¹¹⁹

¹¹⁸ Bolaños, María, *op. cit.*, p. 10.

¹¹⁹ De Chirico, Giorgio, “Arte metafísico”, en González García, Ángel; Calvo Serraller, Francisco y Marchán Fiz, Simón, *op. cit.*, pp. 160-161.



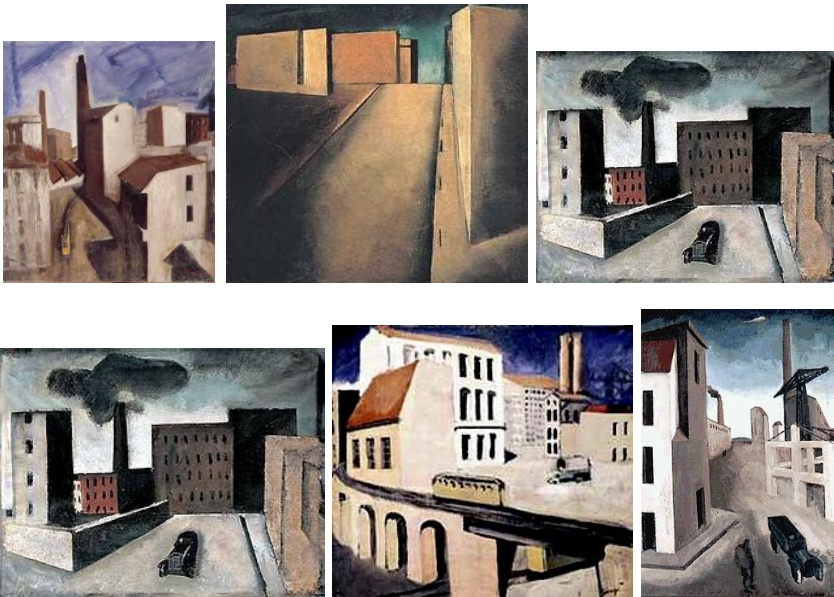
Mario Sironi
Periferia, 1942-1943
Gasómetro, 1943 y 1945

Sólo a través de un proceso de estas características el arte puede despojarse de sus ideas más retardatarias y sumergirse en lo misterioso. Este sumergimiento nos aparta del “aspecto corriente” del mundo y nos aproxima al “aspecto fantasmal y metafísico” que no es observable por cualquier individuo. Únicamente en “momentos de clarividencia y de abstracción metafísica” podemos acceder a ese estado de desapego con lo externo.¹²⁰ Lo que puede ser entendido de forma cotidiana como

¹²⁰ De Chirico, Giorgio, *op. cit.*, p. 161.

«real» o exterior no va a convertirse para De Chirico en el centro de su obra, ya que ésta va a extenderse por un espacio totalmente diferente. Un espacio que en su nitidez y precisión —totalmente reacia a la claridad arquitectónica de la fotografía— va a resultar desconcertante en tanto que paisaje urbano.

La ciudad que nos presenta el artista italiano abandona el carácter destructivo y distorsionado que habíamos visto en el caso de los pintores alemanes. Pero, asimismo, también abandona el sentido de exterioridad que caracteriza a los fotógrafos de la época. Éstos escapan de la interioridad que, por ejemplo, asume la imagen de la casa, portadora de una “grandeza metafísica” que —en palabras de Bolaños, en las que resuena la voz de Bachelard— se encuentra lejos de la pérdida, del desarraigo, de la evasión y de la complejidad a la que invita la ciudad.



Mario Sironi
Diversas vistas urbanas, 1934-1945

Desde esta perspectiva, la pintura dotará al entorno de unas características que serán, precisamente, las que no encontraremos en la fotografía:

“Es en esto en lo que el espacio discursivo de la fotografía se asemeja al espectáculo moderno de la metrópolis: una predilección congénita por los fragmentos, por las huellas y registros que constituyen los ingredientes de la experiencia ordinaria, por el tráfico vital de sus divergencias. Particularidades, cosas sueltas, migajas visuales. La actividad moderna de la ciudad acoge una incontenible abundancia de visiones rápidas, de trozos de conversaciones, de retazos de encuentros.”¹²¹

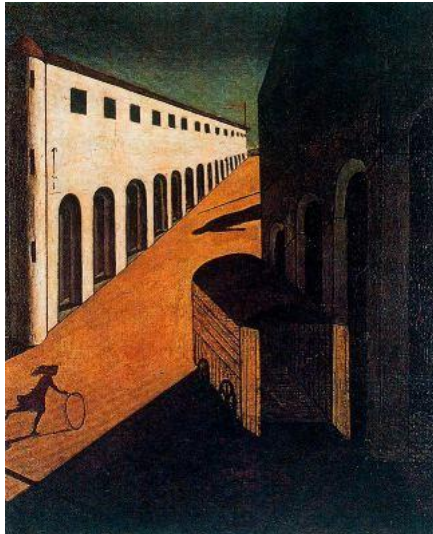
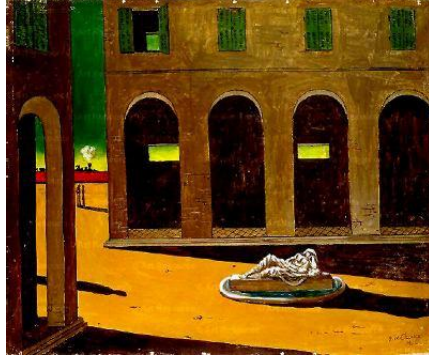
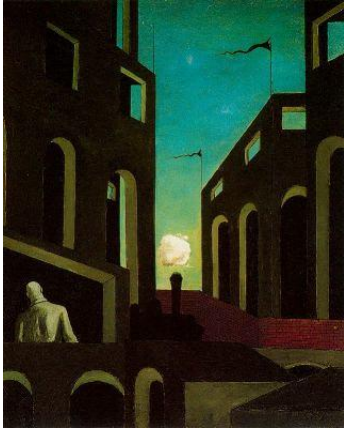
Ahora bien, si la fotografía posee un sentido documentalista basado en los aspectos fragmentarios que acabamos de reseñar, la pintura pondrá sobre la mesa una serie de características que la desvincularán de esa naturaleza documental y externa. Con todo, conviene efectuar una matización: ese rasgo documental que atribuimos a la fotografía del momento no debe ser malinterpretado. Documentalismo no es sinónimo de realismo o de naturalismo. Bolaños nos recuerda que “la fotografía es, probablemente, el arte menos realista de cuantos existen.” De ahí que el hecho fotográfico, junto al propio fenómeno urbano, rompa “todo nexo con la organicidad de la naturaleza.”¹²²

Todo ello hace que la visión pictórica se sumerja en una realidad en la que la urbe se reviste de un sentido mucho más ensimismado. El entorno asume unas características propias que la fotografía no utiliza de la misma manera, ya que la pintura parece transformar lo exterior urbano en discurso de una interioridad. Lo interior —y extrapolamos aquí lo apuntado por Bolaños en relación a la casa— se concibe como “espacio inmune” y como “geografía del orden y la seguridad”: en definitiva, como “el lugar ideal del encuentro consigo mismo.”¹²³ Un encuentro que tiene la particularidad de efectuarse desde una aparente contradicción: la que supone encontrar lo íntimo y privado en el área de lo público.

¹²¹ Bolaños, María, *op. cit.*, pp. 15-16.

¹²² En este sentido, la fotografía se asemeja a la ciudad porque ambas “son, en sí mismas, disociativas, discrepantes” y “esencialmente antimiméticas.” A fin de cuentas son “una máquina confrontada a otra máquina: nada de naturalismo, sino belleza matemática.” Bolaños, María, *op. cit.*, pp. 17-18.

¹²³ Bolaños, María, *op. cit.*, p. 13.



Giorgio de Chirico
La alegría del regreso, 1915
Plaza italiana, 1914
Misterio y melancolía de una calle, 1914

Esta circunstancia, sin embargo, no ha de llevarnos a pensar que la obra de Hopper, Sironi o De Chirico pueda ser interpretada, en un sentido psicológico, como muestra de un entorno seguro u ordenado. El orden que estos artistas establecen, así como la seguridad que propician, asume un sentido contradictorio con lo que habitualmente puede ser considerado como tal, ya que a donde nos lleva este orden es a la

plasmación de un extraño y tenso vacío. Un vacío habitado o construido, pero no por ello menos desolador. Un vacío que empuja a un estado de suspensión que no puede ser eliminado y que, como espectadores, nos coloca en un *espacio intermedio* que es el de la interioridad.

Será en Hopper donde este vacío y suspensión —convertidos en la densa atmósfera que envuelve sus pinturas— resultará evidente. Sin embargo, lo señalado por Ivo Kranzfelder para caracterizar la pintura de este artista norteamericano, nos vale también para sus contemporáneos italianos:

“El sencillo sentimiento religioso que podía encontrarse aún en sus primeras obras, se ha evaporado, siendo sustituido por algo nuevo. Lo que queda al final es un vacío [...] Los cuadros de Hopper residen en un área intermedia. No muestran el estado de inocencia ni, menos aún, la autodestrucción del hombre. Los cuadros marcan un estado de suspensión permanente, pero no de equilibrio. No muestran un paisaje idílico preindustrial ni glorifican la mecanización. Hopper muestra una situación que ningún otro artista norteamericano ha logrado tematizar.”¹²⁴

En efecto, ningún otro artista estadounidense del momento trabajará en esa línea. Sin embargo, la misma sí que se solapará, aunque sea de una forma parcial, con la trazada por otros pintores europeos en los que la referencia al entorno exterior se verá influida y modificada desde una visión interiorizada en la que también el elemento temporal —y, lógicamente, no a la manera nerviosa y alocada de los futuristas— asumirá su carácter protagonista.

El hecho de que un conjunto determinado de pintores apueste por una mirada sustentada en la interioridad, supone que los mismos están invitando a través de sus obras a reflexionar sobre un entorno cuya presencia se reconoce, ante todo, como inquietante. De este modo, la única seguridad —por utilizar la expresión empleada con anterioridad— que es capaz de otorgar la obra de estos artistas es la de la inquietud. Paralelamente, la inmunidad que pueden ofrecer no conduce al sosiego, sino a la intranquilidad. Una intranquilidad en la que la presencia arquitectónica en cualquiera de sus facetas actúa, parafraseando a Ada

¹²⁴ Kranzfelder, Ivo, *Edward Hopper*, Taschen, Colonia, 2002, pp. 70 y 75.

Masero, como *una doliente elegía sobre la condición humana*, así como sobre su propio sentido temporal.¹²⁵



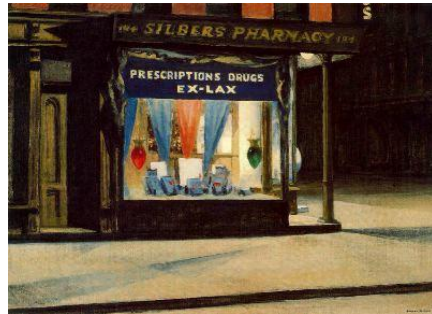
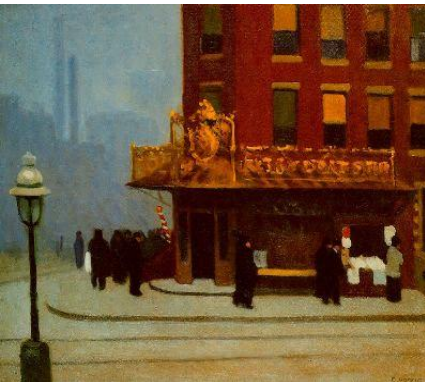
Edward Hopper
La ciudad, 1927

El objetivo de las pinturas urbanas de Hopper, Sironi o De Chirico no se centra, por tanto, en la representación de la ciudad como un universo de destrucción o como un escenario de la miseria moral de sus habitantes —tal y como habíamos visto que sucedía con los artistas alemanes—. Asimismo, sus pinturas tampoco desean reflejar ese particular mundo onírico y geográficamente vago que los surrealistas recrean en sus composiciones: un mundo que autores como Yves Tanguy (1900-1955) poblarán por medio de sus paisajes enigmáticos y sugerentes con resonancias de naturaleza orgánica y ensoñadora.

Lo que aquí se busca, por el contrario, responde a otra cosa. La intencionalidad de estos artistas no va dirigida a provocar el rechazo ni la aceptación de una realidad que sólo puede provenir del sueño o de la agitación de las muchedumbres urbanas. La finalidad de la pintura se dirige a provocar una atención que se descubre como extraña: se trata de utilizar el entorno como elemento destinado a generar una mirada ausente de tiempo. Una mirada detenida y llena de inquietud que busca

¹²⁵ Masoero, Ada, *op. cit.*, p. 34.

reflejar, tal y como apunta Valeriano Bozal en su análisis sobre Sironi, una “temporalidad anónima”¹²⁶ que éste vincula a la ciudad.



Edward Hopper
Azoteas, 1932
Puesta de sol en Pennsylvania, 1942
Bar de la esquina en New York, 1913
Farmacia, 1927

¹²⁶ “Sironi es capaz de llamar la atención, nuestra atención, sobre la presencia del tiempo, incluso cuando las formas de las que se sirve son propicias para la intemporalidad. El artista italiano percibe en la cotidianidad los rasgos de una permanencia que, sin embargo, no implican idealidad alguna: como si el tiempo estuviera aplastado sobre sí mismo, construye el monumento de una sociedad industrial dominada por la melancolía y la soledad [...] La temporalidad anónima del mundo urbano persiste incluso en las pinturas clasicistas que realiza entre 1922 y 1926.” Bozal, Valeriano, “El oficio de vivir”, en el catálogo de la exposición *Mimesis. Realismos modernos. 1918-1945*, op. cit., p. 26.

Junto a ello, los pintores que estamos citando —“valiéndose de medios pictóricos convencionales”— intentan mostrar desde la intimidad “la otra cara de la modernidad en uno de sus componentes esenciales.” Una vez más los comentarios alusivos a la obra de Hopper efectuados por Kranzfelder pueden extrapolarse al resto de estos artistas:

“En los cuadros de Hopper se refleja menos el cambio exterior del mundo que la íntima reacción ante este hecho, ya sea la reacción propia o la ajena [...] Hay que tener presente en todo momento su lenta, reflexiva y constante evolución, hay que tener presente el hecho de que apenas le importaba lo que ocurría en su entorno. Esa búsqueda imperturbable, las aparentes repeticiones, obligan a mirar con más cuidado y a observar los matices.”¹²⁷

El entorno cobra valor como invitación a una mirada que reclama atención. Y ésta se desarrolla no sólo desde una perspectiva visual, sino también conceptual. Una obra de arte, escribe De Chirico en el texto que estamos citando, tiene que “narrar algo que no aparece dentro de su contorno.” Eso significa que lo que la práctica pictórica encierra es algo que no puede quedar atrapado en la imagen, pero que ésta propicia. Algo que resultándonos próximo es, a la vez, el producto de una realidad lejana. Una realidad que no es propiamente la del sueño, ni mucho menos la de la pesadilla bélica o postbélica.

Los entornos urbanos pintados por De Chirico pueden ser interpretados, tal y como hace Joseph Rykwert, como “los restos que sobran de un tiempo del sueño” o como “la obra de albañiles largamente olvidada.” En cualquier caso, de lo que no cabe duda es de su distancia conceptual con respecto a las manifestaciones urbanas que hemos analizado en los epígrafes precedentes:

“La quietud de todas esas primeras pinturas metafísicas se encuentra apartada del bullicio, de las aceleradas obsesiones, de los chocantes paisajes metropolitanos del mundo futurista —y algunas pinturas del momento están repletas de interiores más bien claustrofóbicos— [...] Por su parte, De Chirico afirmó en *Valori Plastici* que «la base principal de una gran estética

¹²⁷ Kranzfelder, Ivo, *op. cit.*, pp. 48-50.

metafísica está en la construcción de ciudades, en la arquitectura de las casas, en las plazas y jardines, en los pasajes públicos cubiertos, en los puertos y estaciones ferroviarias». ¹²⁸

El entorno que De Chirico perfila y que también hallamos en Hopper y Sironi busca en su ensimismamiento una realidad interna. Una realidad de referencias clásicas —pero no literalmente historicistas— compuesta por maniquíes, personajes y edificios iluminados de manera sobrenatural. ¹²⁹ Aunque no todos los artistas citados utilizan idénticos elementos referenciales, lo cierto es que todos ellos recuperan lo arquitectónico desde una vertiente diversa. Vertiente que si en el caso de De Chirico no se duda en calificar de metafísica (“Un paisaje enmarcado en el arco de un pórtico o en el cuadrado o rectángulo de una ventana adquiere un gran valor metafísico”), ¹³⁰ en lo concerniente a Hopper y Sironi, se relaciona tanto con un realismo sobrio, como con un futurismo personal y extraño, aunque totalmente comedido.

Al respecto, Bozal efectuaba una lectura de Sironi en la que destacaba la limpieza y austeridad de sus planteamientos. Su argumentación, dirigida a comentar la “sobria escenografía” de sus composiciones la desarrollaba de la siguiente manera:

“La pintura sironiana prescinde de lo onírico y literario, y la melancólica soledad que encontramos en todas las obras de este momento no sólo se atienen a la veracidad de un mundo urbano y suburbano difícilmente habitable, del que la épica está excluida y en el que la velocidad y el maquinismo, a diferencia de lo que sucedía en los primeros años del siglo XX, no parecen motivo de exaltación alguna.

La ciudad que Sironi contempla se configura en fragmentos marcados por la interrupción de calles y avenidas vacías, pero, ante todo, por el ensamblaje de edificios de viviendas e

¹²⁸ Rykwert, Joseph, “De Chirico. La arquitectura”, *Cuadernos del IVAM*, n° 11, 2007, pp. 17-18.

¹²⁹ “El clasicismo que De Chirico defendió, por su parte, nunca fue tan literal. Los capiteles de sus columnas están atrofiados, las acróteras en blanco, las cornisas son cortas [...] El clasicismo puede parecer descuidado [...] Es un clasicismo que no demanda columnas, un clasicismo de estructura interna, no de reglas externas [...] Son edificios iluminados por un crudo sol que proyecta sombras compulsivamente y las arroja de forma brusca, a veces oblicua, y otras, casi cenital.” Rykwert, Joseph, *op. cit.*, p. 21.

¹³⁰ De Chirico, Giorgio, *op. cit.*, p. 162.

industriales [...] El paisaje urbano es inabarcable, pero la extensión que queda fuera de la pintura sin ser representada no añadiría nada nuevo imprevisto a lo que en ella podemos ver.”¹³¹

Ahora bien, con independencia de cómo sean tomados estilísticamente estos referentes arquitectónicos —cuestión que dentro del contexto de la presente investigación no nos preocupa en exceso—, lo destacable es que el elemento urbano utilizado nos es ofrecido, por parte de todos estos autores, desde una persistente frialdad. Una frialdad que, aplicable no sólo a la pintura de De Chirico, parece tal y como sugiere Rykwert, “casi clínica” e inmersa dentro de una “fisicalidad [...] prácticamente palpable” a través de la cual la arquitectura y la ciudad muestran su característica “tragedia de serenidad heroica.”¹³²

Todos estos rasgos nos sitúan ante un universo en el que lo urbano se carga con un contenido poético que cuestiona las directrices de la modernidad internacional. Si ésta queda presente en la fotografía y en su implícita admiración por la realidad urbana como símbolo de progreso y crecimiento, en la pintura nos encontramos con una mirada cuya raíz se hunde más que en la exaltación y en el dominio, en una contenida desconfianza y en una sensación de pérdida que difícilmente puede quedar disimulada. Aunque esta mirada no resulte militante —a la manera en la que los pintores alemanes conciben el compromiso crítico—, no por ello deja de tener una especial relevancia.

El citado Tomàs Llorens planteaba la cuestión al señalar que la reelaboración que sufre lo urbano en autores como Hopper es indirecta. La arquitectura asume un valor que no sólo es el inherente a su propia plasticidad. Ello hace que visiones ciudadanas y arquitectónicas adquieran un protagonismo metafórico que escapa a cualquier apreciación complaciente. La visibilidad que la pintura ofrece no se basa en el desagrado, pero bajo la misma siempre se detecta una tensión que, como ya hemos apuntado en reiteradas ocasiones, transmite inquietud y desconfianza. Este fenómeno pone de relieve cómo la urbe que estos pintores construyen va a verse “filtrada por la conciencia de una pérdida y de una distancia.” La conciencia de esta separación produce una posición de extrañamiento con respecto a la ciudad. Este es el motivo por el cual será tomada como algo irreal:

¹³¹ Bozal, Valeriano, *op. cit.*, pp. 24-25.

¹³² Rykwert, Joseph, *op. cit.*, pp. 21-23.

“El artista sabe que no puede participar de su vida «real», que se le ha escapado definitivamente, y que sólo puede recapturarla como contenido poético y sólo apelando a una pintura enormemente consciente de sí misma. Mimesis, sí, pero sublimada por una obsesiva conciencia de estilo.”¹³³

Las aportaciones que acabamos de analizar nos permiten situar el fenómeno urbano dentro unos parámetros en los que la relación con el entorno se configura de una manera plural, divergente y alejada de cualquier estereotipo simplificador. No queremos finalizar este capítulo sin incidir en la complejidad y en la riqueza conceptual del panorama al que asistimos. Más allá de las visiones redentoristas, críticas e intimistas desplegadas durante la época —y que han sido las analizadas hasta el momento—, la utilización de la ciudad va a encontrar también un más que interesante y clarificador referente en la obra de un artista que, en relación a los autores estudiados, puede resultar extraño: nos referimos a Mondrian. A su específica peculiaridad, que curiosamente va a actuar como ejemplo de la moderna conversión del paisaje natural en paisaje plenamente urbano —todo ello, lógicamente, encuadrado dentro del lenguaje neoplasticista— vamos a dedicar el próximo apartado de este capítulo.

Dicho capítulo se cerrará con el estudio de las vinculaciones existentes entre el espacio, la arquitectura y la memoria. Para ello nos basaremos en las aportaciones efectuadas en esta dirección por una artista, Louise Bourgeois, cuya trayectoria, pese a que se desarrolla durante toda la segunda mitad del siglo XX, deseamos abordar en este contexto temporal. El motivo de este hecho es simple: sus iniciales planteamientos aúnan aspectos de origen surrealista y existencialista con cuestiones derivadas de una poética personal basada en sus más íntimas experiencias. Dado que las lecturas más contemporáneas realizadas sobre su obra inciden sobre estos aspectos espaciales, queremos resaltarlos para así poder abordar desde esta vertiente experiencial y fenomenológica —a la que tanto nos estamos refiriendo a lo largo de estas páginas—, el carácter que posee su visión. Una visión en la que la vivencia se resuelve desde el espacio.

¹³³ Llorens, Tomàs, *op. cit.*, p. 110.

4.3.3. LA ABSTRACCIÓN REALISTA DE LA GEOMETRÍA URBANA

Al mencionar en el epígrafe precedente las diferencias que podían ser establecidas entre la pintura y la fotografía de las primeras décadas del siglo XX, partíamos de un supuesto que hacíamos depender de lo señalado al comienzo del presente capítulo: nos referimos al distanciamiento progresivo que el concepto tradicional de paisaje estaba sufriendo, un distanciamiento que se veía acompañado por el interés artístico despertado no sólo por los entornos de las modernas urbes, sino también por sus diversas alegorías (industria, tecnología...).

Si Baudelaire representaba la aportación que a un nivel teórico mejor expresaba esta nueva situación, dentro del ámbito de la práctica artística vamos a encontrarnos con un autor que —siempre y cuando analicemos su trayectoria en conjunto— también va a ejemplificar de forma paradigmática esta evolución. Nos referimos a Piet Mondrian (1872-1944), artista que, con independencia de las rigurosas y férreas posiciones derivadas de las teorías neoplasticistas, va a transformar su relación con el entorno y el paisaje natural en instrumento de una nueva mirada. Una mirada que, pese a sus orígenes romántico-naturalistas, quedará sustentada en la renovada conexión que la pintura mantendrá con la realidad: la realidad abstracto-concreta del Neoplasticismo y su aplicación urbana.



12º baile de disfraces *beaux arts*, 1931



William van Alen con su esposa
12º baile de disfraces *beaux arts*, 1931

Al respecto, hay dos hechos destacables, que son en los que nos basamos, para poder mantener una posición como la que defendemos:

- a) En primer lugar, el producido por lo que puede considerarse como el vuelco urbano que se opera en la obra de Mondrian a partir de 1940. Este vuelco coincide con su llegada a Nueva York y con la recepción del determinante impacto visual de la bulliciosa ciudad norteamericana (fenómeno que lamentablemente se produce en una fecha demasiado próxima a su muerte y que resulta perceptible en las obras en las que se alude desde su título al baile del *boogie-woogie* o al nombre de la propia ciudad).¹³⁴

Este impacto será evidente también en el caso de Louise Bourgeois. Al respecto, no podemos olvidar que los rascacielos más importantes de Manhattan se finalizaron de erigir durante la segunda mitad de la década de 1920 y comienzos de la de 1930. Cuando Mondrian llega a Nueva York —tan sólo dos años después de que lo haya hecho Bourgeois— la moderna ciudad

¹³⁴ Nos referimos a la serie *New York* (1942-1944) y a obras como *Broadway Boogie-Woogie* (1943) o a su inacabada *Victory Boogie-Woogie* (1944).

estadounidense concitará el interés y la admiración mundial por construcciones que simultáneamente resultan tan americanas y cosmopolitas como el edificio Chrysler (1929) de William van Alen.¹³⁵

De hecho, uno de los ejemplos más curiosos que reflejan esta seducción arquitectónico-visual protagonizada por una Nueva York que se siente orgullosa y satisfecha de sí misma, se puede encontrar en la celebración el 23 de enero de 1931 del 12º baile de disfraces *beaux arts*. Tras once ediciones dedicadas a temas históricos, los organizadores plantearon como eje para 1931 el de la “*Fête moderne: una fantasía de fuego y plata*” dirigida al reconocimiento del *espíritu de la época*.

El baile tuvo lugar en el Hotel Astor, en Broadway, y al mismo asistieron más de 3000 invitados. Este evento se convirtió en el equivalente estadounidense de los CIAM europeos (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna). El plato fuerte del baile fue la presencia —que Rem Koolhaas no duda en calificar de paroxista— de los arquitectos más destacados de Nueva York (A. Stewart Walker, Leonard Schultze, Ely Jacques Kahn, William van Alen, Ralph Walker, D. E. Ward y Joseph H. Freedlander) vestidos todos ellos con las siluetas de sus propios edificios.¹³⁶

- b) Junto a ello, hay un segundo fenómeno que, por su importante carga simbólica, tampoco puede pasarnos desapercibido en relación a nuestro discurso: nos referimos a la publicación durante finales de los años diez y comienzos de los veinte de un texto (*Realidad natural y realidad abstracta*) que sitúa su acción a partir de una conversación entre tres personajes (Y, X y Z: un “aficionado a la pintura,” un “pintor naturalista” y un “pintor abstracto-realista”), conversación que comienza “durante un

¹³⁵ Recientemente este representativo rascacielos neoyorquino ha sido adquirido por una empresa petrolífera de Oriente medio.

¹³⁶ “Pero el que los eclipsa a todos —como lleva haciendo desde 1929 en el escenario de la parte media de Manhattan— es el edificio Chrysler. Su arquitecto, William van Alen ha desdeñado el vestido rascacielos: su disfraz —al igual que su torre— es un paroxismo del detalle.” Esta afirmación se corrobora al saber que el tejido utilizado para el disfraz era metálico plateado con adornos de charol negro y que el fajín y el forro eran de seda roja-fuego. Sus remates se componían de maderas flexibles procedentes de todo el mundo. Koolhaas, Rem, *op. cit.*, p. 129.

paseo que se inicia en el campo y concluye en la ciudad.”¹³⁷ Es decir, durante un desplazamiento que va a llevarnos del entorno natural a un no menos natural entorno urbano.

Desde esta perspectiva, no debemos olvidar que la obra de Mondrian actúa como un ejemplo singular, aunque no único, de la persistencia de una línea de trabajo que, al hallarse formada en la gran tradición del paisajismo europeo del norte, parte en sus inicios de un uso referencial de la naturaleza. Uso que hace que la misma sea utilizada como elemento básicamente simbólico.¹³⁸ Aunque en este contexto no queremos profundizar en la lectura que Rosenblum propone de Mondrian (considerado por éste como autor de “un mundo de espíritu y no de superficies” y como intérprete “profundamente original de muchas de las cuestiones que habían obsesionado a maestros como Friedrich y Runge”),¹³⁹ ello no nos impide que, de forma paralela a la citada interpretación, partamos de esa referencia al paisaje natural para relacionarla con las composiciones de sus últimas miradas urbanas.

Este aspecto fue planteado hace ya algunas décadas por Argan, aunque desde una perspectiva totalmente diferente a la nuestra. Su argumentación se basaba no tanto en el influjo que la ciudad de Nueva York había ejercido sobre Mondrian, como en el papel que éste estaba destinado a desempeñar en relación a la arquitectura moderna. De este modo, y a pesar de que nuestro discurso intenta profundizar en lo opuesto a lo señalado por el historiador italiano, conviene recordar sus palabras, ya que las mismas sirven para poner de relieve la importancia que asumirá el hecho arquitectónico para el artista neoplasticista:

“Por eso, en su mente, su pintura encaja en una perfecta *urbanística*; la ciudad que ansía es el espacio vital de una

¹³⁷ Mondrian, Piet, *Realidad natural y realidad abstracta*, Debate, Madrid, 1989, p. 4.

¹³⁸ Una vez más la deuda con Robert Rosenblum resulta aquí inevitable. De hecho, hay que tener presente que en su recorrido histórico este autor dedica una parte importante de su texto (el dedicado a estudiar “La abstracción trascendental”) a analizar la obra de Mondrian. Escribe Rosenblum al inicio de dicho capítulo: “Pero de todos los artistas de principios del siglo XX que siguieron esas direcciones místicas hasta el borde de la abstracción y más allá, fue el holandés Piet Mondrian quien aportó el eslabón más claro y más interesante artísticamente entre una tradición decimonónica basada en los temas, espacios y emociones del arte romántico nórdico y la transformación de esas raíces históricas en un arte de este siglo donde ha quedado suprimida toda referencia explícita al mundo material.” Rosenblum, Robert, *op. cit.*, pp. 199-200.

¹³⁹ Rosenblum, Robert, *op. cit.*, p. 201.

sociedad cuyos actos, al ser puro producto de la unidad de la conciencia, son a la vez racionales, morales y estéticos. No es de extrañar, pues, que la concepción del espacio de Mondrian haya tenido una profunda influencia en la arquitectura; y no tanto en las *formas* arquitectónicas como en la valoración de la funcionalidad vital de los espacios, en la planimetría que los define y distribuye y en su proyectismo.”¹⁴⁰

La arquitectura, como bien reconoce el arquitecto Juhani Pallasmaa, gracias a una sencilla definición que abarca tanto las construcciones humanas como las producidas por el resto de animales, posee un objetivo muy preciso: modifica “el mundo inmediato, incrementando la predecibilidad y el orden del hábitat.”¹⁴¹ Esta capacidad para producir orden —y no importa ahora aclarar de qué tipo de orden hablamos— llevará a muchos arquitectos a dirigir su mirada hacia los postulados del Neoplasticismo, tal y como sugiere Argan. Ello hará que el influjo de Mondrian, para quien la pintura responde a una operación matemática basada en la reducción expresiva de los elementos utilizados (líneas horizontales y verticales, planos sencillos, colores primarios...), resulte determinante.

No es extraño, por tanto, que un autor tan reconocido como Le Corbusier —aunque formado en el cubismo— concluya una de las conferencias impartidas en 1924 en la Sorbona de París con un alegato a favor de la simplicidad funcional (“El gran arte es simple; las grandes cosas son simples.”)¹⁴² y que base su planteamiento en afirmaciones tan mondrianescas como las siguientes:

“Creo que nunca hasta ahora hemos vivido en un periodo tal de geometría: si pensamos en el pasado, si intentamos figurarnos lo que era, nos sorprenderá ver que vivimos en un mundo de geometría casi pura, de geometría humanamente pura [...] estamos preparados para admitir un arte formado en gran parte por elementos geométricos y orientado hacia los goces matemáticos [...] la pintura considerada hasta ahora normal,

¹⁴⁰ Argan, Giulio Carlo, *op. cit.*, p. 497.

¹⁴¹ Pallasmaa, Juhani, *Animales arquitectos. El funcionalismo ecológico de las construcciones animales*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2001, p. 11.

¹⁴² Le Corbusier, *El espíritu nuevo en arquitectura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 2003 (3ª ed.), p. 39.

permitida, la de imitación, no podrá reinar en exclusiva. Será reemplazada por un haz de hechos plásticos nuevos [...] que, por otra parte, harán que ya sólo pueda vivir de las relaciones que existen entre sus colores, sus masas, sus líneas, por consiguiente, de la proporción y las cualidades de orden matemático que ahí se encuentran.”¹⁴³

Ahora bien, con independencia de este influjo que en modo alguno puede ser cuestionado, lo que nos interesa rastrear ahora no es tanto el papel referencial que puede atribuírsele a Mondrian, como la trayectoria de una evolución que, en su última fase, convierte lo urbano en algo natural. Al respecto, conviene recordar un hecho: Mondrian parte del referente natural para —desde una posición no naturalista— elaborar un discurso abstracto. A través de este discurso lo que busca es captar la realidad de una forma esencialista, captación que el propio término de Neoplasticismo —utilizado como una traducción no muy afortunada de *nieuwe beelding*, es decir, de *nueva imagen*— tiende a llenar de confusiones. En este orden de cosas, no podemos olvidar que el objetivo buscado por Mondrian no se centra en la creación de “una nueva plástica” —según sugiere literalmente el término Neoplasticismo—, sino en la superación de la misma y en “su substitución por *relaciones*, como nueva determinación de la forma”,¹⁴⁴ algo sobre lo que el artista incide durante sus reflexiones en bastantes ocasiones y que, como acabamos de ver, Le Corbusier también plantea.

Desde esta perspectiva, para efectuar nuestra aproximación vamos a utilizar algunas de las aportaciones teóricas elaboradas por el propio Mondrian. La primera de ellas se trata del ya citado volumen dedicado a *La nueva imagen en la pintura*, texto que, publicado originariamente por entregas en la revista *De Stijl*, verá la luz entre los años 1917-18. La segunda aportación, la también mencionada *Realidad natural y realidad abstracta*, se apoya asimismo en una recopilación de doce entregas concebidas como un diálogo entre tres personajes —siendo el propio Mondrian uno de ellos: el del pintor abstracto-realista—, diálogo que, como ya hemos apuntado, nos traslada del entorno natural al urbano.

¹⁴³ Le Corbusier, *op. cit.*, pp. 22-24.

¹⁴⁴ Esta apreciación es planteada por Alice Peel en la breve nota introductoria que efectúa a su traducción al castellano de *La nueva imagen en la pintura*. Véase Mondrian, Piet, *La nueva imagen en la pintura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1989, p. 14.

Estas entregas aparecieron en la misma revista, aunque en este caso en el periodo comprendido entre los años 1919-20. Sobre el sentido de este libro queremos insistir en lo ya señalado: el carácter simbólico que, dentro del contexto de nuestra investigación, representa un paseo que nos lleva de la naturaleza a la ciudad.

Para Mondrian, sólo si partimos de la naturaleza y abstraemos de la misma lo considerado como esencial —es decir, sólo si le quitamos lo que resulta más externo—, podemos hacer sensible, desde una perspectiva visual, la relación plástica. La búsqueda de esta relación hace que el recorrido planteado en el libro se inicie en la naturaleza. Sin embargo, lo visible de ésta deberá quedar trascendido, ya que la naturaleza sólo constituye un inicio en el camino hacia la búsqueda de lo abstracto y universal. “La vida de hoy —señala Mondrian— ya no es *natural*, sino real-abstracta. Que es así, se *revela*.”¹⁴⁵ Debido a ello, el hecho de que esta revelación sea posible constituye el centro del trabajo artístico emprendido.

La pintura asume un objetivo delimitado y preciso: ayuda a ver y a que se tenga una plena conciencia de todo lo que ello implica:

“Ver plásticamente es contemplar en conciencia. Mejor aún: es ver *a través*. Es distinguir, es ver verdaderamente. Ver plásticamente conduce a comparar y, en consecuencia, a ver relaciones. O, también, es ver relaciones y, por consiguiente, comparar.”¹⁴⁶

Este contemplar en conciencia surge de la naturaleza, pero no tomada la misma como un fin, sino como un medio que es necesario atravesar para alcanzar la verdadera universalidad. La misma se sustenta en el descubrimiento de esas relaciones que sólo desde la abstracción pueden quedar patentes. Por medio de este proceso se puede acceder a “la imagen exacta de la pura relación”¹⁴⁷, hecho que permite situarnos ante la realidad de una nueva imagen que, a su vez, nos está conduciendo hacia nuestro ser más interior.

¹⁴⁵ Mondrian, Piet, *La nueva imagen...*, op. cit., p. 51.

¹⁴⁶ Mondrian, Piet, *Realidad natural...*, op. cit., p. 53.

¹⁴⁷ Mondrian, Piet, *La nueva imagen...*, op. cit., p. 16.

“No debemos mirar más allá de la naturaleza sino, mejor, a través de ella: debemos ver más profundamente, nuestra visión debe ser abstracta, universal. Entonces lo exterior se convierte para nosotros en lo que efectivamente es: el espejo de la verdad. Para llegar a ello es menester que nos liberemos del apego a lo exterior.”¹⁴⁸

Lo universal se convierte en objetivo primordial y ello hace posible el descubrimiento de lo interior. No se trata, por tanto, de que la pintura pueda sustituir a la naturaleza, ya que ésta por sí misma resulta plenamente perfecta.¹⁴⁹ El artista parte de la naturaleza para a través de la misma poder profundizar en la representación de lo visible y, por consiguiente, en la plasmación de lo interior. Si la pintura puede ofrecer “una imagen de lo abstracto”, ello se debe a que puede “ver lo natural cada vez más puramente” y expresar “lo que aparece a lo visible”, por medio de la “imagen pura de relación.”¹⁵⁰

De este modo, Mondrian no sólo utiliza la naturaleza como referencia, sino como eje de un discurso simbólico que recoge la herencia de la tradición nórdica a la que pertenece. Con todo, nos hallamos ante una pintura dirigida a reflejar una universalidad que construye una nueva imagen en tanto que “no sólo es la manifestación del interior profundizado, sino también de lo exterior (de lo natural) *madurándose* en el hombre.”¹⁵¹ El proceso iniciado sólo desemboca en un realismo que se sustenta en la abstracción. La imagen abstracta es, desde esta perspectiva, la más real, ya que al eliminar la apariencia permite desvelar los contenidos esenciales que recogen lo concreto de lo natural.

Frente al realismo de corte expresionista que algunas de las vanguardias habían utilizado, tal y como hemos visto, con un sentido político; así como frente al naturalismo que se sustenta en la apariencia y en la intuición tardorromántica, Mondrian presenta un realismo que sólo busca la trascendencia.¹⁵² Para éste, el paisaje y el mundo de lo natural

¹⁴⁸ Mondrian, Piet, *Realidad natural...*, op. cit., p. 24.

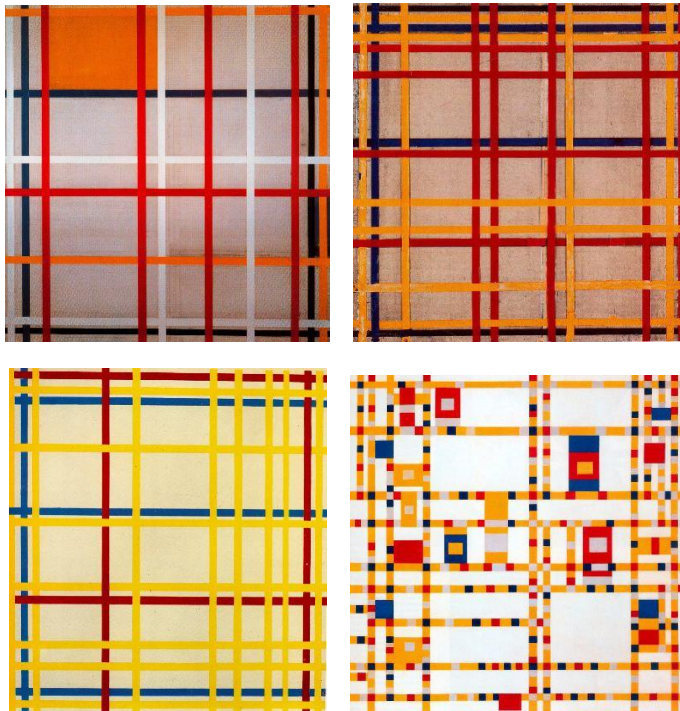
¹⁴⁹ “La naturaleza es perfecta, pero el hombre no necesita, en arte, la naturaleza perfecta. Precisamente porque es perfecta. Necesita, por el contrario, la representación de lo que es más interior”. Mondrian, Piet, *Realidad natural...*, op. cit., p. 35.

¹⁵⁰ Mondrian, Piet, *La nueva imagen...*, op. cit., p. 101.

¹⁵¹ Mondrian, Piet, *La nueva imagen...*, op. cit., p. 29.

¹⁵² Esta búsqueda de la trascendencia resulta tan obvia, al menos hasta la década de 1930, que Rosenblum llegará a escribir: “Mondrian tenía una visión del mundo empírico

—tan puestos en duda por el nuevo culto a la urbe y a la tecno-industrialización— continúan vigentes desde el mismo momento en que resulta impensable una práctica de la pintura que se desvincule de la conmoción que produce la naturaleza. Sin embargo, el sentido de estas afirmaciones creemos que se verá profundamente reestructurado tras la llegada a Londres en 1938 y a Nueva York dos años después.



Piet Mondrian
De la serie *New York City*, 1942-1943
Broadway Boogie Woogie, 1942-1943

¿Debemos hablar, por ello, de una ruptura conceptual? Pensamos que hacerlo resultaría demasiado arriesgado. Lo que sí que resulta evidente

tan saturada del sentido de lo espiritual y lo simbólico que podría incluso transmutar un edificio civil en un emblema de connotaciones casi religiosas. Tal es el caso del *Molino rojo* [ha. 1911].” Rosenblum, Robert, *op. cit.*, p. 214. Sin pretender corregir lo apuntado por Rosenblum, consideramos que la afirmación resulta excesiva, especialmente si tenemos en cuenta que este autor circunscribe su análisis sobre Mondrian a un periodo cronológico que, en términos generales, no va más allá de 1920.

—a la par que mucho más seguro— es reconocer que la realidad de Manhattan va a ejercer una impactante repercusión en el ya maduro Mondrian. Una repercusión que hará que el lenguaje del artista se vea menos vulnerado —en el sentido de abandonado o traicionado— que parcialmente reconsiderado y reorientado en función de unos nuevos intereses urbano-espaciales.

Así, por ejemplo, si fijamos nuestra atención en las obras realizadas durante los últimos años de su vida, podremos observar que si, por un lado, combinan la retícula negra con otra coloreada —llegando, incluso, en la serie *New York* a eliminar el negro en su totalidad—; por otro, continúan manteniendo tanto la estructura lineal en ángulo recto, como los colores elementales, hecho que no impide que el resultado final alcanzado posea en estas piezas un carácter mucho más desenvuelto, luminoso, desinhibido y vibrante.

De este modo, sin traicionar la atracción que Mondrian siente por lo que, al hablar de la fotografía, definíamos como *belleza matemática*, es posible constatar ahora cómo esa belleza sigue estando presente aunque sin la austeridad formal de las obras realizadas en Europa. De todo ello se deduce que, también aquí, lo matemático conlleva una reinterpretación no naturalista del entorno natural-urbano. Un entorno que convierte a Nueva York en el referente de un renovado paisaje y de una nueva naturaleza mucho más acorde con la realidad social.

Al respecto, resulta interesante observar cómo la anteriormente citada María Bolaños alude al uso fotográfico al que es sometida la capital neoyorquina. Aunque en modo alguno la autora esté pensando en Mondrian —ya que su análisis se dirige al estudio de la imagen fotográfica—, sus palabras son muy útiles para poder comprender la fascinación que el artista holandés sentirá por Manhattan y por la *belleza matemática y puritana* que le es inherente:

“Pensada de espaldas a la Naturaleza y a la Historia, la regularidad de su trama urbana es efecto, no de la imitación de un modelo preexistente, ni del desarrollo histórico, sino de un programa de puritanismo abstracto, cuya geometría evoca el funcionamiento de un mecanismo que no admite, como muy bien entendió Dos Passos, una lectura temporal y literaria: es una pura simultaneidad que cabe entera en el encuadre de los 90°

de un ángulo recto. De ahí procede su fotogenia. La organización cuadrículada de su paisaje, el cruce ortogonal de sus calles, la claridad geométrica de los edificios metropolitanos parecen hechos a medida de la empresa fotográfica.”¹⁵³

Sin embargo, Nueva York no sólo ofrece fotogenia o claridad geométrica. La ciudad también genera, para artistas como Mondrian, una mirada mucho más profana y vitalista: una mirada que va más allá de la referencia naturalista tradicional. Esta nueva visión, tal y como ya hemos señalado, será trasladada por el pintor holandés a sus últimos lienzos, produciendo en sus obras una “fragmentación de la retícula en tramos de distintos colores.” Dicha fragmentación, que puede fácilmente relacionarse con el trazado regular de Manhattan, se asemeja, por su parte, a “la visión que desde un rascacielos ofrece el flujo de tráfico deslizándose por las calles,” lo que hace posible intuir en estos trabajos “algo del dinamismo de la gran metrópoli.”¹⁵⁴ Mondrian se despoja de su característica austeridad y deja que sea el entorno urbano el que dicte ahora las leyes compositivas y cromáticas.

Como puede desprenderse de lo apuntado, el entorno va a continuar ejerciendo un poderoso y determinante influjo, tal y como hasta ahora había sucedido en todas sus obras. Ello hace que el mismo siga actuando como motor de una *emoción profunda*. Plasmar esa emoción había sido el objetivo pictórico que Mondrian intentaba recoger a través de la nueva imagen, de ahí que ésta fuera el resultado de una referencia en la que la naturaleza se hallaba todavía presente (“Sólo que la pinto de otro modo.”)¹⁵⁵ Años después, el antiguo objetivo persistirá y la naturaleza también lo hará. La diferencia con el pasado será que esa naturaleza, quedará pintada, asimismo, pero *de otro modo*.

Si en un momento precedente lo natural se veía transmutado por un nuevo sentido pictórico y mental, ya que también se ponía en juego la necesidad de una nueva racionalidad (“En la obra de arte ya no domina el *sentimiento natural*: es la manifestación de *un sentimiento espiritual*

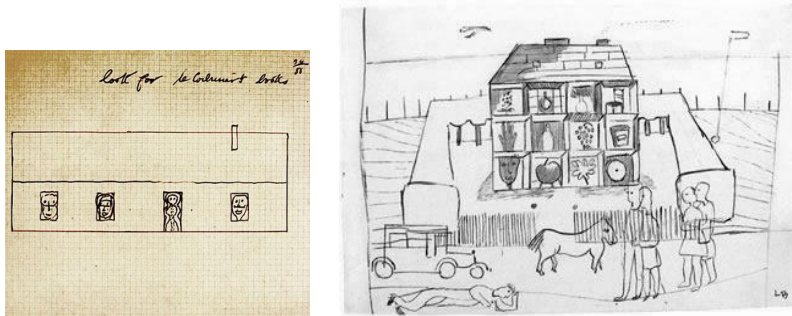
¹⁵³ Bolaños, María, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵⁴ Martínez, Amalia, *Arte del siglo XX. De la pincelada de Monet al gesto de Pollock*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2000, p. 124.

¹⁵⁵ Mondrian, Piet, *Realidad natural...*, *op. cit.*, p. 7.

—es decir, de *la razón y el sentimiento unidos*)¹⁵⁶ en las últimas obras de Mondrian la espiritualidad conseguida alumbra un nuevo sentimiento. Éste será el de la fascinación por un entorno vibrante y urbano. Un entorno que en su vitalismo arrastrará parte de las constricciones que habían caracterizado su pintura. Una vez más, la experiencia con la urbe —el hecho de habitarla y hacerla propia— transformará desde el valor irremplazable de la vivencia el sentido de la representación.

4.3.4. ARQUITECTURA, MUJER, ESPACIO Y MEMORIA



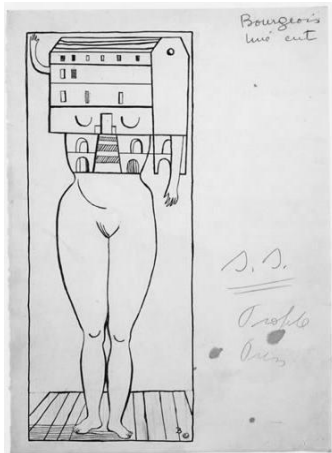
Louise Bourgeois
Casa de Easton, 1946
Sin título, 1940

Este sentido vivencial que en tantas ocasiones ha hecho aparición en estas páginas, ocupará también un lugar especial en la trayectoria de Louise Bourgeois (1911), artista a la que queremos dedicar una breve referencia en este contexto, ya que al igual que había sucedido con Mondrian, su llegada a Nueva York en 1938 tendrá una evidente importancia, al menos en la concepción de una serie de obras en las que ahora vamos a centrarnos. Al respecto, puede resultar extraño que dediquemos atención a esta autora, puesto que, en sentido estricto, su trabajo no se relaciona a primera vista con el entorno, y ello pese a lo escrito por Bourgeois en uno de sus apuntes publicados en 1992:

“[L]a relación de una persona con su entorno es una preocupación continua; puede ser fortuita o premeditada, simple o elaborada, sutil o franca, dolorosa o placentera, y sobre todo,

¹⁵⁶ Mondrian, Piet, *La nueva imagen...*, op. cit., p. 45.

real o imaginaria. Éste es el terreno donde florece mi obra. Los problemas de realización —técnicos e, incluso formales o estéticos— son secundarios; vienen después y pueden ser resueltos.”¹⁵⁷



Louise Bourgeois
Mujer-casa, 1947
Mujer-casa, 1994

Si bien es cierto que el entorno aludido por la artista posee siempre un carácter humanizado, no hay que olvidar que en toda su obra el interés por lo arquitectónico y por la creación de una arquitectura propia (“Quería constituir un verdadero espacio en que uno pudiera entrar y pasear por él”)¹⁵⁸ ocupa un lugar predominante. Ahora bien, junto a ello, hay tres hechos más que justifican nuestra elección: la cronología que presentan los trabajos que deseamos abordar, el específico tratamiento que como mujer otorga al espacio como enfrentamiento con su propio pasado (“Cada día has de abandonar tu pasado o aceptarlo. Si no lo puedes aceptar, te conviertes en escultor”)¹⁵⁹ y el hecho de que el tema de la casa y de las referencias urbanas sea tratado de forma prioritaria en las primeras obras bidimensionales que realiza después de que

¹⁵⁷ Bourgeois, Louise, *Destrucción del padre/reconstrucción del padre. Escritos y entrevistas 1923-1997*, Síntesis, Madrid, 2002, p. 123.

¹⁵⁸ Bourgeois, Louise, recogido en Colomina, Beatriz, “La arquitectura del trauma”, en el catálogo de la exposición *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*, MNCARS/Aldeasa, Madrid, 1999, p. 43.

¹⁵⁹ Bourgeois, Louise, *Destrucción...*, *op. cit.*, p. 70.

hayan transcurrido casi diez años desde su llegada a Nueva York, ciudad en la que se ubica tras haber contraído matrimonio con el historiador de arte norteamericano Robert Goldwater, al que había conocido en París.

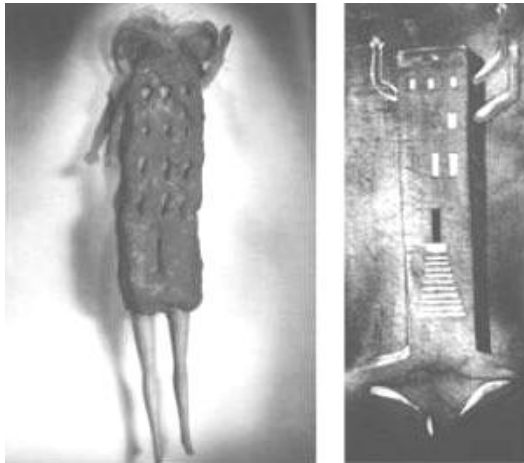


Louise Bourgeois
Mujer-casa, 1947

Los trabajos sobre los que queremos detenernos en estos momentos comprenden dos grandes series:

- a) En primer lugar, el grupo de pinturas que sobre el tema de la mujer-casa (*Femme Maison*) lleva a cabo entre los años 1946-1947, tema que se encuentra vinculado a sus más íntimas vivencias y que a lo largo de su trayectoria estará presente de forma recurrente en trabajos tridimensionales como *Maisons fragiles* [*Casas frágiles*] de 1978, *Femme Maison* [*Mujer-casa*], realizada en mármol en 1983, o *The curved house* [*La casa curvada*], fechada también en 1983.
- b) En segundo lugar, también queremos referirnos a otro conjunto de obras de aquellos primeros años: la serie de nueve grabados que, bajo el título de *He disappeared into complete silence* [*Desapareció en completo silencio*], la artista ejecutará en 1947. Las láminas que integran la serie poseen la estructura de una

parábola visual en la que se combina grabado y texto. En los grabados —y siquiera sea de una forma indirecta— también cobra protagonismo la utilización de la casa. Este uso, sin embargo, desaparecerá en los textos que acompañan a los grabados, cuyo contenido no guarda relación alguna con el tema urbano, salvo en los dos más breves: los señalados con los números 2 y 6. En estas láminas Bourgeois escribe con laconismo: “The solitary death of the Woolworth building” [“La solitaria muerte del edificio Woolworth”] y “Leprosarium, Louisiana” [“Leprosería, Louisiana”].



Louise Bourgeois
Mujer-casa, 1982 y 1947

De lo apuntado se puede deducir que nuestro objetivo a la hora de analizar la propuesta de Bourgeois no es efectuar una aproximación que comprenda la totalidad de su producción. Aunque numerosas piezas suyas realizadas con posterioridad hagan referencia al tema de la casa, o al del nido, o al de la guarida,¹⁶⁰ acercarnos a las mismas supondría separarnos demasiado del sentido que posee la presente investigación. Algo similar sucedería si nos detuviéramos en las, por otro lado, contundentes instalaciones realizadas a lo largo de las últimas tres

¹⁶⁰ Este hecho se pone de relieve en las piezas realizadas durante la década de 1960 incluidas tanto en la serie *Lair* [Guarida], como en otros trabajos paralelos.

décadas: sus conocidas *Cells* [*Celdas* o *Células*], así como sus diversos *Passage Dangereux* [*Pasaje peligroso*].

“¿Esculturas? ¿Edificios? ¿Instalaciones? En las *Cells* de Louise Bourgeois tales definiciones categóricas de géneros y medios expresivos se libran en un juego de pliegues y repliegues recíprocos [...] *Cells* es una serie que, hasta la fecha, incluye treinta grandes obras, todas singularmente significativas [...] y mejor caracterizadas como instalaciones esculturales con un sentido de hábitat que las hace arquitectónicas.”¹⁶¹

A pesar de que todas estas obras se sustenten en la idea de una *arquitectura traumática* o *vivencial*, tal y como el tema ha sido planteado tanto por Beatriz Colomina, como por Giuliana Bruno,¹⁶² la finalidad de nuestro trabajo se centra más que en las lecturas generadas por el espacio, en las visiones que el entorno propicia. Esta es la causa principal por la cual hemos seleccionado esas obras primerizas realizadas al finalizar la 2ª Guerra Mundial. Este hecho, sin embargo, no pretende invalidar la importancia espacial que plantean sus instalaciones en tanto que representan un discurso terapéutico en el que se emplean metáforas arquitectónicas basadas en sus propias experiencias autobiográficas.

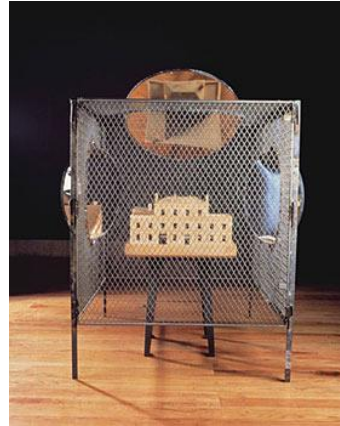
Asimismo, nuestra posición tampoco supone poner en cuestión la presencia temporal que su obra asume en relación a su propio pasado y a su peculiar manera de exorcizarlo.¹⁶³ Lo único que esta circunstancia pone de relieve es nuestro interés por referirnos a unos trabajos en los que diferentes entornos urbanos y diversos elementos de hábitats están presentes en tanto que actúan, según apunta la citada Beatriz Colomina, como domésticas “localizaciones físicas de unas memorias” o como visualización de su propia vida concebida “como una sucesión de

¹⁶¹ Bal, Mieke, “Invocar a Bernini”, en el catálogo de la exposición *Louise Bourgeois. Memoria...*, *op. cit.*, p. 75.

¹⁶² Véase Colomina, Beatriz, *op. cit.*, pp. 29-51 y Bruno, Giuliana, “La arquitectura del espacio vivido”, en el catálogo de la exposición *Contra la arquitectura. La urgencia de (re)pensar la ciudad*, EACC, Castellón, 2000, pp. 145-179.

¹⁶³ Al respecto, no hay que olvidar que éste era precisamente el núcleo argumental en el que se basaba una de las últimas grandes exposiciones que sobre la artista se han celebrado en España: *Louise Bourgeois. Tejiendo el tiempo*, CACM, Málaga, 2004. A su vez, el texto que publicaba uno de los comisarios de la muestra, Frances Morris —y cuyo título es idéntico al de la exposición—, reafirma lo señalado (pp. 8-33).

arquitecturas.” O, incluso, como “cuerpo que no se puede separar a sí mismo de la casa, un cuerpo siempre atrapado por una casa.”¹⁶⁴



Louise Bourgeois
Celda, 1990 y 1995

De este modo, lo urbano cobra sentido sólo como espacio habitado, es decir, como foco de experiencias personales. La posición de Bourgeois pone de relieve una visión que hasta ahora, en el contexto de estas páginas, no había quedado explicitada con tanta claridad. Una visión que, además, adquirirá en las últimas décadas el siglo XX y comienzos del XXI una poderosa influencia a la hora de plantear el fenómeno urbano desde una perspectiva de género. A través de la misma, para Bourgeois el entorno va a quedar, ante todo, hecho cuerpo. De ahí que lo urbano amplíe el significado que el progreso tecnológico le atribuía y que estamos rastreando en este capítulo. La profesora Giuliana Bruno ponía de relieve esta lectura de género en una extensa referencia entresacada del texto suyo al que acabamos de hacer alusión:

“Femme Maison, una serie paradigmática de pinturas y dibujos de Louise Bourgeois realizados a principios de los años cuarenta y que representan una mujer en forma de casa abre —a contracorriente de la arquitectura convencional— una ventana a la arquitectura del vivir; una «arquitextura» en donde cuerpo y casa se unen en el «itinerario» de habitar. Al desvelar ese vínculo,

¹⁶⁴ Colomina, Beatriz, *op. cit.*, pp. 29, 42 y 43.

Bourgeois dibuja un mapa sensorial de lo habitable al tiempo que se interroga acerca de lo que *domus* significa para el sujeto femenino. Su obra desafía la tradicional adscripción de *domus* a la fijidad de género. Como alternativa a dicha adscripción, los dibujos sugieren la posibilidad que tiene la mujer de plantearse el hogar como algo diferente a un mundo enclaustrado y enclaustrante, de optar a una «domesticidad viajera» y a recartografiarse a sí misma dentro de otros planteamientos de hogar.”¹⁶⁵



Louise Bourgeois
Celda (Habitación roja), 1994
Celda (Manos y espejo), 1995
Celda (Ojos y espejos), 1989-93
Celda (Cristales, esferas y manos), 1990-1993

¹⁶⁵ Bruno, Giuliana, *op. cit.*, p. 147.

Ahora bien, si tenemos en consideración esta apreciación, el sentido corporalizado que para Bourgeois asume el entorno, no debe interpretarse desde una clave que tan sólo se circunscriba a lo iconográfico. Este sentido, precisamente, será el que planteará el catedrático de Historia del Arte, Juan Antonio Ramírez, en uno de sus últimos ensayos. En el mismo este autor analiza las estrechas y curiosas relaciones establecidas —desde tiempos del tratadista romano Vitruvio— entre el cuerpo y la arquitectura, ya sea mediante la antropomorfización de determinados elementos arquitectónicos como las columnas, o a través del uso de múltiples metonimias arquitectónicas o, incluso, por medio de fantasías constructivas de carácter orgánico y humanizador.¹⁶⁶

Sin restar valor a esta aproximación, ya que la misma abre las vías a una idea de la arquitectura —y de la propia ciudad— definida como una escultura antropomorfa habitable, cuando hemos hecho alusión al carácter corporal que el entorno asumía en la obra de la artista francesa, no estábamos refiriéndonos a este tipo de lectura. Si decimos que el entorno se hace cuerpo es porque, para Bourgeois, el entorno es inseparable de su propia memoria y de la vivencia corporal que va ligada indisolublemente ligada a ella:

“Toda la obra de Bourgeois está enraizada en las memorias de los espacios que ella habitó una vez, desde las casas de su niñez —en París, en Aubusson, en Choisy, en Antony— a los múltiples apartamentos en los que vivió en Nueva York, la casa de campo en Easton, Connecticut, su estudio de Brooklyn, y el *brownstone* de la calle West 20th en el que sigue viviendo en la actualidad [...] Bourgeois se describe a sí misma como «una coleccionista de espacios y memorias».”¹⁶⁷

¹⁶⁶ Ramírez, Juan Antonio, *Edificios-cuerpo*, Siruela, Madrid, 2003.

¹⁶⁷ Colomina, Beatriz, *op. cit.*, p. 29. De hecho, la propia Bourgeois escribirá en un apunte de su diario con fecha 14 de enero de 1999 lo siguiente: “Cada vez que me trasladaba, tenía nuevas ilusiones. Rue de Seine, rue Roger Collard, avenue d’Orléans, rue Mazarine, la trastienda, hotel Montalembert, hotel des Grands-Augustins. Nada. 63 Park, 333 E 41, 142 E 18, 335 W 22, 347 W 20, 518 Van Duzer, 475 Dean. Promesas rotas. Pagué mis deudas. Puedo marcharme: intoxicación.” Recogido en Gorovoy, Jerry y Tilkin, Danielle, “Nada mejor que el hogar”, en el catálogo de la exposición *Louise Bourgeois. Memoria...*, *op. cit.*, p. 15. Curiosamente, un recorrido visual por estos hábitats quedará planteado en un dibujo de los años 1994-1995, *Insomnia Series (Las casas de Bourgeois)*, en el que aparecen las fachadas de siete de estas casas.

Esta obsesión por la relación cuerpo-memoria-espacio, pone de relieve un intenso deseo de liberación. Las obras de *Femme Maison* (que en inglés tienen que ver con términos como los de *wife home*, *house wife* y *woman house*) guardan relación con el significado de la expresión “ama de casa” y, como sugiere Beatriz Colomina, con la de “mujer atrapada por la casa.” Sin embargo, esa mujer que permanece encerrada y en la que la casa es parte de su cuerpo —ya que crece de él—, no está aludiendo a cualquier mujer. Para Bourgeois la mujer-casa es un autorretrato, según ella misma confesó no hace mucho tiempo.¹⁶⁸

Estas mujeres actúan como una reflexión sobre el espacio. Pero un espacio que queda concebido más que como ámbito de visibilidad, comunicación o intercambio —a la manera urbana masculina—, como alegoría en la que la autora efectúa, según apunta Lynne Cooke, una “continua exploración de la experiencia femenina en su términos más fundamentales.” Esta exploración deja poco lugar a la duda o al malentendido, ya que la persistencia en el motivo iconográfico utilizado la reiterará Bourgeois a lo largo de más de medio siglo.

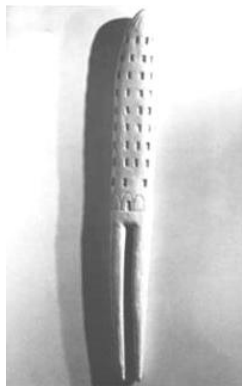
Al respecto, no se ha de olvidar que una de estas mujeres-casa se reproducirá, en su versión dibujística, para la invitación de la exposición de las pinturas en la Norlyst Gallery de Nueva York (1947). Cuatro décadas después, en 1984, la misma imagen será convertida en un fotograbado que la artista donará a una de las revistas pioneras feministas, *Heresies*. Finalmente, en 1990 el dibujo se volverá a reeditar como grabado en un formato más grande, y con una tirada de sesenta ejemplares. La lectura que Lynne Cooke efectuaba de esta pieza, reafirma la muy controlada ambigüedad que, a su juicio, la define:

“La mujer voluptuosa, con el torso encajonado en un edificio diminuto, permanece erguida encerrada dentro de un estrecho interior a modo de escenario, doblemente confinada. Con el estilo de una importante mansión burguesa, la casa de muñecas se envuelve alrededor de su figura como un ceñido vestido [...] Este edificio cobija y a la vez aprisiona: es a la vez retiro, fortaleza, hábitat y cárcel. Sin embargo, y puesto que su dominio

¹⁶⁸ Se trata de un comentario realizado a Jerry Gorovoy durante una conversación mantenida en 1999. Recogido en Colomina, Beatriz, *op. cit.*, pp. 42 y 50.

se extiende por debajo de la cintura, la sexualidad de la mujer escapa al control y a la regulación.”¹⁶⁹

Curiosamente, la exposición en la Norlyst Gallery fue la última que la artista realizará dedicada tan sólo a pinturas. Tras esta muestra, las efectuadas en los años 1949, 1950 y 1953 tendrán un carácter exclusivamente escultórico y se centrarán en la exhibición de los *Personagges*, un conjunto de figuras totémicas erguidas y rígidas que, como sucede con el bronce de *Portrait of Jean-Louis* (1947-1949), un homenaje al hijo menor de Bourgeois, poseen evidentes connotaciones arquitectónicas. De hecho, esta pieza actúa como un híbrido entre edificio (un rascacielos) y niño y es considerada por Cooke como la “culminación de esta línea de trabajo.”



Louise Bourgeois
Retrato de Jean-Louis, 1947-49

Frente a la claridad y sencillez que destila esta obra, los grabados de *He disappeared into complete silence* resultan mucho más oscuros en sus significados, llegando, incluso a resultar crípticos. Tal y como ya hemos apuntado, la serie —cuyo éxito comercial fue bastante escaso— combina imagen con texto, de manera que a cada una de las nueve láminas que la integran, corresponde un breve escrito, cuya función no es descriptiva en relación a la imagen. Nos encontramos, pues, con dos discursos paralelos y distanciados que por breves momentos se entrecruzan ante la mirada del espectador:

¹⁶⁹ Cooke, Lynne, “Adiós a la casa de muñecas”, en el catálogo de la exposición *Louise Bourgeois. Memoria...*, op. cit., p. 63.

“Esta críptica serie de grabados, otra obra mayor de Bourgeois perteneciente a este crucial momento formativo, está sin embargo, en última instancia relacionada más cercanamente con el grupo de pinturas agrupadas bajo el título de *Femme Maison* [que con las esculturas de los *Personagges*] [...] La relación entre palabra e imagen nunca se vuelve ilustrativa, aunque los relatos breves y autónomos están colocados bajo encabezamientos como *Plate I, II*, etc., como si fueran títulos o encabezamientos extendidos.”¹⁷⁰

Los textos son en un par de casos muy breves. En el resto la extensión oscila entre las 4 ó 5 líneas y las 16 ó 17. Sin embargo, no son estos escritos lo que nos llama ahora la atención.¹⁷¹ Lo que las imágenes muestran son siempre referencias arquitectónicas, aunque éstas no siguen el esquema de las mujeres-casa. Cualquier alusión antropomórfica o cualquier sentido autorretratístico han desaparecido casi por completo. Nos encontramos con torres-casa, columnas-casa, cabañas aisladas, plataformas constructivas a modo de cadalsos y algún interior. Todo este conjunto de elementos se recortan con nitidez sobre fondos generalmente blancos. De manera que cada edificación

“es más un retiro defensivo que una morada familiar. Silenciosas, cerradas, impenetrables, amuralladas en sí mismas, conjuran de manera vívida el hermetismo del título de la serie. Sólo en un ejemplo se transforman en estructuras humanoides: y es sólo aquí donde emerge un cierto potencial anecdótico, aunque ofrezca poca ampliación a la trama esquemática en general.”¹⁷²

Una evidente desolación caracteriza a estas imágenes. No se trata de una desolación tan angustiosa como la que hemos visto que caracterizaba la trayectoria de los autores alemanes. Sin embargo, la

¹⁷⁰ Cooke, Lynne, *op. cit.*, pp. 65-66.

¹⁷¹ La serie completa de estos grabados, así como los textos traducidos al castellano se encuentran recogidos en el anteriormente citado catálogo de la exposición *Louise Bourgeois. Tejiendo el tiempo*, *op. cit.*, pp. 74-83. Añadamos sobre estos breves y lapidarios relatos tan sólo un detalle: la mayoría de ellos empieza con la célebre expresión que resulta habitual en las narraciones infantiles. Nos referimos al consabido: “Había una vez...” o al “Érase una vez...”.

¹⁷² Cooke, Lynne, *op. cit.*, p. 66.

misma se acerca en su autocontención expresiva a ese sentido tenso y preocupante que contenían obras como las de Hopper. La arquitectura también asume aquí un sentido muy extraño. Debido a ello, impotencia, encarcelamiento o frustración son términos que pueden ilustrar muy bien el universo semántico de estos grabados.



Louise Bourgeois
Araña, 1997

Si la casa se vincula tradicionalmente a las ideas de refugio, protección y ensoñación, tal y como Gaston Bachelard ha puesto de relieve en tantas ocasiones,¹⁷³ en el presente caso el hábitat pierde ese sentido acogedor. “Donde normalmente prevalecería la vida privada, la intimidad, el retiro” o, incluso, lo lúdico y lo sereno, surge ahora una imagen de la casa donde la domesticidad se desvirtúa y ésta queda “sujeta a la vigilancia.” De este modo, la serie de grabados remite a una “soledad interior” que resulta inquietante:

“Evocadora de una especialidad no determinada, los lugares desolados representados en este conjunto son la rúbrica memorable de un estado de alienación.”¹⁷⁴

¹⁷³ Veamos algunos ejemplos: “[L]a casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz.” “La casa natal es más que un cuerpo de vivienda, es un cuerpo de sueño. Cada uno de sus reductos fue un albergue de ensueños.” “La casa es, más aún que el paisaje, un estado del alma.” Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004 (4ª reimpr.), pp. 36, 46 y 104.

¹⁷⁴ Cooke, Lynne, *op. cit.*, p. 67.

Un estado que con posterioridad —y ya dentro de un ámbito escultórico— llevará a Bourgeois a vincular lo arquitectónico con lo orgánico y sexual. Es decir, a convertir el espacio en algo sinuoso, oculto, informe, amorfo... En suma, un espacio que será corpóreo en su sentido más radical.

4.4. UN BALANCE PROVISIONAL. LA CRISIS DEL PAISAJE Y EL PAISAJE CRÍTICO

El recorrido efectuado en este capítulo ha servido para poner de relieve un hecho que planteábamos al finalizar el capítulo precedente. No es que la modernidad haya suprimido el paisaje, produciendo su desaparición y muerte, sino que aquello que la misma ha puesto en juego es una nueva aproximación al medio. Una aproximación que supone —en algunas ocasiones— la profundización en determinadas tradiciones¹⁷⁵ y, en muchas otras, la vulneración de esas tradiciones. En consonancia con ello, tal y como ya hemos apuntado, nuestro objetivo no ha ido dirigido a certificar el aniquilamiento de un género, como sucede con el del paisaje, sino a constatar las diferentes posibilidades que la relación con el entorno continúa poseyendo en el siglo XXI. Un entorno que difícilmente puede ser ya concebido —y si es que el término ha tenido alguna vez pleno sentido— como estrictamente natural, es decir, como independiente de la acción o de la mirada humanas.

Tomàs Llorens efectuaba, al respecto, una reflexión que resultaba clarificadora en relación a este carácter ambivalente que posee la persistencia o no del paisaje en la primera mitad del siglo XX, momento en el que la identificación que décadas atrás había existido entre naturaleza y renovación plástica o entre paisajismo y experimentación formal (a través de movimientos como el Impresionismo, el

¹⁷⁵ Por poner un ejemplo cercano a nuestra cultura, podemos pensar en el paisajismo que se desarrolla al finalizar la Guerra Civil española, tema que ha sido recientemente revisado en la exposición *Paisajes esenciales*. En la misma, a través de autores como Benjamín Palencia (1894-1980), Ortega Muñoz (1905-1982), Juan Manuel Díaz-Caneja (1905-1988) y José Beulas Recasens (1921), la comisaria de la muestra incide en un hecho sustancial: cómo la pintura de la época se desplaza —modificando sus planteamientos y objetivos— en función del contexto existente. De este modo, el paisajismo del momento asume “ciertas posibilidades de renovación formal [...] junto con una insólita posibilidad de innovación estética.” Jiménez-Blanco, María Dolores, “Paisajes esenciales”, en el catálogo de la exposición *Paisajes esenciales*, CDAN, Huesca, 2007, pp. 30-31.

Postimpresionismo, el Fauvismo, los inicios del Cubismo, etc.), es cuestionada:

“La pintura de paisaje no se replanteó como género, como ocurrió con la naturaleza muerta, pero tampoco desapareció como género, como ocurrió con la pintura de la vida cotidiana. Hubo por supuesto una pintura moderna de paisajes pero, dada la diversidad de las manifestaciones con que se dio, es dudoso que su existencia pruebe la existencia del paisajismo como género [...] ¿Por qué no digo entonces que el paisajismo desapareció como género [...]?”

El problema estriba en que el paisajismo ocupa un lugar singular dentro del repertorio de géneros tradicionales de la pintura. Sus perfiles han sido siempre más fluidos que los de los demás géneros [...] ¿Persistió entonces algo así como un paisajismo moderno postvanguardista? Probablemente sí, aunque con unos perfiles muy diluidos y una consistencia muy heterogénea.”¹⁷⁶

Desde esta perspectiva, es indudable que la búsqueda en el arte del siglo XX y, en especial, durante sus últimas décadas, de unos referentes tradicionales para poder identificar la idea de paisaje, puede llevarnos a un callejón sin salida. Es decir, puede llevarnos a la búsqueda de unos modelos que han quedado completamente asumidos, codificados y reiterados. Modelos que, por ello mismo, han perdido esa capacidad de fluidez de límites que Llorens atribuye al paisaje. Por el contrario, tratar de encontrar en nuestro entorno industrial y urbano y, hoy en día ya, postindustrial y sobreurbano los nuevos elementos que configuran nuestra mirada, abre toda una serie de posibilidades que permiten ampliar la misma.

Nuestro entorno se desenvuelve, según apuntábamos basándonos en las aportaciones de Alain Roger, en un espacio que es el de los “paisajes de *de-*”, o sea, en el de los paisajes que se construyen desde los desperdicios, los desechos, las decepciones, las decrepitudes y las demoliciones. Unos paisajes que son tales puesto que en ellos tan sólo encontramos

¹⁷⁶ Llorens, Tomàs, *op. cit.*, pp. 171-172.

“vertidos, escombros, terrenos baldíos, suburbios obreros, ciudades siniestradas, fábricas desafectadas, etc. Incluso las dunas están mancilladas de desperdicios. Paisajes de *de-*, de la decepción, del desecho [...] una voluntad deliberada de des-terror, de *des-paisajear*, en el sentido violento, brutalmente defectivo, del prefijo [...] Es el anti-cromo.”¹⁷⁷

Esta idea del *anti-cromo* que Roger extrae de una entrevista mantenida con Lucien Chabason, que a comienzos de la década de 1990 ocupaba el cargo de Ministro de Medioambiente en Francia, pensamos que resulta clave. Al respecto, la segunda mitad del siglo XX o, para ser más precisos, el último cuarto del siglo, va a resultar fundamental para apoyar conceptualmente esta nueva y radical mirada. Una mirada que contará, desde el ámbito teórico y práctico, con aportaciones tan determinantes como las realizadas por Robert Smithson, autor que a través de sus obras y textos va a propiciar “el encuentro casi inmediato de la «historia natural» con las sociedades industrial y postindustrial.” Un encuentro conceptual de “maduración fulgurante” que generará “otro paisaje, otro espacio-tiempo” y, consiguientemente, una “nueva condición del territorio.”¹⁷⁸

Sin embargo, no conviene adelantarnos ahora a lo que desarrollaremos más adelante. La referencia a Smithson será central en otro momento. Si hemos acudido a él en este contexto es para situar —gracias a un nombre ampliamente conocido y con una trayectoria determinante, aunque breve— el significado de este *anti-cromo* que en la actualidad constituye el elemento básico a través del cual se definen los entornos contemporáneos.

En este sentido, si el paisaje se concibe desde la cómoda posición que propicia la ilustración amable —el cromo—, no cabe duda de que el mismo o ha desaparecido o, en el más arriesgado de los casos, se ha transmutado en intervención directa sobre el espacio natural, es decir, en intervención vinculada con lo que se conoce como Land Art y, por tanto, con el concepto de escultura expandida. Ahora bien, si contemplamos la noción de paisaje desde un planteamiento que permita la huida de la “esclerosis de la mirada” nos encontraremos ante la

¹⁷⁷ Roger, Alain, *op. cit.*, p. 122.

¹⁷⁸ Marot, Sébastien, *Suburbanismo y el arte de la memoria*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 68.

aparición de lo que el citado Roger no duda en calificar de “paisajes críticos.” Unos paisajes que, además, son tales “en el doble sentido del término.”¹⁷⁹ Es decir, paisajes que, por un lado, son el *anti-cromo* y el *anti-Corot* y, por otro, paisajes que suponen desde su planteamiento metropolitano una crítica al entorno y/o un cuestionamiento a determinados aspectos relacionados con el medio ambiente y la ecología, con el proceso destructivo antrópico y el desencanto urbano, con la depredación urbanística y la indiferencia social, etc., etc.

Estas consideraciones nos van a permitir efectuar en los próximos subapartados, tres grandes reflexiones que pueden sernos de utilidad de cara al desarrollo final de la presente investigación. El objetivo de las mismas va dirigido, por ello, a ampliar el sentido del paisaje hacia los ámbitos semánticos de naturaleza urbana que están siendo trazados en la actualidad. A su vez, esta ampliación va a posibilitarnos escapar de ciertos lugares comunes que dificultan el que podamos concebir el paisaje desde estos nuevos planteamientos.

Debido a ello, deseamos abordar tres cuestiones básicas. En primer lugar, la confusión entre las nociones de paisaje y medio ambiente (con lo cual queremos cuestionar la identificación automática entre paisaje y naturaleza). En segundo lugar, deseamos hacer una observación sobre el reduccionismo que supone delimitar el paisaje ajustándolo al uso retórico de una sinécdoque visual y objetual derivada de una intervención *in situ*. Y, en tercer y último lugar, también buscamos poner de relieve el error que supone vincular el paisaje con el uso exclusivo de un lenguaje figurativo, hecho que supone olvidar el influjo de la tradición naturalista de origen romántico en los registros plásticos abstractos.

4.4.1. EL MEDIO AMBIENTE NO ES EL PAISAJE

Existe una confusión bastante tópica en relación a las nociones de paisaje y medio ambiente. En un sentido estricto, y volvemos a citar a Roger, “el paisaje no forma «parte» del medio ambiente.” Se ha de tener en cuenta que el medio ambiente es en nuestra cartografía mental un concepto mucho más reciente que el de paisaje, cuya evolución histórica —dependiente del arte— venimos siguiendo. Ello se debe a que dicha

¹⁷⁹ Roger, Alain, *op. cit.*, p. 123.

noción —la de medio ambiente— es “de origen ecológico, y, por esta razón, susceptible de tratamiento científico.”

“Cuando el biólogo Haeckel (1866) inventa la palabra *Ecología*, lo que quiere nombrar es un concepto científico. Cuando Möbius (1877) forja el concepto de *biocenosis*, Tansley (1935) el de *ecosistema*, que pronto fecundará todas las teorías del medio ambiente, son los intereses científicos los que animan a estos pioneros [...] Conviene, pues, distinguir sistemáticamente lo que tiene relación con el paisaje y lo que depende del medio ambiente. Esto no quiere decir que no haya que articular ambos términos, muy al contrario; pero la articulación pasa por la previa disociación de los mismos.”¹⁸⁰

La importancia de esta idea es fundamental, ya que la misma reitera lo señalado desde el comienzo de estas páginas: el carácter artificial y consensuado en el que se apoya el término paisaje, hecho que redundará en la reconversión urbana de éste. El paisaje, tal y como hemos señalado al principio de nuestro estudio, responde a una determinada posición conceptual y, por ello, cabe entenderlo desde un discurso cultural, social, estético, etc. Este hecho es el responsable de que “un paisaje no puede nunca reducirse a un ecosistema” puesto que en sí mismo “no es un concepto científico.”¹⁸¹

De este modo, Roger plantea una reflexión que en la actualidad puede tener consecuencias políticamente incorrectas, a la par que interesantes. El teórico francés nos advierte de los peligros que conlleva lo que denomina como *ecolonialismo*, *ecolocracia*, *geofagia* y *verdolatría*, es decir, de los peligros que supone caer en un “naturalismo insensato”¹⁸² que de forma ciega y acrítica lleva a un culto desmedido por lo natural —entendido el término como sinónimo de vida, medio ambiente, pureza, autenticidad y verdad—.

La llamada de atención que Roger efectúa tiene una inmediata repercusión en el ámbito estético: un espacio abandonado o

¹⁸⁰ Roger, Alain, *op. cit.*, pp. 135-136.

¹⁸¹ Reconocer este hecho supone afirmar que “no puede haber una ciencia del paisaje, lo que no significa, sino muy al contrario, que no puede mantenerse un discurso coherente respecto a este tema.” Roger, Alain, *op. cit.*, p. 140.

¹⁸² Véase Roger, Alain, “Verdolatría”, en Colafranceschi, Daniela, *op. cit.*, pp. 193-195.

contaminado —pensemos, una vez más, en las determinantes aportaciones de Smithson en 1967 cuando analiza los monumentos industriales de Passaic—¹⁸³ puede resultar estéticamente bello. Esta afirmación supone tener que aceptar también su contraria: un lugar puro y libre de contaminación no debe considerarse necesariamente como hermoso. Lo natural —o lo que se suele entender como bello desde una perspectiva natural— depende de una construcción histórica. En este sentido, pertrecharse en los dictados del pasado y no efectuar una mirada crítica sobre los mismos, supone rechazar las nuevas posibilidades que el entorno puede ofrecernos.

Esta apuesta por evitar cualquier fundamentalismo resulta evidente en Roger, puesto que para él, bajo ningún concepto, hay que ceder —y son palabras textuales— “a este pathos ecologista, que, la mayoría de las veces, no es más que un lodazal de biologismo y de teología.”¹⁸⁴ Esto hace que el citado autor se plantee el interés paisajístico que, por ejemplo, pueden poseer las actuales autopistas. Desde el momento en el que, incluso, “hay que proteger el paisaje de sus «protectores»” y, asimismo, desde el instante en el que nos corresponde “saber transformar esta cicatriz [la que produce la autopista] en rostro y esta herida en paisaje,”¹⁸⁵ la tarea a las que nos enfrentamos requiere una atención máxima si es que queremos evitar posiciones dogmáticas.

4.4.2. SINÉCDOQUE Y PAISAJISMO

Sin embargo, no es esta mirada ampliada hacia el paisajismo crítico la única consecuencia estética que trae consigo esta posición. Existe una segunda repercusión que Roger no menciona, pero que también resulta de utilidad: si el empleo del recurso natural no supone una garantía de calidad estético-artística, al igual que tampoco trae consigo una vinculación obligatoria con el concepto de paisaje; la adscripción automática de las intervenciones en la naturaleza (mediante el Land Art, el Earth Art, etc.) bajo dicho concepto, requiere una matización.

Desde nuestra perspectiva, el paisajismo contemporáneo no ha de quedar reducido únicamente a este tipo de intervenciones directas sobre

¹⁸³ Smithson, Robert, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

¹⁸⁴ Roger, Alain, *Breve tratado...*, op. cit., p. 175.

¹⁸⁵ Roger, Alain, *Breve tratado...*, op. cit., pp. 147 y 151.

el medio. El entorno, tal y como venimos repitiendo, es algo más amplio. Al igual que también lo son las visiones y las actitudes que genera. Esto hace que no tengamos que referirnos al mismo de manera disyuntiva, bien sea partiendo de una mirada tradicional sobre el paisaje (aunque ésta actualice su sentido y su historia: pensemos, por ejemplo, en los resultados fotográficos obtenidos por Richard Long o Hamish Fulton), bien sea tomando como base una acción centrada en la sinécdoque, hecho sobre el que volveremos a incidir más adelante.

Con todo, nos gustaría efectuar ahora una apostilla sobre este uso: la sinécdoque, que es el recurso retórico que responde al esquema lógico de sustitución *pars pro toto* o *totum pro parte*, es la figura que permite, a través de la utilización de un determinado elemento natural en el contexto de la galería o en el espacio expositivo, que la obra quede transformada en paisaje o que el propio medio ambiente en el que se interviene se convierta en obra.

“La sinécdoque visual se repite tanto y con tantas variantes en nuestro ecosistema visual que un proceso de habituación ha automatizado su lectura. Nos encontramos familiarizados con imágenes que exhiben pedazos de cosas, objetos, coches, personas, y de inmediato sabemos que aluden a su totalidad, si bien destacando la parte a través de la cual «debemos» considerar esa totalidad.”¹⁸⁶

Si partimos de lo que acabamos de señalar, parecería que cualquier intervención en un entorno pretendidamente natural podría quedar inscrita dentro de la noción de paisaje a través de este recurso retórico. Sin embargo, lo que nos interesa destacar en las páginas que restan no es tanto el carácter paisajístico de estos usos (que han llegado a monopolizar de manera casi excluyente la noción contemporánea de paisaje y que han sido abordados con amplitud por quienes han estudiado el Land o el Earth Art), como la renovación que en el arte de las últimas décadas está protagonizando una concepción del entorno basada en la superación de las dualidades natural/artificial y real/virtual.

¹⁸⁶ Carrere, Alberto y Saborit, José, *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 319.

El nuevo sentido que asume el citado concepto se asienta en la utilización de una serie de discursos interdisciplinarios (arquitectura, antropología, urbanismo, sociología...), a través de los cuales se está generando una manera diferente de relacionar paisaje y entorno. Ambos se conciben como “un sistema formado por numerosas capas de información, muchas de las cuales son evidentemente contradictorias.” Unas capas, no lo olvidemos, que en cualquier caso sirven para poner de relieve el sentido que posee la actividad humana como introductora de “información nueva en el espacio.”¹⁸⁷

Concebir el entorno no sólo como intervención basada en la sinécdoque, sino como espacio de sedimentación de saberes y, por ello, como sucesión de un conjunto de prácticas de ocupación que responden a la acumulación de toda una serie de informaciones de índole diversa, supone abrir unas posibilidades interdisciplinarias de lectura e interpretación que ocuparán un destacado papel en la última parte de nuestro estudio.

4.4.3. PAISAJES FANTASMAS

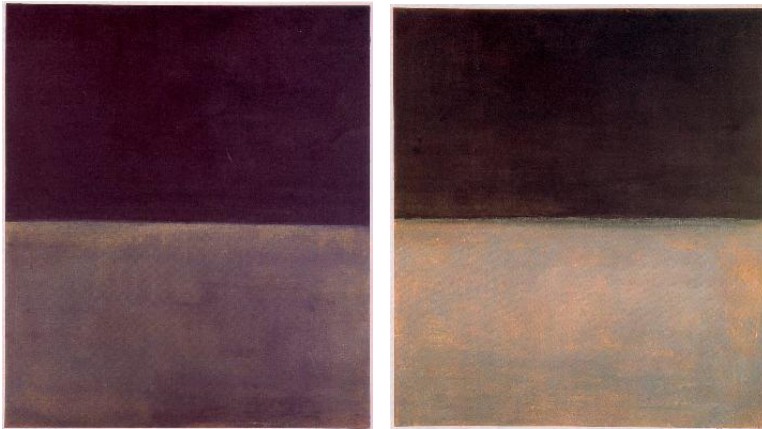
El hecho de que medio ambiente y paisaje no sean sinónimos o de que lo paisajístico no sólo tenga que circunscribirse a la sinécdoque remarca un hecho sobre el que venimos insistiendo: con el paso del tiempo, la relación con el entorno no se manifiesta de forma estable, sino como resultado de un proceso que se halla en constante transformación.

A raíz de esta permanente tensión evolutiva, se puede señalar que la historia de la cultura se manifiesta como una historia de continuas adaptaciones al medio y de constantes modificaciones del territorio. No obstante, la mayor contribución de cada momento a la construcción del paisaje y de éste a la determinación de aquéllas, no es algo que sea evidente, sino que se produce como resultado de una singladura que, en principio, es lenta e invisible y que se encuentra determinada por el hecho de vivir y relacionarse con el medio y de evolucionar inconscientemente con él.

Estos cambios que, en principio, resultan imperceptibles a la mirada van a ir incorporándose paulatinamente al paisaje de forma naturalizada. Al

¹⁸⁷ Latz, Peter, “Rehabilitación”, en Colafranceschi, Daniela, *op. cit.*, pp. 165-166.

igual que ello sucede, la presencia de lo natural —o de aquello que cada momento y cultura define como tal— también va a continuar incorporándose a lo artístico, aunque lógicamente siguiendo siempre diferentes vías y procedimientos.

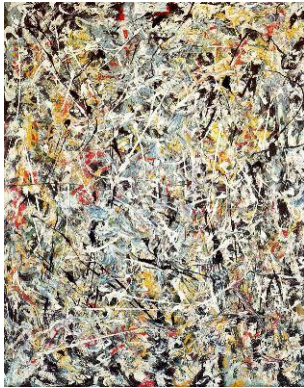


Mark Rothko
Sin título, 1969

En páginas precedentes, analizar esta evolución nos ha permitido poner de relieve el aparente abandono que durante las vanguardias sufrió el paisajismo tradicional. El alcance de este abandono, sin embargo, se ha tenido que matizar, dado que lo que verdaderamente se ha observado es la radical reformulación que el concepto de paisaje ha sufrido. Una reformulación que nos ha llevado a destacar el papel de la ciudad como nuevo referente natural. Con todo —y ello constituye la base de esta tercera reflexión—, el protagonismo que ha adquirido dicha presencia, unida a la mengua del paisajismo al uso, no debe llevarnos a cometer el error que supone equiparar paisaje y registro figurativo, puesto que una asimilación de este tipo supondría olvidar dos hechos básicos. En primer lugar, la importancia de la tradición naturalista y tardorromántica en la formulación y consolidación de los lenguajes informalistas. Y, en segundo lugar, no tener presente el carácter paisajístico que subyace en muchas de las prácticas abstractas —y ello desde sus propios orígenes: Kandinsky, Malevich...—.

En este sentido, aunque en lo concerniente al arte figurativo el entorno natural pierda protagonismo, su persistencia todavía podrá rastrearse

como punto de partida de una *emoción* que, como entreveíamos al estudiar el caso de Piet Mondrian, se relaciona con un uso específico del lenguaje abstracto. Un lenguaje cuya resolución, estrechamente ligada a lo imaginativo y espiritual, “no está —en palabras de Bachelard— sometida a una comprobación de la realidad.”¹⁸⁸ A pesar de ello, el alcance de esta autonomía no tendrá por qué ser entendido en todos los casos como la plena independencia con respecto a esa realidad.



Jackson Pollock
Luz blanca, 1954



Philip Guston
Sin título, 1968

Sobre este hecho incidirá Rosalind Krauss cuando, al estudiar las obras de Mark Rothko (1903-1970) y Jackson Pollock (1912-1956), señale que el arte abstracto se mueve en un espacio ambivalente. Así, si por un lado es evidente que contribuye a generar una mirada diferente, dada la singularidad de su lenguaje; por otro, se ha de tener en cuenta que su novedad se ve matizada en parte, puesto que ésta se elabora desde referentes parangonables a los utilizados en otros momentos, especialmente durante el Romanticismo. Unos referentes que, tal y como ya hemos visto en un capítulo anterior, nos sitúan en el ámbito de lo expresivo, antes que en el de lo mimético (“El artista moderno trabaja con el espacio y el tiempo, y expresa sus sentimientos en vez de ilustrarlos.”)¹⁸⁹

¹⁸⁸ Bachelard, Gaston, *op. cit.*, p. 120.

¹⁸⁹ Krauss, Rosalind E., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, pp. 244-245. Al respecto, la propia autora señala en p. 253:

Desde esta perspectiva, sigue insistiendo Rosalind Krauss, penetrar en el arte abstracto supondrá entrar en un universo sin centro basado en un juego de sustituciones, donde la profundidad de las representaciones no será explícitamente física, sino trascendental y cuyo referente podrá encontrarse en cualquier lugar incluido el entorno natural. Cabe recordar al respecto que filósofos como Merleau-Ponty fueron utilizados, sobre todo por los expresionistas abstractos, como referente teórico frente a las acusaciones sobre la falta de temática de las obras no figurativas. De hecho, la ya reseñada *Fenomenología de la percepción*, se convirtió para los artistas norteamericanos de la generación posterior a la 2ª Guerra Mundial “en un texto consistentemente interpretado a la luz de sus propias aspiraciones con respecto al significado de un arte que era abstracto.”¹⁹⁰

Si bien es cierto que no todos los estudiosos del tema otorgan a la abstracción un idéntico significado y origen (recordemos, por ejemplo, el caso de Jean Clair y su interés por mostrar la importancia de un mundo donde *lo invisible había sustituido a lo visible*, donde la ciencia había desencantado al mundo y donde la búsqueda de referentes y de configuraciones aún accesibles al ojo llevará a la fascinación por todo lo relacionado con lo oculto, fantasmagórico y extrarretiniano);¹⁹¹ si bien,

“[L]a mayor parte de la gente piensa que la obra de arte es una descripción, y que su temática es aquello que describe. Lo que está en la obra es lo que la obra describe. El perro, o el paisaje, o el cuadrado negro, es el referente de la obra. Es aquello de lo que *trata*. De este modo, una obra en la que no se describe nada no puede ser obra que trate de algo. Y por consiguiente, no puede haber una obra seria que no trate de nada.”

¹⁹⁰ Krauss, Rosalind E., *op. cit.*, p. 279. Recordemos que para esta autora el influjo de Merleau-Ponty es tan decisivo que, incluso, lo hace extensible no sólo a esta generación de artistas, sino también a autores posteriores. De hecho, la lectura que efectúa de la obra de Richard Serra y de otros creadores norteamericanos que en la década de 1960 trabajan en el Land Art, colocando en el centro de sus preocupaciones las relaciones entre cuerpo y materia, se basa totalmente en la reseñada *Fenomenología de la percepción*.

¹⁹¹ “El hecho —escribe Clair— es que el paso de la exoscopia a la endoscopia, de la macroscopia a la microscopia, parecen señalar la separación entre un arte que tiene por misión reseñar lo visible y una ciencia que se sume en lo invisible y, más que representar superficies, plasma relaciones. El mundo era un tejido que los ojos del artista, al igual que los ojos del sabio, recorrían y que ambos describían con una belleza que era resultado tanto del arte como del conocimiento. Pero una vez que las ciencias van adjudicándose y ocupando con autoridad los diversos campos del saber, el artista, desahuciado de un reino que compartía en igualdad de condiciones, devuelto a su empirismo de artesano («necio como un pintor»), apenas podrá ya soliloquiar o vaticinar,

volvemos a repetir, no existe una unanimidad sobre el sentido del lenguaje abstracto, lo cierto es que el peso del referente naturalista en su desarrollo y consolidación resulta difícilmente cuestionable. Este hecho es el que permite que podamos encontrarnos con la aparición de todo un conjunto de obras que —desde posiciones plásticas no figurativas— conforman lo que Dore Ashton ha calificado como los “paisajes fantasmas” del siglo XX.

A través de esta denominación la autora, a la que nos hemos referido al inicio de este capítulo, busca poner de relieve cómo la desaparición del paisaje durante el siglo XX responde más que a una anulación, a un desdibujamiento: es decir, más que a una abolición, a una transmutación.

Para Ashton el paisaje persiste de forma camuflada y espectral —al igual que sucede con los fantasmas— durante las décadas de 1950 y 1960 gracias al uso y expansión de los lenguajes abstractos.¹⁹² La referencia a autores como Mark Tobey (1890-1976), Arshile Gorky (1904-1948), Willem de Kooning (1904-1997) o Philip Guston (1913-1980) le permite elaborar un recorrido a través de un paisajismo que, en cierto modo, permanece soterrado. Un recorrido a través del cual intenta poner de relieve cómo son “muchos los pintores modernos en los que persiste el fantasma del paisaje percibido” y cómo éste, a través del sentimiento —y de la emoción— queda *transubstanciado* en el desarrollo de su obra:

“Desde el llamado periodo romántico, los artistas han experimentado el espectáculo del paisaje, han captado el elemento móvil —es decir, sus propios intensos sentimientos— y han intentado traducirlo en el medio de la pintura. Estos sentimientos, nacidos de cierta experiencia y proyectados en otra, constituían a menudo el mudo comentario en el lenguaje propio del pintor a la luz y la oscuridad de la existencia. Philip Guston se preguntó: ¿qué es la pintura, a fin de cuentas? Y contestó: nada más que suciedad coloreada. Con esa suciedad coloreada el artista moderno lleva a cabo una transubstanciación [...] Esta aproximación subjetiva a la naturaleza se ha reforzado

en busca no sólo de un estatuto sino también de un oficio perdido.” Clair, Jean, *Elogio de lo visible. Fundamentos imaginarios de la ciencia*, Seix Barral, Barcelona, 1999, pp. 84-85.

¹⁹² Ashton, Dore, *op. cit.*, pp. 367-381.

continuamente desde los comienzos del siglo, cuando los artistas sintieron que el sentido de lo concreto se escabullía bajo el asalto de las nuevas teorías científicas de la materia, el espacio y el tiempo. Hubo grandes brotes de pensamiento que apartaron a los artistas de los datos inmediatos de la vida, hacia las visiones cósmicas.”¹⁹³

La interpretación de Ashton y la importancia que ésta otorga a esta presencia paisajística fantasmal permite escapar a ese tópico que vincula el paisaje con la figuración. Aunque en el desarrollo posterior de la presente investigación no abordaremos esta cuestión, ya que la misma nos aleja de nuestros objetivos, hemos querido resaltar ahora este aspecto porque a través del mismo se reafirma el sentido plural que el entorno asume. Sólo desde esta pluralidad el paisaje podrá seguir poseyendo en la actualidad algún tipo de sentido al margen de los lugares comunes aquí analizados.

¹⁹³ Ashton, Dore, *op. cit.*, p. 381.

5. RECONSTRUIR EL ENTORNO, REELABORAR LOS PAISAJES, REHACER EL PENSAR: LA POSTGUERRA MUNDIAL

El capítulo anterior vinculaba la entrada en el siglo XX con la aparición de otros espacios y entornos. Ello suponía estudiar la consolidación de la ciudad como protagonista artístico de la modernidad y como foco creativo de un nuevo paisaje. Un paisaje que se configuraba desde lo urbano —así como desde sus metáforas industriales y técnicas— y que asumía un sentido visionario y utópico. El alcance de esta utopía contará, tal y como hemos visto, con voces discordantes y escépticas que buscarán poner en crisis ese ideal de entusiasmo con el que el progreso se vivía. El fenómeno de la 1ª Guerra Mundial será determinante en este proceso. Sin embargo, las consecuencias derivadas de la 2ª Guerra Mundial serán todavía mucho más importantes, ya que las mismas afectarán de manera profunda y simultánea a áreas muy diferentes: políticas, ideológicas, económicas, sociales, éticas, antropológicas, urbanísticas y un largo etcétera.

Según recogíamos con anterioridad, la 2ª Guerra Mundial tendrá unas repercusiones globales de carácter cuantitativo y cualitativo. Los totalitarismos y el peligro nuclear serán probablemente algunas de las consecuencias más evidentes e inmediatas. Con todo —y a pesar de la gravedad de estos hechos— las citadas consecuencias no serán las únicas. El mundo y, de forma muy especial, la Europa posterior a 1945, sufrirán unas transformaciones radicales, cuyo influjo en el entorno poseerá un sentido crucial y determinante.

Tal y como hemos señalado, la relación del ser humano con su medio es siempre cambiante y nunca responde a un esquema cerrado. Sin embargo, lo acaecido desde la década de los años 1950 hasta la actualidad posee unas especiales características: los cambios han supuesto un nivel de modificación tan profundo, que no disponemos de precedentes para afrontarlos. En este sentido, se puede afirmar que las transformaciones operadas en un periodo de tiempo tan breve, carecen de referencias históricas parangonables. A su vez, estos cambios se han visto acelerados en las últimas décadas de forma todavía más drástica con la aparición de un nuevo entorno, el cibernético, que está generando ese nuevo espacio virtual que es el vinculado con lo que algunos autores han calificado como el *tercer entorno*.

Analizar este entorno y hacerlo con un repertorio conceptual adecuado nos ocupará la última parte de nuestra investigación. No obstante, antes de abordar dicho aspecto, conviene que profundicemos en un tema que, ampliamente tratado durante los años 1950-1960, encontrará en el corte epistemológico que simboliza el Mayo del 68 su plasmación más representativa. Nos referimos a la cuestión de las paradojas e incertidumbres que se vinculan a la razón científico-técnica, tema que debe ser analizado intentando eludir cualquier tópic.



Hiroshima después del 6 de agosto de 1945

En este sentido, y aunque no se puede cuestionar el influjo determinante del escepticismo y del pesimismo en la visión crítica que el progreso suscitaba desde finales del siglo XIX y comienzos del XX —aspecto que, tal y como vimos, lo desarrollábamos siguiendo lo apuntado por Eduardo Subirats—, no por ello resulta menos evidente constatar cómo los valores tecno-científicos han sido los que han logrado triunfar en nuestro mundo, llegando incluso a convertirse en totalmente hegemónicos. Esta hegemonía ha sido capaz de desafiar las múltiples crisis habidas (bélicas, económicas, energéticas...), hecho que resultará especialmente evidente a finales de los años 1980 y comienzos de 1990 con la caída de los regímenes comunistas y la desintegración de la URSS. De este modo, se puede afirmar que la reducción de la razón a lo científico y del pensamiento a la economía ha contado, a pesar de las críticas despertadas, con el respaldo que otorga la implantación global del modelo. Un respaldo que, lógicamente, no significa dotar al mismo de una necesaria legitimidad.

Es por esta causa por la cual tenemos que actuar con cautela a la hora de abordar el tema. Aunque términos como desconfianza, miedo o desestabilización hayan aparecido en páginas precedentes a la hora de referirnos a la ambivalente noción de progreso, queremos ahora profundizar en la misma desde la perspectiva que, en parte, otorga la experiencia de la guerra. Para ello vamos a referirnos a un conjunto de autores que han tratado el tema y que, además, han tenido —al menos dos de ellos— una cierta presencia a lo largo de estas páginas. Nos referimos a Martin Heidegger, Günther Anders y José Ortega y Gasset.

A través de estos pensadores queremos plantear desde una perspectiva conceptual el objetivo del presente capítulo: la 2ª Guerra Mundial genera unas nuevas visiones sobre el entorno, vinculadas a la necesidad de reconstruir los enclaves urbanos devastados por la misma. Esta necesidad trae consigo, a su vez, un replanteamiento que si, por un lado, afecta a la arquitectura, al urbanismo y al paisajismo; por otro, también influye en el pensamiento. En este sentido, se puede afirmar que reconstruir el entorno supone tener que volver a reedificar un pensar al que la catástrofe bélica también había conmocionado.

El hecho que supone rehacer el pensar lo plantearemos a un doble nivel: en primer lugar, abordando el ya citado conflicto tecnológico mediante las aportaciones de los tres filósofos mencionados y, en segundo término, aproximándonos a las nuevas posiciones relacionadas con el entorno elaboradas durante esta época desde el ámbito artístico más comprometido. Un entorno que cobra un renovado sentido como foco de incidencia social y que desde el interior del propio discurso urbano, dejará al descubierto cómo la “arquitectura abstracta, industrialista e impersonal” que surge como “fruto de la necesidad” constructiva de la postguerra, responde a una evidente, positiva y necesaria función social, pero que, sin embargo, fracasa en el ámbito experiencial y urbanístico.

Este fracaso, cuyos ecos experienciales se percibirán con claridad en las nuevas visiones artísticas generadas sobre el entorno en las últimas décadas, tendrá un especial protagonismo en la parte final de esta investigación. No obstante, en lo concerniente al ámbito urbano y arquitectónico, el sentido de esa decepción vinculada al Movimiento Moderno quedará resumida por Javier Maderuelo con las siguientes palabras:

“Desde el punto de vista teórico, operativo y de gestión, las *new towns* fueron un éxito y cumplieron sobradamente su función social pero, desde el punto de vista existencial y afectivo, fueron un desastre y pusieron en evidencia la incapacidad de la arquitectura racionalista y funcional, así como del urbanismo del Movimiento Moderno, para construir ciudad, para organizar un entorno vital y emocional satisfactorio [...] En breves palabras, lo que intento mostrar no es la mala realización de unas acciones bien pensadas y planteadas, sino la incapacidad de la arquitectura actual para generar un ente que esté articulado por infinidad de elementos diferentes en una ordenación característica que llamamos ciudad. Porque la ciudad no es un cúmulo de edificios, templos, estatuas, jardines, plazas y calzadas surgidas por el capricho de diferentes constructores a lo largo del tiempo, sino un organismo que, como dice Borges, es múltiple sin desorden.”¹

Una vez hayamos analizado las aportaciones efectuadas tanto a nivel tecnológico, como a nivel artístico-espacial y constructivo, podremos comprender mejor las nuevas miradas que, desde el contexto de un mundo globalizado, están siendo articuladas sobre el paisaje y el entorno urbanos. Un entorno que, tal y como sugiere Maderuelo, responde a una estructura que, aunque pueda resultar caótica e, incluso, semánticamente confusa, no por ello deja de ser en sí misma orgánica, múltiple y compleja. A este problema, como ya hemos apuntado, dedicaremos la última parte del presente trabajo.

5.1. LA RAZÓN INSTRUMENTAL EN CUESTIÓN (SEGUNDA APROXIMACIÓN AL FENÓMENO TÉCNICO)

Según acabamos de señalar, vamos a abordar el cuestionamiento de lo que podemos denominar como razón tecnológica en el periodo de la segunda postguerra mundial, partiendo de tres aportaciones diferentes, aunque no muy alejadas filosóficamente entre sí. Estas aportaciones —que provienen de los citados Heidegger, Anders y Ortega y Gasset— las vamos a desarrollar circunscribiéndolas a tres reflexiones teóricas muy concretas que se encuentran entresacadas de unos breves textos que

¹ Maderuelo, Javier, “El arte de hacer ciudad”, en Maderuelo, Javier (Ed.), *Arte público: naturaleza y ciudad*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2001, pp. 22-25.

los citados autores dedicaron en diversos momentos de sus trayectorias al tema —si bien es cierto que en el caso de Anders el interés por la técnica será una constante en todo su trabajo político, intelectual y filosófico—.

Nuestro objetivo, por tanto, no es efectuar un análisis pormenorizado y minucioso de la obra de estos pensadores, sino tomar un aspecto parcial de sus investigaciones para intentar situar conceptualmente los recelos que, tras la experiencia bélica, se detectan en relación al modelo de racionalidad instrumental y a sus ambivalentes consecuencias antropológicas. Unos recelos que se argumentan por parte de estos autores desde posiciones que en algún momento resultan coincidentes, pero que en otros divergen con evidencia.

Tanto en el caso de Martin Heidegger como en el de Günther Anders vamos a analizar dos aportaciones posteriores a 1945. Por el contrario, del filósofo español vamos a estudiar un texto que, en principio, parece romper con el requisito cronológico establecido, ya que se trata de un ensayo que, editado bajo forma de libro en 1939, había aparecido previamente en el diario bonaerense *La Nación* durante los meses de abril y octubre de 1935.²

Si bien esta apreciación temporal podría poner en cuestión el criterio que hemos utilizado, queremos señalar que, en el fondo, no lo está invalidando. En este sentido, si en estos momentos sacamos a colación esta aportación de Ortega es debido a dos hechos. En primer lugar, por la cercanía argumentativa que, en parte, presentan los tres autores —de ahí el carácter precursor y pionero de la aportación orteguiana—. Y, en segundo lugar —y esto es lo que ahora más nos interesa destacar—, porque el mismo supone el punto de partida referencial que utiliza el anteriormente citado Javier Echeverría para estudiar el fenómeno del tercer entorno, término acuñado por él mismo y que tendrá una especial importancia en el capítulo final de este trabajo.

² Asimismo, hay que apuntar que el conjunto de artículos que integraron esta publicación periodística fue, a su vez, resultado de la transcripción de un curso realizado en 1933 en la entonces denominada Universidad Internacional de Verano de Santander.

5.1.1. RIQUEZA TECNOLÓGICA Y MISERIA ESPIRITUAL: ¿PARA QUÉ POETAS EN TIEMPOS DE PENURIA?

Con la pregunta que figura en el epígrafe del presente subcapítulo Heidegger titula y da inicio a uno de sus ensayos más conocidos. La cuestión está extraída textualmente de la séptima estrofa de un verso que Friedrich Hölderlin (1770-1843) había utilizado en “Pan y vino” (elegía integrada por nueve estrofas que el citado poeta romántico había compuesto unos pocos años antes de 1806, momento en el que su estado mental se agrava de forma irreversible llevándole a la locura).

El uso de una referencia poética de esta índole no resulta extraño dentro de la obra de Heidegger, puesto que ésta no será la única ocasión en la que el pensador utilizará a Hölderlin. Al respecto, se ha de tener en cuenta que el filósofo alemán sentirá una especial admiración por este poeta, circunstancia que también se repetirá con otro escritor fundamental en este contexto: Rainer Maria Rilke. Estas admiraciones llevarán a Ortega a señalar que aunque en un principio pueda parecer sorprendente a algunos este interés, en verdad no lo es; ya que Heidegger, arrastrado por su fascinación por la poesía y por la búsqueda de su legitimidad filosófica —dado que permite “acariciar a la palabra en su arcana raíz”—, llegará a “convertirse en ventrílocuo de Hölderlin.”³

Al margen de esta observación orteguiana, que es efectuada desde el respeto que el pensador español siente por Heidegger, cabe señalar que en “Pan y vino” el autor de *Hiperión o el eremita en Grecia* se pregunta sobre el valor que en nuestro mundo detentan la poesía y los poetas. El interrogante de Hölderlin se expresa a través de una sencilla fórmula: *¿y para qué poetas en tiempos de penuria?*, cuestión que también ha sido traducida en otras versiones como *¿y para qué poetas en tiempo de miseria?* La aparente sencillez de la cuestión, señala Heidegger, no debe desorientarnos, ya que la misma encierra una evidente dificultad. Ésta es tal porque hoy en día nos resulta difícil no sólo llegar a entender el significado oculto de la pregunta, sino también llegar a comprender la respuesta que el propio Hölderlin intenta dar a la misma.⁴

³ Ortega y Gasset, José, “En torno al «Coloquio de Darmstadt, 1951»”, en *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*, Revista de Occidente/Alianza Editorial, Madrid, 2004 (8ª ed.), pp. 125 y 127.

⁴ “¿Y para qué poetas en tiempos de penuria?”, pregunta la elegía «Pan y vino» de Hölderlin. Si hoy en día casi no entendemos la pregunta, ¿cómo vamos a comprender la

Como hemos dicho, la cuestión se encuentra al comienzo de uno de los textos más conocidos de Martin Heidegger, un texto surgido de una de las conferencias que el filósofo alemán impartió en 1946, muy poco tiempo después de haber finalizado la 2ª Guerra Mundial.⁵ La mencionada conferencia, que será pronunciada ante un pequeño auditorio privado, no se halla dedicada —tal y como en un principio podría pensarse— a Hölderlin, sino a otro poeta alemán. Un poeta que, como sucede con aquél —y son palabras que Hölderlin utiliza en su elegía— también es un “sacerdote sagrado”: nos referimos al ya citado Rainer Maria Rilke. Éste había fallecido en el mes de diciembre de 1926, de ahí que Heidegger —coincidiendo con la celebración del vigésimo aniversario de su muerte— quiera rendirle este homenaje que toma como punto de partida el verso de Hölderlin.

Las circunstancias que venimos reseñando, aunque permiten situar el texto, no nos explican el porqué de su importancia en el presente capítulo. Sin embargo, ésta se descubre de inmediato si tenemos en cuenta que en la conferencia que nos ocupa Heidegger retoma la expresión de Hölderlin para asociarla directamente a la miseria y a la penuria de espíritu que definen al hombre moderno. Una penuria que es tal porque el tiempo que nos ha tocado vivir (“En esta era que es la noche del mundo hay que experimentar y soportar el abismo del mundo”)⁶ es un tiempo en el que socialmente sólo interesa el dominio de la técnica y de la economía, la imagen proyectada y la funcionalidad.

Paulina Rivero, responsable de la presentación de una de las más recientes ediciones de esta conferencia, resumía parte del sentido de la misma con estas palabras:

“Vivimos en un momento en que el avance científico y tecnológico supera cualquier expectativa, mientras que el atraso espiritual, que puede verse en la cultura y la sensibilidad artística de un pueblo, ha retrocedido más allá de lo pensable. La

respuesta que da Hölderlin.” Heidegger, Martin, *¿Para qué poetas?*, UNAM, México D. F., 2004, p. 13.

⁵ Aunque nuestras referencias a esta conferencia partan de la versión que hemos citado en la nota precedente, hay que recordar que existe otra versión también relativamente reciente de la misma recogida en la recopilación de textos *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 2001 (2ª ed.), pp. 199-238.

⁶ Heidegger, Martin, *¿Para qué poetas?*, *op. cit.*, p. 15.

pregunta es, pues, ¿para qué poetas en un tiempo en el que lo único que interesa es el dominio tecnológico del planeta [...] En estos tiempos de penuria espiritual y riqueza tecnológica, la humanidad atraviesa por un peligro supremo: el de dejar de pensar y simplemente «funcionar».”⁷

El peligro que con ello se corre es evidente: “al tratarnos como meras cosas hemos comenzado a ser meras cosas.” Ello hace que perdamos la singularidad de lo humano, dado que, siguiendo los planteamientos de Heidegger, “somos el único ente en donde el ser se pregunta por sí mismo.”⁸ Este temor a la cosificación que Paulina Rivero señala, trae consigo que perdamos la capacidad poética y filosófica, cuestión que para el pensador alemán, resulta —según hemos ya sugerido— tan indisociable como fundamental.

En unos tiempos a los que “nosotros todavía pertenecemos” y que nos empujan a la citada “noche del mundo”⁹ los poetas, en tanto que son capaces de percibir la pérdida de lo sagrado y de la divinidad, muestran “la huella de los dioses huidos” y “el camino hacia el cambio.” Heidegger, basándose en el verso de Hölderlin, lo expresa de la siguiente manera:

“Las huellas son, a menudo, insignificantes; siempre son el legado de una indicación apenas presentida. Ser poeta en tiempos de penuria significa: prestar atención, mientras se canta, a la huella de los dioses huidos. Es por eso que el poeta dice lo sagrado en los tiempos de la noche del mundo.”¹⁰

No es éste el lugar para profundizar en las cuestiones poéticas analizadas en la conferencia, ya que la interpretación heideggeriana va dirigida básicamente a constatar el valor de la poesía como salvaguarda del ser y el de los poetas como “decidores que dicen en mayor grado” puesto que el suyo es un “decir distinto del decir humano en general”.¹¹

⁷ Rivero Weber, Paulina, “Presentación”, en Heidegger, Martin, *¿Para qué poetas?*, op. cit., pp. 7-8.

⁸ Rivero Weber, Paulina, op. cit., p. 9.

⁹ Heidegger, Martin, *¿Para qué poetas?*, op. cit., pp. 13 y 15.

¹⁰ Heidegger, Martin, *¿Para qué poetas?*, op. cit., pp. 18-19.

¹¹ Heidegger, Martin, *¿Para qué poetas?*, op. cit., p. 100. Paralelamente, sobre el sentido del propio decir de Heidegger, el citado Ortega señalaba: “Se olvida demasiado que el pensador —y no hay más pensador que el creador de pensamientos— necesita poseer,

Sin embargo, si la argumentación de Heidegger resulta de interés en un apartado que, tal y como sucede con éste, se halla dedicado a valorar el papel tecnológico, es porque en el ecuador de su conferencia el filósofo comienza a efectuar un interesante análisis sobre el carácter hegemónico que la técnica desempeña en los actuales tiempos de penuria. Unos tiempos que son definidos así porque “lo vivo es objetivado técnicamente” y porque a través de este movimiento “se pretende que la esencia de la vida misma se entregue a la producción técnica.”¹²

El hecho de entregar la vida a la técnica trae consigo dejar de mostrar lo real y supeditar el vivir al tecnificar, de ahí que ello suponga una irremediable pérdida: “las cosas crecidas antaño van desapareciendo rápidamente.” A su vez, esta pérdida supone estar sometiendo la existencia a lo que sin ningún tipo de reparos el autor de *Ser y Tiempo* no duda en calificar como “las concepciones sin concepto de la producción técnica.”¹³

La idea que aquí resumimos es planteada por Heidegger a raíz de una carta de Rilke fechada en 1925, a la que luego nos referiremos. No obstante, conviene señalar que en un texto anterior al que estamos comentado —el de otra conferencia pronunciada en junio de 1938, que curiosamente finaliza con unos versos de Hölderlin extraídos de su poema “A los alemanes”— el filósofo alemán ya había profundizado en una idea que se aproximaba a la que aquí acabamos de enunciar.

En dicha conferencia (publicada con posterioridad bajo el título de “La época de la imagen del mundo”) Heidegger distingue una serie de fenómenos esenciales de cara a entender cuáles son las características y rasgos definitorios de la Edad Moderna. La clasificación que establece comprende como particularidades modernas los siguientes cinco

además de su genio analítico, un peculiar talento para nombrar sus hallazgos [...] Cada palabra suele poseer una multiplicidad de sentidos que residen en ella estratificados, es decir, unos más superficiales y cotidianos, otros más recónditos y profundos. Heidegger perfora y anula el sentido vulgar y más externo de la palabra y, a presión, hace emerger de su fondo el sentido fundamental [...] Este descenso a los senos profundos, a las vísceras recónditas de la palabra, se hace [...] buceando dentro de ella hasta encontrar su etimología o, lo que es igual, su más antiguo sentido.” Ortega y Gasset, José, *op. cit.*, pp. 122-123.

¹² Heidegger, Martin, *¿Para qué poetas?*, *op. cit.*, p. 50.

¹³ Heidegger, Martin, *¿Para qué poetas?*, *op. cit.*, p. 52.

aspectos: la ciencia, la técnica mecanizada, la estética, la cultura y la *desdivinización* de la vida.

De todos estos fenómenos el filósofo se detiene a analizar los dos primeros (ciencia y técnica), ya que es en ellos donde encuentra el “proceder anticipador” y el método que define la investigación que es “la esencia de eso que hoy denominamos ciencia.”¹⁴ Una esencia que se completa con un tercer elemento: la vinculación de la actividad científica con la idea de empresa. En palabras de Heidegger:

“La ciencia moderna se basa y al mismo tiempo se especializa en proyectar determinados sectores de objetos. Estos proyectos se despliegan en los correspondientes métodos asegurados gracias al rigor. El método correspondiente en cada caso se organiza en la empresa. El proyecto y el rigor, el método y la empresa, al plantearse constantes exigencias recíprocas, conforman la esencia de la ciencia moderna y la convierten en investigación.”¹⁵

Ahora bien, con independencia de cómo sea interpretada la ciencia, lo que Heidegger también destaca en esta intervención es el sentido que detenta la técnica mecanizada, fenómeno que a su juicio posee “idéntica importancia y rango” que el que tiene la ciencia. La técnica, a su juicio, no debe ser considerada como “una mera aplicación” ni como la puesta en práctica “de la moderna ciencia matemática de la naturaleza.” La técnica entraña algo mucho más profundo:

“La técnica mecanizada es, por sí misma, una transformación autónoma de la práctica, hasta el punto de que es ésta la que exige el uso de la ciencia matemática de la naturaleza. La técnica mecanizada sigue siendo hasta ahora el resultado más visible de la esencia de la técnica moderna, la cual es idéntica a la esencia de la metafísica moderna.”¹⁶

El carácter autónomo que asume la técnica pone de relieve desde nuestro punto de vista ese carácter vacío que la misma representa y que supone una de las aportaciones fundamentales de Heidegger al

¹⁴ Heidegger, Martin, “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de bosque*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁵ Heidegger, Martin, “La época de...”, *op. cit.*, p. 71.

¹⁶ Heidegger, Martin, “La época de...”, *op. cit.*, p. 63.

respecto. Un carácter que curiosamente se hallará en la base de las reflexiones de Anders que desarrollaremos a continuación y que el autor de *¿Para qué poetas?* resume perfectamente en las alusiones a las “concepciones sin concepto” a las que antes nos referíamos. Sin embargo, no es en la conferencia de 1938 donde mejor plantea esta cuestión, sino en la conferencia de 1946 que sirve de homenaje a Rilke.

Tal y como señalábamos, Heidegger cita una carta del día 13 de noviembre de 1925 en la que el poeta había escrito:

“Todavía para nuestros abuelos una casa, una fuente, una torre que les era familiar, incluso su propio vestido, su abrigo, tenían un significado infinitamente mayor y les eran algo infinitamente más íntimo; casi cada cosa era un recipiente en el que hallaban algo humano e iban acumulando lo humano. Ahora están llegando desde EE. UU. cosas vacías e indiferentes, cosas sólo en apariencia, *que disimulan la vida...* Una casa en el sentido norteamericano, una manzana, o un racimo de uvas de allá no tiene *nada* en común con la casa, la fruta, la uva que habían absorbido la esperanza y lo pensativo de nuestros ancestros.”¹⁷

Partiendo de esta consideración, Heidegger destaca en la misma no tanto el hecho de que sea “lo norteamericano lo que nos está amenazando,” como la posibilidad que Rilke establece de poder “salvar todavía las cosas de los antepasados.” Esta salvación, sin embargo, no resulta una tarea fácil, puesto que ante el peligro de disolución de las cosas que propicia la producción (“dentro del producir que se impone, en el valor mercantil”) y la extensión de ésta a un nivel planetario, el ser humano corre el riesgo de perderse a sí mismo por efecto de una voluntad que “mercadea en la esencia del ser” y que, al hacerlo, sirve para “construir técnicamente el mundo como objeto.”¹⁸

Como puede suponerse, este riesgo —esta “desprotección”— es crucial para Heidegger, ya que lo que acarrea es algo que afecta a la esencia y que, por ello mismo, valga la redundancia, resulta esencial. Perder el ser supone bloquear el camino “hacia lo abierto” y convertir al ser humano en “funcionario de la técnica,” es decir, en alguien sustancialmente desprotegido.

¹⁷ Rilke, Rainer María, recogido en Heidegger, Martin, *¿Para qué poetas?*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁸ Heidegger, Martin, *¿Para qué poetas?*, *op. cit.*, pp. 55-57.

Ahora bien, este peligro que Heidegger encuentra en el predominio de la técnica y que supone el amanecer de un día y de una época que “es la noche del mundo transformada en mero día técnico” no debe de malinterpretarse.¹⁹ Las palabras de Heidegger pueden tener unas resonancias muy específicas (“amenaza de un invierno único e infinito”) dentro del contexto postnuclear que se vive desde el 6 de agosto de 1945. Sin embargo, los intereses de Heidegger no van encaminados estrictamente en esa dirección. Dirección que, por el contrario, sí que determinará la visión y la actitud de Günther Anders.

El proceder técnico supone para Heidegger un peligro por el ordenamiento que produce, es decir, por la supeditación del ser al cálculo y a la uniformización y por la pérdida que ello supone para la propia idea de ser. Para que no exista al respecto ningún tipo de duda escribe:

“Lo mortal no es la tan discutida bomba atómica, en cuanto especial maquinaria de matanza; lo que desde hace mucho tiempo amenaza al hombre mortalmente, específicamente con la muerte de su esencia, es la manera incondicionada de su querer en el sentido de imponerse con premeditación en todo [...] Lo que amenaza al hombre en su esencia es la opinión de que el producir técnico pone al mundo en orden [...] Sin embargo, es sobre todo la misma técnica la que impide cualquier experiencia de su esencia.”²⁰

Como vemos, el peligro técnico-mecánico al que alude Heidegger hunde sus raíces en un problema que es de carácter más metafísico —la pérdida de la esencia— que propiamente físico —las consecuencias irreversibles de los avances instrumentales—. Ello hace que para detener dicho peligro el filósofo apueste por la poesía y por los poetas, en tanto que a través de la razón poética se pasa “de la inmanencia de la conciencia calculadora al espacio íntimo del corazón”.²¹ Desde esta

¹⁹ Y ello a pesar de lo que textualmente señala el pensador alemán: “La esencia de la técnica sale sólo lentamente a la luz del día. Ese día es la noche del mundo transformada en mero día técnico. Ese día es el día más corto; con él viene la amenaza de un invierno único e infinito.” Heidegger, Martin, *¿Para qué poetas?, op. cit.*, p. 60.

²⁰ Heidegger, Martin, *¿Para qué poetas?, op. cit.*, pp. 58-59.

²¹ Heidegger, Martin, *¿Para qué poetas?, op. cit.*, p. 80.

perspectiva, la técnica mecanizada nos convierte en objetos y nos hace perder el lenguaje como profunda manifestación del ser.

Ahora bien, sea ésta o no la solución más adecuada al problema, lo cierto es que la mirada con respecto al proceder técnico no resulta muy halagüeña. El precio que se paga por aquello que ganamos es, una vez más, demasiado elevado. Tan elevado que, como veremos a continuación —y no se trata de una simple afirmación retórica— nos puede ir en ello la propia vida.

5.1.2. TÉCNICA E INSENSIBILIDAD EMOCIONAL. (GÜNTHER ANDERS)

Günther Stern que firmará sus textos más conocidos con el pseudónimo de Günther Anders (1902-1992), se formará como estudiante de filosofía con Heidegger y Cassirer, doctorándose en 1923 con Edmund Husserl. Tras haber participado con tan sólo dieciséis años de edad como soldado en la 1ª Guerra Mundial, conocerá durante su época universitaria a Hannah Arendt, con la que se casará en 1929 y de la que se divorciará, muy poco tiempo después, en 1936. El origen judío de ambos, la llegada de Hitler al poder y el hecho de haber trabajado con el dramaturgo Bertolt Brecht (1898-1956), determinaron que Anders abandonara Alemania en 1933 y que se trasladara primero a París y en 1936 a Estados Unidos. Finalizada la contienda bélica, en concreto en 1950, volverá a fijar su residencia en la ciudad austriaca de Viena. Años después, en 1983 recibirá el galardón más elevado que otorga la filosofía alemana: el premio Theodor Adorno.

La experiencia de la 2ª Guerra Mundial y, de forma muy especial, sus posteriores visitas a Auschwitz e Hiroshima ejercieron un influjo determinante en su trayectoria y en su pensamiento, ya que desde entonces dedicará sus esfuerzos intelectuales a analizar, partiendo de una declarada militancia pacifista y en contra de la bomba nuclear, los peligros que conlleva la técnica y los poderosos medios destructivos asociados a ésta.²²

²² Tal y como pusimos de relieve en el capítulo precedente, su posicionamiento político contrario al uso del armamento nuclear le llevará a redactar a finales de la década de 1950 los *Mandamientos de la era atómica*. De hecho, la publicación en 1961 de su correspondencia con Claude Eatherly, uno de los pilotos que intervienen en el bombardeo de Hiroshima, hará que se le declare *persona non grata* por parte del gobierno estadounidense. Todas estas circunstancias ayudan a delimitar con bastante nitidez el perfil de un pensador que desde una perspectiva ética busca enfrentarse no

De todos los textos publicados por Anders vamos a centrarnos en uno en el que se resume con precisión su posicionamiento tecnológico. Se trata de un breve ensayo que se encuentra concebido como una carta abierta que el filósofo dirige a Klaus Eichmann, hijo de Adolf Eichmann, responsable de la conocida Solución Final y, por consiguiente, encargado del traslado de los judíos que vivían en Alemania a los campos de exterminio.²³

Aunque la temática que se aborda en ambas cartas pueda parecer que nos aleja de nuestras iniciales preocupaciones tecnológicas, el interés de este texto se revela fundamental cuando vemos cómo se plantea el problema del exterminio como fenómeno dependiente de una determinada maquinaria destinada a la aniquilación. Este hecho resulta sustancial de cara a establecer los peligros que supone la pérdida de conciencia moral en relación al poder y a la violencia que son ejercidos desde la razón técnica. En función de ello, nuestro análisis va a estar dominado por el protagonismo que asume esta perspectiva.

Toda la aportación de Anders parte de un presupuesto inicial que él considera incontrovertible: los fenómenos de Auschwitz, así como los que se vinculan con Hiroshima y Nagasaki, nos sitúan ante un hecho irreversible de particular trascendencia ontológica. Un hecho que puede ser planteado de forma muy sencilla en los siguientes términos: vivimos un momento histórico dominado por lo que el filósofo austriaco no duda en calificar como *época de lo monstruoso*.

Entre los diversos factores que intervienen en la instauración antropológica de dicho fenómeno hay uno que resulta de especial interés para nuestro estudio, puesto que marca una novedad en relación

sólo a los riesgos que suponen los avances tecnológicos, sino también hacer que su actividad intelectual posea una evidente incidencia social. El objetivo que con ello pretende alcanzar no puede resultar más comprometido: la filosofía –entendida primordialmente, como filosofía práctica, ha de evitar que la humanidad se autodestruya. Nuestro pensamiento tiene que ir encaminado, por ello, a salvaguardar al ser humano de su propio potencial autodestructivo.

²³ Anders, Günther, *Nosotros, los hijos de Eichmann*, Paidós, Barcelona, 2001. Pese a que este libro acaba de ser editado recientemente en castellano, el texto fue publicado por vez primera en 1964. Sin embargo, durante 1988, volvió de nuevo a ver la luz con el añadido de una segunda y más breve epístola.

a la propia historia humana: lo monstruoso ha sido posible porque ha “habido una aniquilación institucional e industrial de seres humanos; de millones de seres humanos.”²⁴ Esta aniquilación genera una sospecha inmediata: ¿puede lo sucedido volver a repetirse? O, planteando la cuestión en otros términos, ¿ha sido lo vivido un mero paréntesis, un “simple interregno” o, por el contrario, es algo que, en modo alguno, ha resultado circunstancial?

Responder a estas cuestiones supone, para Anders, tener que enfrentarse al estudio de las causas que han hecho posible que lo monstruoso haya tenido lugar. Y es en este estudio donde el filósofo se encara de forma directa con la cuestión tecnológica. Lo monstruoso —la aparición de un “mundo oscurecido” en el que no resplandecen las luces de la razón— ha sido posible porque “nos hemos convertido en criaturas de un mundo tecnificado.” Este fenómeno, aparentemente inocente, genera en su propia grandiosidad un desequilibrio: una desmesura de extrañas consecuencias impredecibles, ya que

“el triunfo de la técnica ha hecho que nuestro mundo, aunque inventado y edificado por nosotros mismos, haya alcanzado tal enormidad que ha dejado de ser realmente *nuestro* en un sentido psicológicamente verificable. Ha hecho que nuestro mundo sea ya *demasiado* para nosotros.”²⁵

Si bien hemos señalado que las consecuencias de este hecho son impredecibles, hemos de puntualizar dicha afirmación. Lo que en última instancia provoca la tecnificación —y ésta es su consecuencia moral más grave y perniciosa— es la “insuficiencia de nuestro sentir.” Insuficiencia no significa, tal y como apunta Anders, insensibilidad o maldad. La insuficiencia emocional genera un tipo específico de peligro: la desmesura del mundo que crea la técnica “nos deja fríos” o, mejor aún, “completamente indiferentes” ya que nos transforma en “analfabetos emocionales.”²⁶ Esta discapacidad emocional responde a un hecho que Anders relaciona con una falta de equilibrio o de adecuación —o, incluso,

²⁴ Anders, Günther, *op. cit.*, p. 23.

²⁵ Anders, Günther, *op. cit.*, p. 27.

²⁶ Anders, Günther, *op. cit.*, p. 31. Anders ejemplifica con rotundidad este adormecimiento emocional de la siguiente manera: “Seis millones no es para nosotros más que un simple número, mientras que la evocación del asesinato de diez personas quizá cause todavía alguna resonancia en nosotros, y el asesinato de un solo ser humano nos llene de horror.” (p. 32).

de proporción— entre aquello que podemos realizar gracias a la técnica y lo que podemos representarnos.

Desde esta perspectiva, existe un abismo —que inevitablemente impulsa a lo monstruoso— entre nuestra capacidad de fabricación y nuestra facultad de representación. Mientras que nuestra capacidad para crear cosas gracias a la industria y a la técnica es totalmente “ilimitada” —en el sentido de que “el aumento de los logros técnicos es incontenible”—, nuestra posibilidad de representación de las consecuencias que un hecho de estas características genera “es, por naturaleza, *limitada*.”²⁷

Esta sencilla ecuación trae consigo una importante repercusión ética, ya que provoca una fuerte separación, un “abismo” insalvable llega a señalar el propio Anders, entre lo que hacemos —o producimos— y las repercusiones morales de esos actos. Unos actos que, para agravar la situación, nos vemos plenamente imposibilitados a considerar como propios:

“Expresado de forma más sencilla: que los objetos que hoy estamos acostumbrados a producir, así como los efectos que somos capaces de provocar, son tan enormes y tan potentes que ya no podemos concebirlos, y menos aún identificarlos como nuestros [...] Y lo que es válido para la representación, vale en la misma medida para nuestra *percepción*: en el momento en que los efectos de nuestro trabajo o de nuestra acción sobrepasan cierta magnitud o cierto grado de mediación, comienzan a tornarse oscuros para nosotros [...] En una palabra: pese a ser obra de los seres humanos y pese a funcionar gracias a todos nosotros, nuestro mundo, al sustraerse tanto a nuestra representación como a nuestra percepción, se torna cada día más *oscuro*.”²⁸

La oscuridad que domina nuestra época, el ensombrecimiento que ha supuesto el fracaso de la civilización, resulta tan peligroso que ni tan siquiera “somos capaces de reconocer su oscurecimiento.” La idea ingenua de que el progreso y la técnica aportarían una nueva era de luz, cae por su propio peso. Al respecto, Anders resulta taxativo en sus conclusiones:

²⁷ Anders, Günther, *op. cit.*, p. 28.

²⁸ Anders, Günther, *op. cit.*, pp. 28-29.

“Quien aún hoy se complace en tal esperanza no es sólo un supersticioso, no es sólo una reliquia de antaño, sino que es víctima de los actuales grupos de poder: de esos *hombres oscuros de la época técnica* cuyo máximo interés es mantenernos en la oscuridad en relación con la realidad del oscurecimiento de nuestro mundo o, mejor dicho producir incesantemente esta oscuridad [...] si ayer la táctica consistía en *excluir* de toda ilustración posible a quienes carecían de poder, hoy consiste en *hacer creer* que tienen luces quienes no ven que no ven.”²⁹

No ver que no se ve constituye, por tanto, el peligro que genera la racionalidad tecnológica. Al igual que lo supone fomentar o engendrar en los demás esta invidencia, hecho sobre el que Anders insistirá en la segunda de las cartas dirigidas a Eichmann.³⁰ A través de esta ceguera penetramos en un mundo en el que la medida, paradójicamente, resulta imposible. Medida, para Anders, no supone cuantificación, sino medida, es decir, capacidad de sentir y representar. Sin embargo, con ser grave esta consecuencia, la citada pérdida no es la peor.

La indiferencia emocional a la que nos hemos referido, el hecho de que podamos considerarnos en la era tecnológica como “analfabetos emocionales” que se enfrentan a textos que se les escapan porque son “demasiado grandes” e inabarcables, genera una dramática situación. Al sobrepasar un determinado umbral técnico-productivo, se produce una inhibición en nuestra capacidad de representación. Ello produce un desfallecimiento en la previsión de la magnitud de los efectos de cualquier acción y “este desfallecimiento hace posible la repetición de lo peor.” Es más podría decirse, incluso, que hace “inevitable su repetición y su incremento.”³¹ Frente a esta impotencia moral generada por el exceso técnico y que Anders formula bajo la llamada por él “Ley de la Desproporción”, el filósofo considera que no todo se encuentra perdido. Ante la desmesura del poder tecnológico propone una regla de defensa:

²⁹ Anders, Günther, *op. cit.*, p. 29.

³⁰ “El «pecado» consiste hoy en el aprovechamiento de nuestra ceguera ante los efectos de nuestra acción. Consiste en nuestra ceguera voluntaria ante ellos. Y, finalmente, en que fomentamos o engendramos esta ceguera en los demás; o en el hecho de que no la combatimos.” Anders, Günther, *op. cit.*, p. 92.

³¹ Anders, Günther, *op. cit.*, p. 32.

“no hemos de hacer nada que «no podamos prever»”.³² Sólo a través de este mecanismo podemos rearmarnos moralmente ante la fuerza arrasadora del poder tecnológico.

Ahora bien, efectuado este análisis, Anders añade una nueva causa a la persistencia de lo monstruoso. Se trata de una segunda causa que, en parte, ya se ha sugerido en lo que acabamos de señalar. El mundo tecnológico que propicia la desproporción y/o el desajuste entre lo real y lo que psicológicamente nos resulta verificable, se basa en la división del trabajo y en la consiguiente búsqueda de máximo rendimiento. En otras palabras, lo que define a ese mundo es lo que puede ser considerado como una “naturaleza maquinial (o de aparato).”

El hecho de que el mundo tecnológico sea una máquina que es global (“El mundo se convierte en una máquina”) lleva aparejada, sin embargo, otra afirmación: “Las máquinas se convierten en el mundo.” A su vez, la conjunción de ambos hechos provoca que el ser humano quede reducido a una simple pieza y que el mundo que así se configura sea “realmente el estado *técnico-totalitario*.”³³ El temor a una pérdida de control democrático volveremos a encontrarla más adelante, ya que Echeverría, a la hora de caracterizar el tercer entorno en el que ahora vivimos, incide de forma muy directa en esta circunstancia.

En cualquier caso, lo que Anders descubre en este totalitarismo es la renuncia a la humanidad. La negación de lo humano posee diversas vertientes. Una de ellas se relaciona con la renuncia a la capacidad autorreflexiva (“La maldad consiste precisamente en esta irreflexión.”)³⁴ La otra la podemos fácilmente detectar en cómo le va a nuestro mundo, un mundo que ha iniciado un acelerado proceso de maquinización “cada vez más vertiginoso.”

“El Rubicón, esto es, ese límite más acá del cual, anteriormente, hubiéramos podido formular la afirmación trivial de que «en» nuestro mundo también hay máquinas, ya lo hemos atravesado; a la palabrita «en», así empleada, ya no le corresponde nada [...] Así le va a nuestro mundo [...] si nos entregamos a esta evolución, perdemos necesariamente nuestra especificidad

³² Anders, Günther, *op. cit.*, p. 42.

³³ Anders, Günther, *op. cit.*, p. 55.

³⁴ Anders, Günther, *op. cit.*, p. 95.

como seres humanos; y esto en la misma medida que aumenta la naturaleza maquina de nuestro mundo [...] El parecido de este amenazador imperio técnico-totalitario con el monstruoso imperio de ayer [el del Tercer Reich] es evidente.”³⁵

La dureza de las palabras de Anders resulta sorprendente, especialmente si tenemos en cuenta que las mismas fueron escritas hace casi medio siglo. Con todo, su análisis no se detiene en lo señalado y va todavía más lejos. Tras afirmar que “el mundo de mañana se globalizará” —cuestión que se ha visto corroborada en el transcurso de las últimas décadas—, establece la siguiente conclusión:

“No cabe duda: cuando un día nuestros hijos o nuestros nietos, orgullosos de su perfecta co-maquinización, desde las alturas del imperio quialista bajen la mirada hacia el imperio de ayer, el así llamado «tercer» Reich, sin duda éste sólo se les antojará un experimento provinciano [...] Obviamente, aún no hemos llegado tan lejos [...] Sin embargo, ya es demasiado tarde para poner en duda que nos dirigimos hacia esa «noche», o mejor dicho, hacia el alba del totalitarismo maquina.”³⁶

Al igual que sucedía con Heidegger, también en el caso de Anders nos enfrentamos a una realidad técnica terrible y amenazadora, aunque por motivos parcialmente diferentes. En ambos autores, no obstante, pensamos que se dejan sentir las consecuencias de la situación postbélica: el entorno es percibido con temor y desconfianza. De ahí que las visiones salvadoras vinculadas al progreso queden disueltas. Este hecho pone de relieve algo que Ortega señalará en 1951, en el texto en el que comenta la intervención de Heidegger en Darmstadt (la citada al principio de estas páginas “Construir, habitar, pensar”), texto en el que, como ya señalamos en su momento, muestra alguna discrepancia con el pensador alemán.

En la reflexión que Ortega efectúa, define al ser humano como “un intruso en la llamada naturaleza” (“Viene de fuera de ella, incompatible con ella, esencialmente inadaptado a todo *milieu*.”)³⁷ Este carácter inadaptado le sirve para destacar que gracias a la técnica se “asimila el

³⁵ Anders, Günther, *op. cit.*, pp. 56-57.

³⁶ Anders, Günther, *op. cit.*, pp. 58-59.

³⁷ Ortega y Gasset, José, *op. cit.*, p. 128.

espacio al hombre” quedando el mismo humanizado, cuestión sobre la que volveremos más adelante cuando incidamos en la técnica como proceso que configura el medio en función de las necesidades del individuo. En cualquier caso, la inadaptación aludida muestra el sentido proyectivo que posee la vida humana:

“El ser básico del hombre es subsistente infelicidad. Es el único ser constitutivamente infeliz y lo es porque *está* en un ámbito de existencia —el mundo— que le es extraño y, últimamente, hostil.”³⁸

Ahora bien, con independencia de que a través de la técnica podamos hacer el mundo nuestro, hay algo que subyace a esta posición: el mundo siempre parece resultarnos insólito y, por ello, ajeno. Este hecho pone de relieve el carácter “extraño y desazonador” que supone actuar y convertirse en un ser humano, puesto que somos un “ente cuyo ser consiste no en lo que ya es sino en lo que aún no es.” O, dicho en otros términos: “un ser que consiste en aún no ser.” Llegar a ser ese *no ser* constituye una pretensión: de ahí que el ser humano no sea “una cosa, sino una pretensión, la pretensión de ser esto o lo otro.”³⁹

En el próximo epígrafe trataremos de abordar el sentido de este extrañamiento y de esta pretensión, y concluiremos la presente aproximación al fenómeno técnico analizando, precisamente, la posición desarrollada por Ortega. Una posición que, sin poseer el sentido tan negativo que definen las aportaciones de los autores analizados por ahora, nos va a permitir enfrentarnos al tema intentado calibrar antropológicamente un fenómeno que, tal y como sucede con el tecnológico, es consustancial al ser humano y al mundo contemporáneo.

5.1.3. LA ORTOPEDIA TÉCNICA COMO SOBRENATURALEZA EN ORTEGA Y GASSET

Son dos los textos que vamos a utilizar en nuestra aproximación a Ortega. Aunque en páginas precedentes ya hemos aludido a ambos, conviene ahora que recordemos cuáles son estos. El más antiguo tiene su origen en 1933 y pertenece al curso (“¿Qué es la técnica?”) que el filósofo impartió en la Universidad Internacional de Verano de Santander,

³⁸ Ortega y Gasset, José, *op. cit.*, p. 129.

³⁹ Ortega y Gasset, José, “Meditación de la técnica”, en *op. cit.*, pp. 48-49.

creada en 1932 a propuesta de Fernando de los Ríos. El segundo (“El mito del hombre allende la técnica”) es posterior a la 2ª Guerra Mundial y data de 1951: se trata de la conferencia que impartió en el coloquio de Darmstadt, en el que, tal y como acabamos de apuntar, también participó Martin Heidegger.

¿Qué entiende Ortega por técnica? La definición ofrecida por nuestro pensador se puede resumir con las siguientes palabras: a través de la técnica o, mejor aún, a través de los “actos técnicos” que la configuran como tal, el ser humano desea realizar algo que previamente no se encontraba en la naturaleza y que necesitaba. En el contexto en el que nos desenvolvemos el término naturaleza debe ser entendido como “lo que rodea al hombre,” es decir, como “la circunstancia.” De ahí que —a diferencia de lo que sucede con cualquier otra especie animal— ante la dificultad que tenemos para colmar una necesidad y gracias al uso de la técnica el “hombre, en cambio, dispara un nuevo tipo de hacer.” Un hacer dirigido a alcanzar un objetivo muy preciso: “producir lo que no estaba ahí en la naturaleza, sea que en absoluto no esté, sea que no está cuando hace falta.”⁴⁰

Desde esta perspectiva, la técnica no debe ser entendida como aquello que simplemente hacemos para satisfacer una necesidad —aunque pueda resultar superflua—, ya que este tipo de acción, al pertenecer al repertorio biológico, también es llevado a cabo por el resto de especies animales. La realización tecnológica tampoco supone la adaptación a un medio, “puesto que es la adaptación del medio al sujeto.”⁴¹ La misma, por el contrario, implica un hacer diferente: un hacer de tipo transformador y enérgico que actúa como una reacción frente al entorno y que supone, a su vez, una creación.⁴² Paralelamente, este producir

⁴⁰ Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, p. 25.

⁴¹ Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, p. 31. Esta adecuación del entorno al individuo se encuentra, a su vez, determinada por “el ahorro de esfuerzo que la técnica proporciona.” De este modo, “la técnica es, por lo pronto, el esfuerzo para ahorrar el esfuerzo o, dicho en otra forma, es lo que hacemos para evitar por completo, o en parte, los quehaceres que la circunstancia primariamente nos impone.” Otro tema —sin duda alguno “sorprendente” y “enigmático”—, es averiguar “¿adónde va a parar ese esfuerzo ahorrado y que queda vacante?” Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, p. 42.

⁴² “La técnica, por tanto, es creación, *creatio*. No una *creatio ex nihilo* —de la nada—, pero sí, en cambio, una *creatio ex aliquo*. ¿Por qué y para qué esta aspiración de crear otro mundo? ¿Por qué y para qué? La pregunta no es tan fácil de contestar [...] ¿Cómo tiene que estar constituido un ser para el cual es tan importante crear un mundo nuevo. La respuesta es sencilla: por fuerza, un ser que *no* pertenece a este mundo espontáneo y

específico y peculiar, si es tomado de forma global, es decir, si es tomado como el conjunto de actos técnicos, produce lo que es definido como técnica, término que se vincula con

“la reforma que el hombre impone a la naturaleza en vista de la satisfacción de sus necesidades. Éstas, hemos visto, eran imposiciones de la naturaleza al hombre. El hombre responde imponiendo a su vez un cambio a la naturaleza. Es, pues, la técnica, la reacción enérgica contra la naturaleza o circunstancia, que lleva a crear entre éstas y el hombre una nueva naturaleza puesta sobre aquélla, una sobrenaturaleza.”⁴³

La idea de sobrenaturaleza resulta prolífica y de interés, ya que permite situar el espacio de lo humano en un ámbito de complejidad y densidad. Un espacio que muestra cómo lo relacionado con el hombre es, por un lado, ideación e interpretación, y, por otro, “zona de pura creación técnica tan espesa y profunda que vino a constituir una sobrenaturaleza” que nos viene ya dada y que no podemos aceptar o rechazar.⁴⁴ De hecho, en un texto posterior de carácter inédito que en las ediciones más recientes de *Meditación de la técnica* ha sido utilizado como introducción al mismo, Ortega ponía de relieve la importancia de esa naturaleza añadida —que, en el fondo, actúa como auténtica naturaleza humana— señalando lo siguiente:

“Lo que nadie puede poner en duda es que desde hace mucho tiempo la técnica se ha insertado entre las condiciones ineludibles de la vida humana de suerte tal que el hombre actual no podría, aunque quisiera, vivir sin ella [...] Hoy el hombre no vive ya en la naturaleza sino que está alojado en la sobrenaturaleza que ha creado en un nuevo día del Génesis: la técnica.”⁴⁵

Ahora bien, el papel protagonista y sobrenaturalizador que en la antropología orteguiana asume la técnica es tan determinante que, incluso, el propio ser humano debe su existencia a la misma, puesto que

originario, que no se acomoda en él.” Ortega y Gasset, José, “El mito del hombre allende la técnica”, en *op. cit.*, pp. 101-102.

⁴³ Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁴ Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁵ Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, p. 14.

construye su vida, su *autofabricación* como ser, gracias a la producción técnica (“Sin la técnica el hombre no existiría ni habría existido nunca. Así, ni más ni menos.”⁴⁶ “El hombre, quiera o no, tiene que hacerse a sí mismo, autofabricarse.”⁴⁷ “El hombre, quiera o no, tiene que ser técnico, sean mejores o peores sus dotes para ello.”)⁴⁸ La contundencia con la que estas afirmaciones son expresadas no puede ocultar, sin embargo, otro hecho que para Ortega también resulta de gran trascendencia: al generar un “gigantesco aparato ortopédico” muchos de los conflictos y problemas que en la actualidad tenemos en nuestras sociedades están derivados de la técnica y se encuentran “nacidos paradójicamente de la superabundancia de su propia eficiencia.”⁴⁹

De este modo, el éxito técnico ha garantizado nuestra supervivencia y nos ha hecho propiamente humanos, pero también nos ha situado en un punto en el que nuestra comprensión de nosotros mismos y de nuestra vida se nos muestra mucho “menos transparente.” Este *oscurecimiento*, que ya había sido conceptualmente utilizado por Anders, es planteado por Ortega de una forma menos dramática: no podemos despojarnos de la técnica —*aunque quisieramos*—, ya que la misma se ha convertido en parte indisociable de nuestra circunstancia. Una circunstancia encaminada necesariamente al hecho de que, para el ser humano, “el empeño [...] por vivir, por estar en el mundo, es inseparable de su empeño de estar bien.” Lo cual significa que vivir no supone “simple estar, sino bienestar.”⁵⁰ Ser conscientes de este hecho, sin embargo, no impide que debamos cuestionarnos las ventajas, los peligros y los límites que conlleva la técnica.

⁴⁶ Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁷ Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁸ Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁹ Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, p. 15. El carácter ortopédico que posee la técnica y que entraña su sentido ambivalente es expresado por Ortega en las palabras con las que concluye su intervención en Darmstadt: “Este mito nos muestra la victoria de la técnica: ésta quiere crear un mundo nuevo para nosotros, porque el mundo originario no nos va, porque en él hemos enfermado. El nuevo mundo de la técnica es, por tanto, como un gigantesco aparato ortopédico que ustedes, los técnicos, quieren crear, y toda técnica tiene esta maravillosa —y como todo en el hombre— dramática tendencia y cualidad: la de ser una fabulosa y grande ortopedia.” Ortega y Gasset, José, “El mito del hombre...”, *op. cit.*, p. 108.

⁵⁰ Ortega llega, incluso, a ser más radical en su posición, puesto que afirma: “El bienestar y no el estar es la necesidad fundamental para el hombre, la necesidad de las necesidades [...] El hombre no tiene empeño alguno por estar en el mundo. En lo que tiene empeño es en estar bien.” Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, pp. 33-34.

Entre las primeras, es decir, entre las ventajas que la técnica ofrece hallamos su propia consustancialidad humana: mientras que el animal es *atécnico* —puesto que “se contenta con vivir y con lo objetivamente necesario para el simple existir”—, el ser humano es técnico porque es “creador de lo superfluo” —y lo superfluo, que es lo que permite el bienestar y la consiguiente adaptación del medio al sujeto, se revela para Ortega como “lo que es objetivamente necesario”—. Reconocido este valor, sin embargo, el mismo presenta una paradójica secuela:

“Hombre, técnica y bienestar son, en última instancia, sinónimos [...] Y esto complica formidablemente las cosas. Porque... vaya usted a saber todo lo que el hombre ha entendido, entiende o entenderá por bienestar, por necesidad de las necesidades [...] el buen vivir o bienestar es un término siempre móvil, ilimitadamente variable [...] que] se ha transformado innumerables veces, en ocasiones, tan radicalmente, que los llamados progresos técnicos eran abandonados y su rastro perdido.”⁵¹

Esta secuela pone de relieve cómo la técnica no debe ser entendida como la única realidad positiva del ser humano, ya que cualquier técnica puede quedar olvidada en función de la transformación de las necesidades y de su impermanencia. A su vez, aunque la técnica permita al ser humano poder hacerse a sí mismo, ésta “no es en rigor lo primero.” A pesar de que gracias a ella se pueda conseguir la realización de lo que Ortega califica de “programa humano” (ese programa que es el que define al ser humano como proyecto y como posibilidad), este hecho no puede hacernos olvidar que la técnica “por sí no define el programa.” El motivo de esta circunstancia es evidente: “El programa vital es pre-técnico.”⁵² Lo que significa que este programa precede al hacer al que se encamina la técnica, un hacer que, tal y como hemos señalado, tiende a cubrir unas necesidades que siempre están en constante transformación e invención —al igual que la propia realidad humana— y que se basan en la variabilidad más absoluta.

Junto a ello, la enorme posibilidad que otorga la técnica como realizadora del mencionado programa, también genera una ambivalente

⁵¹ Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, pp. 35-37.

⁵² Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, p. 54.

situación. Dado que para la misma todo resulta posible, esta “ilimitación” puede transformarse en algo negativo: el ser humano, en sentido estricto, no sabe lo que es porque mediante la técnica puede serlo todo (“Al hallarse, en principio, capaz de ser todo lo imaginable, ya no sabe qué es lo que efectivamente es.”)⁵³ Corre, por ello, el grave peligro de que “se le vacíe la vida.” Un vaciamiento que tiene que ser entendido dentro del contexto tecnológico como la dificultad de “no ser nada determinado” ante la posibilidad de “poder serlo todo.”

Partiendo de la variabilidad de las necesidades humanas y de la consiguiente diversidad de programas que ello puede suponer, Ortega se enfrenta —aunque textualmente no lo califica como tal— a otro de los problemas o de los desajustes con los que se enfrenta la técnica. Un problema, sin duda alguna derivado de su éxito, que anuncia el peligro que supone su imposición globalizada y que es formulado por el pensador español de una forma tan puntual que puede pasar inadvertida:

“Lo dicho hasta aquí, entre sus múltiples intenciones, llevaba una: la de reobrar contra una tendencia, tan espontánea como excesiva, reinante en nuestro tiempo, a creer que, a fin de cuentas, no hay verdaderamente más que una técnica, la actual europeo-americana, y que todo lo demás fue sólo torpe rudimento y balbuceo hacia ella.”⁵⁴

El apunte efectuado por Ortega resulta de gran interés, puesto que pone de relieve el riesgo que supone lo que hoy en día —transcurridos más de setenta años desde que esta afirmación es efectuada— relacionamos con la anulación de la diversidad o con la uniformización en los modelos y en los referentes globales (ya sean económicos, políticos, urbanísticos, arquitectónicos, etc.). Un riesgo que no es otro que el de la simplificación o el del reduccionismo: frente a lo plural, la uniformidad; frente a la diversidad, la unicidad.

Este reduccionismo posee, a su vez, un sentido antropológico de crítica etnocéntrica que no puede ser pasado por alto: el ser humano no sólo se enfrenta a dificultades y necesidades materiales, sino también a otro tipo de requerimientos. La “casi ilimitación de posibilidades” de la

⁵³ Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, p. 83.

⁵⁴ Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, p. 70.

técnica occidental contemporánea dirige nuestra atención a cuestiones exclusivamente mecánico-materiales. Sin embargo, la vida humana es algo que responde a planteamientos más amplios, especialmente si la contemplamos desde posiciones —o programas, por utilizar la terminología de Ortega— alejados del modelo euro-americano. No es extraño que las palabras finales de la *Meditación* vayan dirigidas a contemplar este hecho:

“Pero la vida humana no es sólo lucha con la materia, sino también lucha del hombre con su alma. ¿Qué cuadro puede Euroamérica oponer a ese, como repertorio de técnicas del alma? ¿No ha sido, en este orden, muy superior el Asia profunda?

Desde hace años sueño con un posible curso en que se muestren frente a frente las técnicas de Occidente y las técnicas del Asia?”⁵⁵

Ante el “espejismo” —y son términos que utiliza el propio Ortega— que produce la reducción de la técnica al modelo que “por antonomasia” se ha convertido en el dominante —el occidental—, el filósofo intenta explicar este hecho relacionándolo con el papel primordial que la técnica desempeña en el actual contexto histórico. Si bien es cierto que la técnica es, como venimos apuntando, consustancial al ser humano, ello no debe hacernos olvidar la especificidad y la preponderancia que ésta ha adquirido en la era contemporánea: una era que, sin más, puede ser calificada, frente a otras, como propiamente la de la técnica.

Debido a ello, Ortega establece una periodización en la evolución técnica, estableciendo tres estadios: la vinculada con el azar, la relacionada con el artesano y, por último, la realizada por el técnico. En la primera de ellas, la denominada *técnica del azar*, recibe este nombre porque —tal y como es habitual en las etapas pre y proto-históricas— el invento surge de forma completamente aleatoria: “el azar es en ella el técnico, el que proporciona el invento.” No existe, por ello, conciencia de la propia capacidad humana de inventar, ya que

“el hombre primitivo ignora su propia técnica como tal técnica [...] no sabe que puede inventar, y porque no lo sabe, su inventar

⁵⁵ Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, p. 96.

no es un previo y deliberado buscar soluciones. Como antes sugerí, es más bien la solución quien le busca a él.”⁵⁶

La segunda etapa corresponde a la *técnica del artesano*. Históricamente se relaciona con la antigüedad y con la época medieval y conlleva el aumento y protagonismo de los actos técnicos. Estos ya no son ejecutados de una forma colectiva, tal y como sucedía en el primer estadio, y reclaman la existencia de un grupo profesional nuevo y específico: el de los artesanos. Este hecho “acarrea que el hombre adquiera ya una conciencia de la técnica como algo especial y aparte.” Lo que supone, asimismo, la aparición pionera de los técnicos como “hombres que poseen un repertorio peculiar de actividades.”⁵⁷

Tomar conciencia de todo ello, sin embargo, no supone entrar todavía en una etapa dominada propiamente por la máquina, hecho que determina la entrada en el tercer estadio técnico. Lo único que conlleva esta segunda etapa es un dominio de carácter instrumental que todavía no genera la separación y el aislamiento entre el técnico y el obrero. Por tanto, se puede señalar que la época en la que actualmente vivimos, la de la *técnica del técnico*, se basa en el triunfo autónomo de la máquina (“Una fábrica es hoy un artefacto independiente”)⁵⁸ y en la aparición profesionalizada del técnico, es decir, del ingeniero, como algo diferente del obrero.

Con ser importantes estas dos apreciaciones, hay una cuestión que para nosotros resulta fundamental y que Ortega también vincula a este tercer estadio. A medida que la técnica progresa se produce una paulatina separación entre los métodos y los fines, de manera que cuanto más arcaica es la técnica esta separación es menor. En palabras de nuestro autor:

“Esto lleva en los comienzos de la técnica a que el medio por el cual se hace la cosa se parezca mucho a la cosa misma que se hace.”⁵⁹

⁵⁶ Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, pp. 75-76.

⁵⁷ Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, p. 80.

⁵⁸ Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁹ Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, p. 89.

La mencionada separación abre un horizonte interpretativo de considerable valor, ya que lo que está indirectamente poniendo de relieve es la separación entre medios y fines, es decir, la independencia entre ambos procesos y la consiguiente pérdida de valores morales que este hecho puede provocar. Sin llegar a formular la cuestión tal y como la había planteado el sociólogo Max Weber (1864-1920), Ortega llega a apuntar que nuestra sobrenaturaleza genera un potencial peligro:

“Como al abrir los ojos a la existencia se encuentra el hombre rodeado de una cantidad fabulosa de objetos y procedimientos creados por la técnica, que forman un primer paisaje artificial tan tupido que oculta la naturaleza primaria tras él, tenderá a creer que, como ésta, todo aquello está ahí por sí mismo: que el automóvil y la aspirina no son cosas que hay que fabricar, sino cosas, como la piedra o la planta, que son dadas al hombre sin previo esfuerzo de éste. Es decir, que puede llegar a perder la conciencia de la técnica y de las condiciones —por ejemplo, morales— en que ésta se produce.”⁶⁰

Las consecuencias que suscita esta mirada no ofrecen dudas: cualquier técnica posee unos determinados valores. Y estos no sólo dependen de la supervivencia. De hecho, no podemos olvidar que para Ortega, tal y como ya hemos sugerido, lo superfluo es básico, puesto que “hoy y en la época paleolítica” el ser humano “es un animal para el cual sólo lo superfluo es necesario.” Un animal para el que la “técnica es la producción de lo superfluo.”⁶¹

En este sentido, sobrevivir, aunque sea vital, no es algo exclusivamente humano. Lo humano, como ya hemos señalado, siempre conlleva algo más, ya que participamos de una *situación doble*: “ser una parte de la naturaleza y sin embargo estar el hombre precisamente frente a ella.”⁶² En el sentido que posee esta tensión hunde sus raíces la técnica y su inevitabilidad.

Más adelante, al analizar el carácter del tercer entorno teorizado por Echeverría, veremos cómo lo desarrollado por Ortega nos permite comprender mejor hasta qué punto la oposición entre lo natural y lo

⁶⁰ Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, p. 86.

⁶¹ Ortega y Gasset, José, “Meditación...”, *op. cit.*, p. 35.

⁶² Ortega y Gasset, José, “El mito del hombre...”, *op. cit.*, p. 103.

artificial y, por ello, entre entorno natural y artificial resulta poco operativa. Si tenemos en cuenta, en palabras de Echeverría, que “el artificio no sólo se contrapone a lo natural, sino ante todo a un artificio previo,”⁶³ podremos entender el sentido que posee esta ortopedia en tanto que permanente sobrenaturalización ejercida en nuestra sobrenaturaleza.

5.2. UN ARTE DESDE EL ESTUPOR

Las aportaciones efectuadas por Heidegger, Anders y Ortega y Gasset nos han permitido poner de relieve de nuevo el carácter ambivalente y contradictorio de una razón tecnológica cuyo poder constructivo es equiparable al destructivo. Si entre los pensadores del momento este hecho era argumentado desde posiciones como las que acabamos de analizar, no podemos olvidar que el contexto en el que se desenvuelve la presente investigación es el artístico. Ello hace que, una vez establecido este marco, se requiera ahora una nueva incursión encaminada a calibrar cómo durante la postguerra mundial es vivido y presentado el entorno desde la perspectiva artístico-plástica y cómo esta vivencia genera unas transformaciones que, desde nuestra perspectiva, van a influir directamente en el cambio operado en torno a ese momento paradigmático que representó el Mayo del 68.

Para abordar esta cuestión partimos de una premisa que tomamos prestada de Valeriano Bozal. Para este estudioso del fenómeno artístico contemporáneo y de la estética, la 2ª Guerra Mundial produce en el mundo de las artes una especie de “paralización del lenguaje.” Esta parálisis se asienta, en parte, en el conocido comentario que Adorno efectúa sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz. Pero, junto a ello, la misma también viene determinada por una circunstancia social e histórica dominada por el predominio de lo que puede ser denominado —a falta de un mejor término— como estupor. El dramático aturdimiento que esta situación provoca y la convulsión paralizante a la que impulsa se traducen en la consiguiente

“dificultad radical para expresar con el lenguaje los pensamientos y los sentimientos de aquellos que pudieron salvarse de la catástrofe colectiva [...] No encuentro una palabra

⁶³ Echeverría, Javier, *Los señores del aire: Telépolis y el tercer entorno*, Destino, Barcelona, 2004 (2ª ed.). p. 40.

que permita designar con precisión esta situación. Es excesivamente trágica y compleja como para resumirla en una palabra. Pero pienso que términos como «estupor», «perplejidad», «horror», «asombro», «incredulidad», etc., son vocablos que reunidos nos aproximarían a aquel momento.”⁶⁴

La posición de Bozal para justificar el título de un libro dedicado a analizar la obra pictórica de un amplio grupo de autores mayoritariamente europeos (entre otros: Jackson Pollock, Zoran Music, Antonin Artaud, Alberto Giacometti, Francis Bacon, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, el grupo COBRA, Bram van Velde, Antoni Tàpies, Manolo Millares, Antonio Saura, etc.), nos ayuda a definir una situación que desde el ámbito artístico y cultural se enfrentaba a un hecho dramáticamente singular: tener que referirse y hablar de un mundo que parecía haberse venido total y literalmente abajo.

Aunque la memoria individual deseara poder activar la capacidad de olvido, para así eliminar la angustia inmediata provocada por el desastre y tener la posibilidad de seguir sobreviviendo dentro de un mundo colapsado, el arte —“muchas veces de forma sesgada”— iba a adquirir un compromiso específico con ese mundo que no se resignaba a desaparecer. Un compromiso dirigido a mostrar, aunque fuera de una manera tangencial, el perfil del “rostro de una memoria que en muchas ocasiones preferiría no recordar.”⁶⁵

El citado compromiso, tal y como acertadamente señala Bozal, no iba a suponer para el mundo de las artes plásticas la fiel representación documental de una experiencia. No se trata, por tanto, de buscar en estos años una mirada de corte realista o naturalista que recoja de forma mimética la tragedia de lo vivido. De ello ya se estaba ocupando —y, por cierto, con mucha mayor efectividad y contundencia— el fotoperiodismo y la fotografía documental. (Al respecto, no hemos de olvidar que cuando con anterioridad nos hemos referido a los calificados por Dore Ashton como “paisajes fantasmas” del siglo XX, estábamos incidiendo en un argumento similar al ahora utilizado). Por el contrario, lo que a través de este compromiso pretenden los artistas del momento es otra cosa: se trata de mostrar, aunque sea a través de manifestaciones que actúan *de forma sesgada* e indirecta, no sólo el sentido y sin sentido

⁶⁴ Bozal, Valeriano, *El tiempo del estupor*, Siruela, Madrid, 2004, p. 13.

⁶⁵ Bozal, Valeriano, *op. cit.*, p. 17.

de la nueva realidad existente surgida tras la destrucción, sino también de cómo ésta es vivida. Una realidad que, al margen del uso indiscriminado de la figuración o de la abstracción o de cualquier otra opción estilística, reclama simultáneamente tanto la necesidad de ser expresada, como la aparente imposibilidad de poder llevar a cabo dicha acción comunicativa.



Alberto Giacometti
Autorretrato, 1960



Antoni Tàpies,
Figura de papel de periódico e hilos, 1946



Zoran Music
Paisaje dalmata, 1959

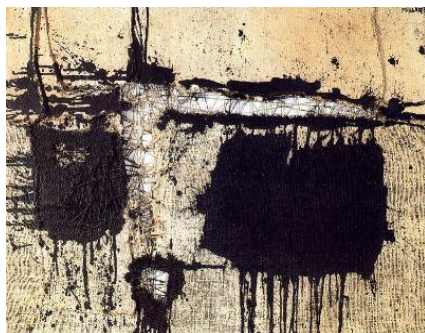
Un buen reflejo de esta contradictoria situación se encontrará en la literatura realizada por autores de tanta importancia como el Premio Nobel Samuel Beckett (1906-1989), muy interesado, a su vez, por la obra de Bram van Velde (1895-1981).⁶⁶ Sin embargo, y con independencia del valor ilustrativo que asumen referencias literarias de esta índole, dentro del ámbito artístico la paradójica tensión que venimos comentando también dejará sentir su poderosa influencia. Una influencia que se concretará en el despliegue de todo un abanico de respuestas que, a pesar de su diversidad formal y de su particular carácter, resultarán conceptualmente menos diferenciadas de lo que en verdad pudiera parecer. En este sentido, artistas como los recogidos por Valeriano Bozal en su estudio ponen de relieve esta paralela convergencia y disparidad de intereses.

Ahora bien, si, en un primer momento, el trauma ocasionado por la guerra trae consigo esta contradicción generalizada entre el callar y el querer decir; en un segundo instante, también propicia a nivel estrictamente plástico otra paradoja: la que se asienta en la conflictiva relación con las vanguardias del periodo anterior al conflicto bélico. Una relación extraña dado que si, por un lado, los artistas reconocen la necesidad de conservar viva la herencia de éstas; por otro, se ven requeridos a tener que hacer una crítica a las mismas por su fracaso social —hecho, no hay que olvidarlo, que se origina en la propia vocación política de las tesis vanguardistas, en tanto que fueron mayoritariamente movimientos orientados hacia una transformación positiva, racional e igualitaria del mundo—.

En un contexto dominado por las ideas de progreso lineal, de posibilidad infinita de desarrollo y de crecimiento ilimitado —un contexto en el que el retroceso racional y moral no tenían cabida alguna—, la guerra había demostrado de un modo difícilmente cuestionable la incapacidad de la actividad artística para poder prevenir o frenar el derrumbe de una cultura. Ante una situación de este tipo, ¿cómo reaccionar?, ¿cómo

⁶⁶ “Con motivo de las exposiciones de Gerardus y Bram van Velde en las galerías Maeght y May (París, 1945), Samuel Beckett escribió un texto titulado *Le monde et le pantalon* (*Cahiers d’Art*, 20/21, 1945-1946; posteriormente publicado en un volumen) que tiene entre sus temas centrales el de la relación entre imagen y expresión verbal. El escrito de Beckett es mucho más que un comentario suscitado por dos exposiciones, es una manifestación precisa de los problemas que en este momento se debaten en el mundo del arte y merece figurar entre los textos relevantes de la época.” Bozal, Valeriano, *op. cit.*, p. 109.

utilizar el lenguaje artístico?, ¿cómo perseverar en una tradición que, como sucedía con la vanguardista, parecía deslegitimada?



Manuel Millares
Cuadro 12, 1957



Antonio Saura
Personaje, 1962

Las respuestas a estas preguntas no serán uniformes. Sin embargo, la historiografía tradicional las ha englobado de manera restrictiva en relación con corrientes como el expresionismo abstracto y el informalismo. No es objetivo de nuestro trabajo analizar esta posición que valora más los estilos que las experiencias, puesto que lo que nos

interesa es rastrear el influjo de todo ello en la manera de concebir y reflejar el entorno. No obstante, no podemos dejar de pensar que Valeriano Bozal resulta muy acertado cuando escribe:

“La historia del arte europeo posterior a la Segunda Guerra Mundial ha sido habitualmente analizada en términos estilísticos y en relación con el desarrollo del expresionismo abstracto de Estados Unidos. Al proceder de esta manera, que responde a una historiografía tradicional, pasan desapercibidos algunos de los aspectos que acabo de mencionar y muy especialmente los que hacen referencia a ese estupor ante los acontecimientos que, en mi opinión, es decisivo para comprender la época.”⁶⁷

Lo sugerido por esta autor apunta hacia un terreno que resulta sumamente interesante: el que delimita la necesidad de encontrar nuevos parámetros de interpretación y ordenación que vayan más allá de las lecturas formalistas y de sus clasificaciones. Fenómeno que, si cabe, resulta mucho más evidente y necesario dentro de un periodo histórico tan complejo y emocionalmente tan marcado como al que estamos haciendo referencia.

De este modo, si tenemos en cuenta esta apreciación, lo que ahora nos interesa analizar es la actitud o la sensibilidad vital que, más allá de determinadas soluciones estilísticas, comparten todos estos artistas cuyo desarrollo generacional se encuentra tan estrechamente relacionado entre sí. Actitud que va a servirnos para tomar la misma como punto de partida y ver cómo este hecho influye en el tratamiento y consideración del entorno.

Lamentablemente, se ha de señalar que, desde nuestra perspectiva, las respuestas apuntadas por el citado Bozal no son —y ello a pesar de su planteamiento inicial— lo suficientemente válidas. Si bien su análisis es muy clarificador, el mismo resulta un tanto incompleto para nuestro propósito. No cabe duda de que la paradoja expresiva expuesta por este autor (y que se basa en la contraposición necesidad/imposibilidad del habla) se ajusta de manera pertinente a esa situación de parálisis y perplejidad. Una situación, no lo olvidemos, en la que los artistas, al

⁶⁷ Bozal, Valeriano, *op. cit.*, p. 15.

revolverse “contra semejante imposibilidad,” deciden mostrar a través de sus obras

“el estupor que les invade ante los acontecimientos, y que tal estupor se resuelve muchas veces en una reflexión «ciertamente compleja» sobre la condición del lenguaje mismo, de su lenguaje.”⁶⁸

Ahora bien, aunque la reflexión sobre el propio lenguaje expresivo y sobre sus fronteras sea un rasgo compartido por estos creadores —hecho que, curiosamente, se asienta en un rechazo generalizado, aunque no absoluto, a la referencia documental de la catástrofe vivida—,⁶⁹ desde nuestro punto de vista esta reflexión lleva aparejada otra importante característica. Ésta supone una determinada manera de actuar y de vivir el hecho artístico que, en mayor o menor medida, puede ser considerada como común a todos estos autores, y ello con independencia de su origen europeo o norteamericano.

La matización geográfica realizada la introducimos porque, para Bozal, el citado autoanálisis lingüístico sirve para trazar un rasgo distintivo de la pintura europea con respecto a la norteamericana:

“Si hay un rasgo que diferencia la pintura europea de la estadounidense, éste es la afirmación del *otro*, de que yo soy *otro*, de que todos somos *otros* y, así, todos estamos implicados tanto en los acontecimientos cuanto en la historia que a ellos ha conducido.”⁷⁰

⁶⁸ Bozal, Valeriano, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁹ Una excepción a ese rechazo documental se encuentra, por ejemplo, en la obra del esloveno Zoran Music (1909-2005), internado en el campo de concentración de Dachau en 1944. Allí realizará bastantes dibujos que, en un gran número, se perderán durante la liberación. Después de 1945, Music se dedicará a otras temáticas, cuya atmósfera continuará participando de un vago sentido desolador. Sin embargo, el artista volverá a un tipo de trabajos mucho más próximos a los realizados en Dachau (con presencia de cuerpos humanos y cadáveres apilados) a partir de 1970, mediante la serie *Nosotros no somos los últimos*.

⁷⁰ Bozal, Valeriano, *op. cit.*, p. 15.

Sin pretender cuestionar este determinante interés por la otredad y el autoextrañamiento,⁷¹ lo que nos interesa es —ampliando el registro interpretativo introducido por Bozal— destacar cómo se puede detectar en los artistas de ambos continentes una manera particular de dialogar con el arte —es decir, de afrontar y actuar ante el trabajo creativo—, en tanto que fenómeno vivencial. Diálogo que va a verse afectado de forma muy directa por el modo de relacionarse física y corporalmente con el mismo.

Queremos destacar un aspecto que, de cara a la evolución posterior que recibirá el tratamiento del entorno, consideramos fundamental. Nos referimos al sentido primario y vitalista, si se nos permite la expresión, que los artistas del momento mantienen con la propia obra. Un sentido que, en el caso concreto de la pintura y de la escultura, se revestirá de una actitud que podrá llegar a ser calificada de agresiva e, incluso, de violenta. Esta es la causa por la cual en todos estos autores vamos a encontrar no sólo estupor y extrañamiento, sino también una especial implicación con la obra. Una implicación que, basada en un impulso primordial de carácter sustancialmente físico —poco importa ahora que esa fisicidad desemboque o no en un proceso destructivo—, llevará a convertir la realización plástica en el resultado de un ejercicio y/o de una acción.⁷²

La conversión de la obra en una actividad —con independencia de lo que ello supondrá como antecedente para el mundo de la performance y de la acción— tendrá, desde nuestro punto de vista, unas consecuencias determinantes no sólo en la consideración del arte y de los géneros tradicionales, sino también en la definición del propio objeto —ahora ya

⁷¹ Interés que será compartido también por uno de los pensadores relevantes del momento. Estamos pensando en el fenomenólogo Emmanuel Lévinas (1906-1995), nacido en Lituania —según el calendario juliano en 1905— pero nacionalizado francés en 1931. Recordemos que Lévinas vivirá en carne propia la experiencia de las dos grandes guerras y, debido a su origen judío, la de los campos de concentración.

⁷² Esta tesis ha sido la utilizada en diversas ocasiones para explicar la aparición del arte de acción en autores como Yves Klein (1928-1962) y Piero Manzoni (1933-1963) en relación a sus orígenes artísticos expresionistas y/o informalistas. Véase, al respecto, la posición que Paul Schimmel, comisario de la muestra, defiende en el catálogo de una de las más completas exposiciones dedicadas al tema: *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 1998. Esta exposición de carácter itinerante recaló en el MACBA (con el título *Art i acció. Entre la performance i l'objecte, 1949-1979*) entre los meses de octubre de 1998 y enero de 1999.

transformado en acto— artístico.⁷³ Ello hará que, lógicamente, esta influencia también se perciba en la manera en la que el entorno será tratado. Tratamiento que, si bien perderá un aparente protagonismo referencial debido al sentido que asume lo corporal como paisaje humanizado dotado de incuestionable dramatismo —pensemos en el renovado interés existente en el arte posterior a 1945 por el cuerpo y sus metáforas, ya sean abstractas o figurativas—, no por ello dejará de tener su valor como espacio de actividad.

En este contexto, tal y como hemos puesto de relieve, cobra valor lo que puede ser calificado como la fisicidad y materialidad de la propia actividad artística. Materialidad que hará que la obra reclame:

- a) Una resolución esencialmente física basada en la gestualidad, el desplazamiento y la actividad corporal.
- b) Una necesidad expansiva dirigida a que la obra vaya más allá del lienzo. En este sentido, pensamos que el tantas veces citado carácter expandido de la escultura contemporánea, cuyo origen teórico se basa en el texto que Rosalind Krauss publicó en la primavera de 1979 en la revista *October*,⁷⁴ tiene su base en esta voluntad expansiva operada en el ámbito pictórico posterior a la 2ª Guerra Mundial.⁷⁵

⁷³ Aunque es Marcel Duchamp el artista que propicia este desplazamiento del objeto a la acción, el sentido conceptual que imprime a este giro es diferente del carácter físico que ahora estamos resaltando.

⁷⁴ En este artículo la profesora estadounidense afirmaba: “En los últimos diez años una serie de cosas bastante sorprendentes han recibido el nombre de esculturas [...] categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa” (pp. 59-60). “Pero al hacer esto, el mismo término que creíamos salvar —escultura— ha empezado a oscurecerse un poco [...] sabemos y no sabemos qué es escultura” (p. 63). “*Escultura* no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente” (p. 68). “Así el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y las explore” (p. 72). Krauss Rosalind, “La escultura en el campo expandido”, en Foster, Hal, *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 2002 (5ª ed.), pp. 59-74.

⁷⁵ Esta afirmación la efectuamos como consecuencia de los enfoques defendidos por artistas como Jannis Kounellis (1936) o Dan Graham (1942). Con ellos hemos podido dialogar personalmente durante nuestra participación en los talleres impartidos por éstos en el IVAM mientras estábamos realizando el presente trabajo. Gracias a sus comentarios —ya que ambos se consideran *pintores* o, al menos, vinculados a la

La unión de estos dos hechos nos permite comprender cómo las visiones que suscite el entorno a partir de estos años tendrán como referente no tanto el carácter representativo de las obras, como lo que podemos considerar su *sentido activo*. Un sentido que adquirirá su más amplia configuración al quedar concebido el trabajo artístico no sólo como objeto —como producción objetual—, sino como intervención —es decir, como acción—. De este modo, las obras realizadas por los artistas más comprometidos del momento, ya no buscarán la plasmación o la representación de los entornos naturales o urbanos. Lo que plantearán, por el contrario, será la ejecución de una actividad directa e inmediata sobre dicho entorno. Una actividad encaminada a poner de relieve cómo lo importante de la práctica artística no se centra ni en paradigmas tradicionales —como los miméticos— ni en resonancias de origen tardorromántico —como los valores emotivos—: “El propósito del arte [...] no es reproducir o inventar unas formas, sino captar unas fuerzas.”⁷⁶ Lo importante va a ser, por ello, la constatación de una energía que sólo a través de la fisicidad de la intervención se percibe.

Tal y como hemos señalado al finalizar el capítulo precedente, quienes trabajen con el entorno natural se decantarán por una acción centrada en la sinécdoque, acción que, a su vez, será planteada fuera del tradicional marco objetual del arte. A su vez, quienes desarrollen su trabajo utilizando como referencia la urbe, llevarán a cabo intervenciones en las que la ciudad será entendida como espacio de incidencia y acontecimiento. Un espacio que adquirirá de forma muy especial este carácter a partir de la década de 1960 y, en concreto, a partir de ese fenómeno transgresor que capitaliza el Mayo del 68.

Sin embargo, conviene que efectuemos una matización. No estamos con ello negando la posibilidad de que el entorno pueda seguir siendo representado. Una buena prueba de ello la encontramos no sólo en los trabajos que los artistas relacionados con el Pop Art o el fotorrealismo están llevando a cabo durante esos mismos años sesenta,⁷⁷ sino

tradición pictórica, puesto que encaran sus problemas creativos desde dicha posición— defendemos lo aquí señalado.

⁷⁶ Galofaro, Luca, *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 23.

⁷⁷ Un reciente ejemplo de este enfoque urbano vinculado a los movimientos citados —y, más especialmente, al fotorrealismo— ha podido ser contemplado en la exposición que en el verano de 2007 el Museo Thyssen-Bornemisza dedicó a Richard Estes (1932).

también en las obras —esencialmente fotográficas— que en las dos o tres últimas décadas está protagonizando la actual eclosión artístico-urbana, cuestión que abordaremos al final del presente trabajo. Por este motivo, que afirmemos que la representación se ve sustituida por la intervención, responde a una constatación puntual y circunstancial vinculada a unos años y a un periodo concreto —y ello, pese a que la misma continúe vigente en la actualidad a través de las derivas relacionadas con el denominado arte público—.

A su vez, esta constatación coyuntural tampoco debe ser entendida desde una posición maximalista. No todo el arte realizado en el periodo va a responder a este esquema. Sería ingenuo y absurdo por nuestra parte afirmar un hecho de esta índole. Ahora bien, si dotamos de importancia a esta circunstancia es porque pensamos que los artistas o movimientos que con posterioridad han ejercido un influjo en la producción y en el discurso artístico contemporáneo, optaron en aquellos años por este tipo de planteamientos.

En el próximo capítulo vamos a analizar las posiciones de un conjunto de artistas que, herederos de una generación dominada por el estupor, van a trabajar de forma activa y reactiva con el entorno. Gracias a sus obras, así como a sus sólidas posturas teóricas, todos ellos protagonizarán de un modo directo o indirecto algunas de las transformaciones que lleva aparejadas 1968.

Recordemos que la obra de este pintor norteamericano se centra en la realización de paisajes geométricos urbanos ejecutados con una técnica hiperrealista sumamente cuidadosa en la representación de los reflejos provocados por escaparates, superficies cromadas de automóviles, cabinas telefónicas, etc. Al respecto, son sintomáticos de lo señalado los títulos de algunos de los textos recogidos en el catálogo de la muestra: “La escritura de las ciudades” (Raffaele Crovi), “Manhattan de espejo” (Nico Orengo) y “Un friso urbano” (John Updike). Véase el catálogo de la exposición *Richard Estes*, Museo Thyssen-Bornemisza/Skira, Madrid/Milán, 2007.

6. LA RUPTURA DE 1968: EL ENTORNO INTERVENIDO

El presente capítulo desea centrarse en las obras y en los discursos de un conjunto de corrientes y autores para los que el entorno se entiende como situación e intervención. Es decir, como espacio de incidencia. Aunque generacionalmente los artistas que protagonizan esta transformación tienen una experiencia colateral de la guerra y de sus efectos —ya que la viven siendo niños o adolescentes e, incluso en el caso norteamericano, como algo vitalmente ajeno a ellos—, las consecuencias artísticas más profundas que ésta provoca y que hemos puesto de relieve en las últimas páginas (necesidad de fisicidad e intervención, protagonismo de la acción, revalorización de la materialidad, superación del marco tradicional de objeto artístico, etc.), encuentran en los mismos un importante reflejo.

De hecho, hemos preferido agrupar a estos artistas en torno a ese mítico año de 1968, para así destacar no sólo la novedad de sus planteamientos en relación a las posiciones expresionistas e informalistas, sino también el carácter revulsivo y, en cierta manera, contracultural que imprimen a las propuestas que comienzan a realizar. Unas propuestas que buscan fundamentalmente el “rechazo de la ortodoxia oficial” en la que, en cierto modo, había caído el arte de unas vanguardias asimiladas y oficializadas.¹

Ahora bien, nuestro objetivo al seleccionar la citada fecha no va dirigido a efectuar un análisis pormenorizado que justifique la importancia de la misma, puesto que su valor —aunque resulte simbólico— ya ha sido resaltado recientemente en el ámbito artístico.² Si tomamos como

¹ “El rechazo de la ortodoxia oficial, que se produjo entre los años sesenta y setenta, fue intransigente y riguroso. Y todavía hoy, si bien de un modo menos violento y claramente más tolerante, se están recogiendo los frutos de aquella ironía y de aquella provocación.” Pettena, Gianni, “Comprender y construir el espacio físico”, en la introducción a Galofaro, Luca, *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 19.

² Estamos pensando en exposiciones como la realizada hace unos años en el Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC) durante los meses de enero a septiembre de 2003. Recordemos que esta muestra (*Micropolíticas. Arte y cotidianidad: 2001-1968*), comisariada por Juan Vicente Aliaga, María de Corral y José Miguel García Cortés, estuvo dividida en tres subexposiciones retrospectivas en las que se intentaba analizar políticamente la situación del arte entre los años 2001-1989 (*Micropolíticas I*), 1989-1980 (*Micropolíticas II*) y 1980-1968 (*Micropolíticas III*). Se partía, para ello, de la selección de una serie de hechos socialmente relevantes en la historia reciente: el

referencia 1968 es porque a su alrededor —y no de una forma precisa en dicho año o en el mes de mayo del mismo— pensamos que se generan toda una serie de transformaciones históricas, culturales y sociales que han ejercido una destacada influencia tanto en nuestros hábitos, como en nuestra manera de entender el mundo y el arte actual.

Con independencia de ello, y centrándonos en nuestro interés por el entorno, hemos de destacar también que diversos acontecimientos acaecidos en torno a dicha fecha, serán el origen de una revolución encaminada no sólo a la disolución de los espacios tradicionales —ya sean geográficos o vivenciales—, sino también a la recuperación de una espacialidad de resonancias primitivas que intentará ser activada desde parámetros emocionales, simbólicos, etc. La originalidad de esta posición será comentada por Gianni Pettena con las siguientes palabras:

“Los espacios urbanos, al igual que los desiertos o zonas de borde, ofrecen ocasiones para volverse a apropiarse de unos espacios físicos y conceptuales que habían quedado vacantes, abandonados como objetos de investigación [...] Sin embargo, hasta principios de los años sesenta no surge una actitud interesada cada vez más en la investigación visual del ambiente y del espacio, así como el intento de reconstrucción, por parte del artista, de un auténtico lenguaje analítico capaz de relacionarse con el ambiente físico.”³

Tal y como venimos poniendo de relieve desde el comienzo de esta investigación, nuestro mundo, elaborado a partir de paisajes que son marcadamente culturales, se conforma desde las huellas que de una forma u otra deja el ser humano sobre el entorno, ya sea éste natural o urbano. Estas huellas, estas marcas, permiten leerlo, interpretarlo, reinventarlo y, en algunas ocasiones, entenderlo y vivirlo. Vivir el espacio y el entorno no es lo mismo que utilizarlo. Moverse en él no es lo mismo que colonizarlo. En nuestra cultura estos aspectos han tendido a confundirse, de manera que la interpretación y reinvención del entorno —especialmente en el caso de los entornos considerados como

ataque del 11-S, la caída del muro de Berlín, la aparición del SIDA y los sucesos del Mayo del 68. En este sentido, y es lo que ahora queremos destacar, resulta significativo que el punto de inicio cronológico de este proyecto fuera situado en 1968.

³ Pettena, Gianni, *op. cit.*, p. 15.

naturales— ha quedado sometida a otras consideraciones que nada tenían que ver con el mismo.

A Line Made by Walking de 1968, es una de las primeras obras del británico Richard Long, una pieza que ha sido considerada como punto de partida del trabajo simbólico e intimista con la naturaleza de este artista. El mismo año en el que ésta es realizada, al otro lado del océano, Robert Smithson trabaja con los *nonsites*.⁴ Curiosamente, es también en esos mismos momentos —octubre de 1968— cuando se inaugura en la Dwan Gallery de Nueva York la exposición *Earthworks*, en la que participan cuarenta artistas que presentan obras de grandes dimensiones y cuyo común denominador es poseer una localización exterior imposible de ser expuesta en una galería, salvo mediante documentación fotográfica o descriptiva.

Los eventos reseñados —por ceñirnos tan sólo a tres sucesos artísticos que no sólo suponen la realización de unas obras, sino la intervención activa sobre un entorno al que se accede desde una sensibilidad compartida— hacen que 1968 se constituya como referencia para una nueva revolución de la mirada. Una revolución que, sin embargo, no se inicia con los intentos de artistas como los citados y que, por ello mismo, no va a afectar tan sólo al arte.

Paralelamente a estos trabajos que de alguna forma suponen un compromiso con los lugares y con los “espacios físicos en términos *soft*,”⁵ una sucesión de importantes hechos históricos acaecen a nivel internacional en dicha fecha o en años muy cercanos a la misma: desde la muerte del Che, el asesinato de Martin Luther King y la revuelta estudiantil del mayo francés, hasta la llamada primavera de Praga y la revolución cultural china. Junto a ello, también destaca en el panorama del momento la ofensiva guerrillera en Vietnam y las protestas

⁴ Los *nonsites* estaban compuestos por rocas, fragmentos de pizarra o mica que se transportaban desde sus emplazamientos geológicos, para así poder ser montados en contenedores dispuestos geoméricamente en la galería o el museo. A través de estas obras Smithson pretende establecer una dialéctica, paralela a su discurso teórico, entre la obra y el mundo, utilizando para ello mapas, fotografías y otras referencias. Al mismo tiempo, los fragmentos atrapados de tiempo geológico son literalmente cosas *desplazadas*, es decir, cosas carentes de emplazamiento.

⁵ Estos *espacios soft* carecen de “contaminaciones” e “intervenciones rompedoras” y se sitúan “en abierta contradicción con la ideología consumista que estaba siendo contestada en aquella época.” Pettena, Gianni, *op. cit.*, p. 16.

generalizadas contra dicha guerra, así como la masacre estudiantil de Tlatelolco, acaecida en la plaza de las Tres Culturas de la capital mexicana.

Sin embargo, y a pesar de la importancia social y política que poseen todos estos hechos, circunscribir el valor simbólico de 1968 a los mismos sería olvidar una cuestión fundamental —aunque paradójicamente fácil de no tener en cuenta— desde la perspectiva tecnológica que define el mundo en el que ahora vivimos. La fecha que nos ocupa también marca el punto de arranque de las redes de ordenadores —el más inmediato antecedente de Internet—, así como la conquista de la luna (si bien, el primer alunizaje humano se efectúa en 1969), una conquista que se sitúa eufemísticamente dentro del marco de la llamada carrera espacial y que, no obstante, esconde evidentes intereses militares, hecho que también estará presente en el origen de Internet.

Todos los sucesos que hemos mencionado, podríamos decir que son acontecimientos que resultan claves, no sólo por la magnitud de los mismos sino por su coincidencia temporal. Con todo, a este registro de hechos, sugerimos añadir otro al que Régis Debray otorga una gran importancia en el ámbito visual que nos ocupa, ya que conlleva una manera específica de mirar y de entender las imágenes y, en consecuencia, la propia realidad.

Para Debray, el nuevo mundo de las imágenes que nos envuelve no va a quedar fijado con Daguerre en 1822, ni con los hermanos Lumière en 1895, ni en 1928 con la proyección de *El cantor de jazz*, la primera película sonora. Tampoco lo hará en 1937 con la invención del technicolor, ni en 1951 con el inicio del uso del eastmancolor. El nacimiento de lo que denomina como *videoesfera* —espacio tecnológico y visual que marcará una revolución no sólo técnica sino moral, ya que trastornará profundamente nuestro régimen de visión— se produce en 1968 cuando con motivo de la realización de los X Juegos Olímpicos de Invierno de Grenoble, se ensayó y lanzó en Francia la retransmisión hertziana de las imágenes en color. Este evento marca un corte que más tarde será continuado en 1992 con motivo de la celebración de los XVI Juegos Olímpicos de Invierno desarrollados también en otra ciudad francesa: Albertville. Debray escribe al respecto:

“Fotografía, cine, televisión, ordenador: en un siglo y medio, de lo químico a lo numérico, las máquinas de visión se han hecho cargo de la antigua imagen *hecha por mano de hombre*. De ello ha resultado una nueva poética, o sea una reorganización general de las artes visuales. Andando, andando, hemos entrado en la videoesfera, revolución técnica y moral que no marca el apogeo de la *sociedad del espectáculo* sino su fin.”⁶

Ahora bien, si continuamos en esta acelerada búsqueda de hechos acontecidos durante 1968 —recordemos que es el mismo año en el que Rothko estaba pintando sus últimos cuadros de horizontes negros— cabe reseñar otro suceso que en modo alguno puede pasarnos desapercibido hoy en día. Un suceso que, al unir cuestiones de carácter tecnológico —en aquel momento consideradas de vanguardia—, así como cuestiones artísticas, concretamente cinematográficas, va a adquirir una especial significación. Nos referimos al estreno de *2001: Una odisea del espacio*, dirigida por Stanley Kubrick, cuyos paisajes —y es lo que ahora más nos interesa destacar de la citada película— nos van a trasladar a lugares aparentemente vírgenes e incontaminados en espera de vida e inteligencia.

La referencia a la apariencia de estos lugares no debe ser tomada de una forma gratuita, ya que lo que en los mismos llama la atención es precisamente eso: que la realidad de estos entornos —de estos auténticos postpaisajes o metapaisajes— responde a una construcción no sólo cultural y artealizada, sino tecnológica, puesto que son literalmente una auténtica ilusión. Una ilusión verosímil y creíble, que nos adentra en un mundo de simulacros que fluctúa entre la realidad y la ficción. Aunque la reflexión que efectúa Joan Fontcuberta sea extensa, resulta altamente clarificadora en relación a lo que venimos comentando:

“La ilusión se mantiene en estos pospaisajes que no han requerido la lenta orogénesis de millones de años sino una traducción alfanumérica por escaneado que diferencia las informaciones introducidas en montañas, cráteres o lagos. *Estos paisajes —nombrarlos así resulta ya doloroso—* son puros partos de información, no los han recorrido ninguna mirada, no los han

⁶ Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 224.

atravesado nadie y no se hallan sujetos a ninguna estética [...] Son paisajes que no distinguen la medida de la cualidad que produce la forma a partir del conocimiento consciente de los fenómenos, sino que parten de la cantidad y la densidad de las informaciones. Este trabajo, que es naturalmente alegórico, muestra qué sucede cuando una traducción deja de seguir el lenguaje de lo significado —de traducirlo en el espacio de una posible realización semántica y social—, y pasa a convertir la imagen en el correspondiente tautológico de una identidad que se resuelve en el proceso binario de la tecnología informática de la representación.”⁷

Los paisajes aquí vistos no son antropológicos. En ellos no caben las ideas de relación de los individuos con el territorio, con sus semejantes o con los pertenecientes a otros territorios. Recordemos, al respecto, que en los lugares antropológicos “se crean las condiciones de una memoria que se vincula con ciertos lugares” y que “contribuye a reforzar su carácter sagrado.”⁸ En este caso, sin embargo, tan sólo nos encontramos con lo que puede ser considerado como el paisaje de un paisaje. Es decir, con la idea de una idea. Resulta paradójico, por tanto, que en el mismo momento en que el postulado minimalista en torno a la “no alusión” y la “no ilusión” se estaba constituyendo en paradigma del arte contemporáneo, se estuviera gestando la mayor de las ilusiones posibles.



Stanley Kubrick
Fotograma extraído de *2001: Una odisea del espacio*, 1968

⁷ Fontcuberta, Joan, “Alpes sin eco: paisajes de paisajes o el arte como mapa”, en Marchán Fiz, Simón (Ed.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Paidós, Barcelona, 2006, pp. 220-221.

⁸ Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2004 (8ª reimpr.), p. 65.

Todos los acontecimientos mencionados hasta el momento pensamos que sirven, por sí solos, para justificar la importancia que asume 1968. De ahí que en nuestro discurso hayamos querido otorgarle una especial significación a la fecha, en tanto que momento de ruptura. A pesar de ello, tal y como ya ha sido señalado, esta ruptura no se produce en un momento preciso, sino que se gesta a lo largo de un proceso que se extiende entre los años 1960 y 1970. En los próximos subapartados de este capítulo vamos a analizar dicho proceso a través de una serie de corrientes y de artistas que trabajaron desde posiciones en las que lo teórico y lo práctico se confundían de una forma absoluta. Unas posiciones que, desde su propia hibridación discursiva, sirvieron para generar de inmediato una manera diferente de concebir y enfrentarse al entorno: éste se verá tratado y, sobre todo, intervenido desde posiciones multi e interdisciplinares, asumiendo su apertura y disponibilidad para incorporar —dentro de una *lógica discursiva expandida*— recursos, procesos, materiales y actitudes provenientes de cualquier disciplina.

“Durante aquellos años, es especialmente el artista visual quien demuestra una insólita sensibilidad hacia la lectura de las condiciones urbanas y de la «ciudad» como lugar, algo que se siente cada vez más lejano y extraño. Son artistas urbanos que huyen de la ciudad e, incluso, de toda realidad construida y diseñada, para dirigirse a lugares sin construir, con el fin de iniciar, infundir y difundir una nueva relación con el ambiente físico en clave más contemporánea.”⁹

Si bien no todos estos artistas van a huir de la ciudad, tal y como sostiene Pettena y confirman trayectorias tan influyentes como las de Gordon Matta-Clark, lo cierto es que los mismos ejercieron un hondo influjo con sus reflexiones, obras e intervenciones en espacios naturales y/o urbanos —aunque creemos que poco importa ahora esa distinción entre naturaleza y metrópolis, desde el instante en que todo va a quedar convertido en medio intervenido sobre el que se trabaja—. De hecho, con sus acciones y proyectos estos autores convulsionaron de forma implícita y explícita no sólo la noción de entorno que hasta ahora hemos venido utilizando, sino también —y esta cuestión resulta fundamental de cara a la difusión y comercialización del arte— el propio esquema en el

⁹ Pettena, Gianni, *op. cit.*, p. 12.

que se apoyaba la idea de entorno artístico como mecanismo institucional de presentación y divulgación de la obra. Un esquema que se basaba —y continúa haciéndolo— en el sistema tripartito establecido durante el siglo XX: el sustentado en el mercado-galería-museo.

Teniendo en cuenta este hecho nuestra aproximación va a efectuar un recorrido de carácter más conceptual que histórico alrededor de estos años. Dicho recorrido nos llevará a analizar desde las aportaciones efectuadas por los integrantes del movimiento situacionista y por los artistas vinculados con el Land, hasta las posiciones específicas defendidas por Robert Smithson, Gordon Matt-Clark y toda una serie de artistas que desarrollaron sus propuestas sociales y políticas en la ciudad de Nueva York durante la década de 1970. El conjunto de todas estas visiones teórico-prácticas nos va a permitir comprender mejor la deriva urbana que presentan los actuales paisajes de la globalización, cuestión que será planteada en el capítulo con el que concluye esta investigación.

Por último, y aunque resulte obvio señalarlo, en este recorrido únicamente vamos a fijar nuestra atención en aquellos aspectos que tengan una repercusión directa en nuestro objeto de estudio. Nuestra lectura va a realizarse, por ello, de una manera sesgada, parcial y voluntariamente incompleta. No se trata, tal y como hemos puesto de manifiesto en otros capítulos, de efectuar aquí un estudio pormenorizado de la trayectoria y evolución de estos artistas, sino de utilizar los mismos como punto de partida que permita ilustrar conceptualmente los nuevos rumbos con los que el entorno fue vivido y trabajado durante aquel periodo. Gracias a ello podremos contrastar con una mayor claridad las transformaciones habidas en el transcurso de las últimas décadas.

6.1. LA DERIVA URBANA DEL SITUACIONISMO: LA CIUDAD COMO TEATRO DE OPERACIONES

Aunque seamos conscientes de las dificultades que supone hablar del situacionismo, ya que los propios situacionistas afirmaron que se trataba de un término que no poseía un auténtico sentido, vamos a referirnos al mismo intentando efectuar una aproximación no doctrinaria. Y ello por un motivo: el objetivo situacionista se dirige a la puesta en marcha colectiva de situaciones y acontecimientos, es decir, a la elaboración de

lo que puede considerarse como un “momento de la vida.” La actividad situacionista “se relaciona con la teoría o la actividad práctica de una construcción de situaciones,” lo que hace que propiamente no se pueda hablar de situacionismo como tal, especialmente si el término es entendido como formulación de una doctrina. En palabras de los propios situacionistas aparecidas en uno de sus primeros documentos:

“Situacionismo: Vocablo carente de sentido, forjado abusivamente por derivación del tema precedente [situacionista]. No hay situacionismo, lo que significaría una doctrina de interpretación de los hechos existentes. Evidentemente, la noción de situacionismo es concebida por los antisituacionistas.”¹⁰

Teniendo como referencia esta consideración que tiene su punto de origen —hecho que no hay que olvidar— en una autodeclaración programática de intereses, vamos a ver cómo podemos respetar la misma sin rechazar, por ello, la posibilidad de analizar lo que supuso el movimiento dentro del entorno ciudadano en el que nos estamos desarrollando. Para tal fin debemos partir de una idea preliminar que resulta esencial: pocos grupos o movimientos vinculados con el arte, la cultura o el urbanismo —y ello no de una forma exclusiva ni cerrada— van a resultar tan extremadamente ideológicos en sus planteamientos políticos, estéticos, y vitales como los situacionistas.

En efecto, arte, cultura, vida cotidiana, revolución social, economía del deseo y espacio público se convierten en términos estrechamente relacionados en el desarrollo de sus propuestas, de ahí el influjo que ejercieron en la década de 1960 y, en concreto, en la eclosión del mayo parisino, donde actuaron como “escenógrafos de esta revolución” que supuso, tal y como en diversas ocasiones se ha señalado, y resumía José Luis Pardo, “una auténtica *interrupción* de la historia” y “un latido de la eternidad en el curso monótono del tiempo.” Un contundente latido que, surgido al compás de una “pulsación intempestiva,” de una “imaginación

¹⁰ VV. AA., “Definiciones”, en VV. AA., *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Las Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1977, p. 24. Muchos de los textos recogidos en este volumen serán publicados más recientemente en otra antología de menor extensión que la anterior: VV. AA., *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, MACBA/ACTAR, Barcelona, 1996. Indistintamente utilizaremos ambas ediciones en función de la traducción más precisa.

revulsiva” y de una “efervescencia lírica popular,” sirvió para poner de relieve la existencia de una “creatividad insurreccional que nada tenía que ver con la habitual retórica de la izquierda francesa.”¹¹

Si tenemos en cuenta el caldo de cultivo que supuso este contexto contestatario y socialmente conflictivo, no resultará difícil comprender cómo el influjo ejercido por los situacionistas derivó, fundamentalmente, del espíritu iconoclasta, transgresor y combativo que caracterizó al movimiento. Un espíritu que guió y determinó el desarrollo de la Internationale Situationniste desde que ésta fuera fundada el día 28 de julio de 1957 durante una conferencia celebrada en el norte de Italia, en concreto en la población de Cosio d'Arroscia.

¿De dónde proviene el situacionismo? La Internacional Situacionista se gesta a partir de la unificación de una serie de artistas que ya se encontraban trabajando conjuntamente en otros grupos. En especial, lo hacían en dos: la Internacional Letrista y el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista. A los pocos meses de su fundación el nuevo movimiento cuenta con afiliados y simpatizantes no sólo en territorio europeo (Alemania, Bélgica, Francia, Gran Bretaña, Holanda, Italia y países escandinavos), sino también en países como Argelia.

A pesar de la diversidad existente, todos los autores vinculados con el situacionismo partirán de una posición crítica heredada de los planteamientos de las vanguardias clásicas. Algo que se detectará con facilidad en la relación que mantendrán con la actividad artística del pasado más cercano, así como con la contemporánea suya. Esta actitud les llevará a pensar que “tras el Dadá y el Surrealismo el arte está muerto,” de ahí que las manifestaciones plásticas del presente —que se caracterizan por su total estancamiento y reiteración— no deban ser consideradas más que como “una muestra de su descomposición o la repetición de formas pasadas.”¹² Una descomposición, añadimos, que convertida en verdadero naufragio, servirá para incidir en cómo la Modernidad, en su deseo de liberación y transformación artísticas, tan sólo será capaz de propiciar una “reducción a la nada.” Algo que

¹¹ Pardo, José Luis, “Espectros del 68”, en la introducción a Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 1999, p. 10.

¹² González del Río Rams, Julio, “Introducción”, en VV. AA., *La creación abierta y sus enemigos...*, *op. cit.*, p. 9.

quedará afirmado taxativamente en uno de los primeros comunicados situacionistas:

“La liberación de las formas artísticas ha significado por todas partes su reducción a la nada [...] Por todas partes se distingue el rastro, en los creadores modernos, de una conciencia traumatizada por el naufragio de la expresión como esfera autónoma, como fin absoluto; y por la lenta aparición de otras dimensiones de la actividad.”¹³

Este hecho, tal y como se desprende de lo señalado, no supondrá para los situacionistas negar la posibilidad de que pueda seguir desarrollándose una labor creativa, puesto que, según afirmarán en muy diversas ocasiones, su objetivo poseerá un carácter mucho más amplio (“No queremos trabajar en el espectáculo del fin del mundo, sino en el fin del mundo del espectáculo.”)¹⁴ Lo que se intentará reivindicar a través de esta actitud será, ante todo, una toma de conciencia y de posición. Hecho que influirá, de un modo bastante decisivo, en el escaso volumen de la producción artístico-objetual que, desde una perspectiva tradicional, definirá al proyecto situacionista.

El posicionamiento ideológico adoptado (“El momento del arte no ha terminado. Ahora se trata de realizar el arte,” lo cual supone necesariamente “realizar el arte *suprimiéndolo*”)¹⁵ responderá a una precisa finalidad: mostrar cómo la creación requiere la puesta en marcha de un “arte total.” Un arte que tiene que implicar un radical “cambio de las actuales relaciones sociales y económicas.” Este cambio habrá de realizarse tanto en los países capitalistas como en los comunistas, puesto que ambos son exponentes de un arte destinado o a convertirse en el “decorado del entorno de la clase dominante” o a representar “la descarada sumisión al mito creado por la burocracia.” En cualquier caso,

¹³ VV. AA., “El sentido del deterioro del arte”, en VV. AA., *La creación abierta y sus enemigos...*, *op. cit.*, pp. 75-76.

¹⁴ Con estas palabras concluye el comunicado que acabamos de citar. No obstante, en el párrafo previo a su conclusión se señala: “Ciertamente, el deterioro de las formas artísticas, si se traduce en la imposibilidad de su renovación creativa, no trae consigo inmediatamente su verdadera desaparición práctica.” VV. AA., “El sentido del deterioro del arte”, *op. cit.*, p. 83.

¹⁵ Martin, Jeppesen Victor; Strijbosch, Jan; Vaneigem, Raoul y Viénet, Réne, “Respuesta a una encuesta del Centro de Arte Socio-experimental (6 de diciembre de 1963)”, en VV. AA., *La creación abierta y sus enemigos...*, *op. cit.*, p. 305.

la actividad artística tendrá que ser considerada como “la creación libre de todos y cada uno” y encontrarse encaminada colectivamente a “la totalidad de su vida y de su entorno.”¹⁶

En este contexto artístico-político-ideológico un nombre va a destacar: el de Guy Debord (1931-1994), fundador, impulsor y principal protagonista de la Internacional Situacionista. Éste partirá de una reformulación de las teorías de Marx —lo que supondrá su revisión, reactualización y reorientación— para elaborar su conocida noción de espectáculo (1967).¹⁷ De este modo, conceptos introducidos por el autor de *El Capital* como los de alienación, valor de cambio, mercancía y carácter fetichista de la misma, sometimiento de la vida a la economía, explotación, trabajo abstracto y un largo etcétera, ocuparán un lugar primordial en la fundamentación y desarrollo de las tesis debordianas.¹⁸ No obstante, antes de seguir profundizando en estas tesis y en sus aplicaciones espaciales y urbanas, así como en el evidente papel directivo que Debord ejercerá en la Internacional Situacionista —hecho que se le ha cuestionado en diversas ocasiones de forma muy crítica—, conviene que centremos nuestra atención en 1957, momento en el que se configura la citada internacional:

¹⁶ González del Río Rams, Julio, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷ Más de veinte años después de haber sido utilizada esta noción, Debord la resume de un forma bastante precisa en otro texto suyo finalizado de redactar en el mes de abril de 1988: “En 1967 demostré en un libro, *La sociedad del espectáculo*, lo que el espectáculo moderno era ya esencialmente: el dominio autocrático de la economía mercantil que había alcanzado un *status* de soberanía irresponsable y el conjunto de las nuevas técnicas de gobierno que acompañan ese dominio.” Unas pocas páginas después señala: “El espectáculo, por tanto, no parece ser otra cosa que un exceso de los *media*.” Un exceso, concluye, dirigido a “falsificar el conjunto tanto de la producción como de la percepción.” Debord, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Anagrama, Barcelona, 1999 (2ª ed.), pp. 14, 18 y 22.

¹⁸ La presencia e influencia del pensamiento marxiano en Debord, así como la especial interpretación que éste efectúa de Marx, partiendo de Lukács, fue analizada hace unos años en el primer capítulo (“El concepto de espectáculo”, pp. 15-62) que Anselm Jappe dedica al estudio de la figura del autor francés. Esta presencia se detecta a través de los constantes *détournements* —especie de integraciones, reapropiaciones o adaptaciones discursivas de un contexto a otro— que Debord efectúa de Marx. De hecho, incluso las propias nociones de imagen y espectáculo —tan fundamentales en Debord— “se han de entender como un desarrollo ulterior de la forma-mercancía.” Un desarrollo que hace, incluso, que la primera frase de *La sociedad del espectáculo* (donde se relaciona la vida con “una inmensa acumulación de espectáculos”) sea “un *détournement* de la primera frase de *El Capital*” (donde se habla de la riqueza de las sociedades como un “enorme cúmulo de mercancías.”) Jappe, Anselm, *Guy Debord*, Anagrama, Barcelona, 1998, p. 33.

“Los dos principales grupos que se fusionaron en la IS fueron el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista (MIBI), establecido por Asger Jorn en 1953, y la Internacional Letrista (IL) de Debord, una formación de artistas, poetas y cineastas activa en París desde 1952. En los primeros años, la IS atrajo a miembros de media docena de países —principalmente europeos—, organizó conferencias —generalmente anuales— y publicó una revista en francés, dirigida por Debord, que sigue siendo el mejor documento de las actividades del grupo entre 1957 y 1969.”¹⁹

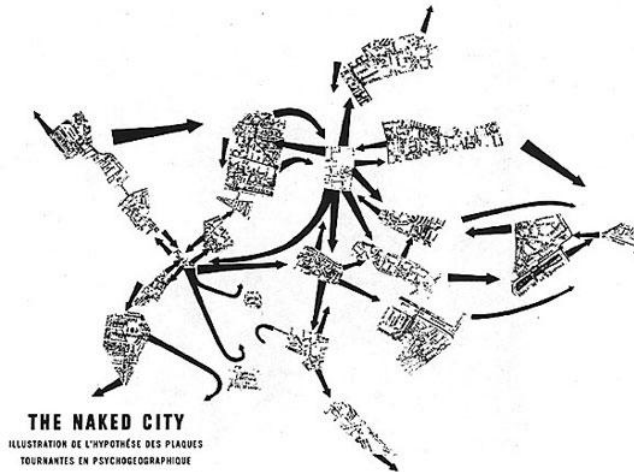
Tras la creación de la Internacional Situacionista, ésta tendrá de forma casi inmediata una vida llena de tensiones, altibajos y permanentes modificaciones, ya que entre 1960 y 1961 la práctica totalidad de integrantes del núcleo fundacional o se había separado del grupo o había sido expulsado del mismo por exigencias de Debord —al respecto se ha de tener en cuenta que aunque fueron ocho las personas que intervienen en la fundación, rápidamente se llega a poseer un número de afiliados superior a setenta artistas procedentes de una docena de países—.

En el hecho de las expulsiones influyó, con independencia de consideraciones personales y de liderazgo en las que ahora no pretendemos entrar, “un desacuerdo insuperable en el seno de la IS.” Estas desavenencias se sustentaban en el carácter excesivamente artístico y mercantilizado —en el sentido más tradicional que poseen ambos términos— que, en opinión de Debord y otros situacionistas, tenían la mayoría de los miembros del grupo.²⁰ Ejemplos claros de lo que

¹⁹ Andreotti, Libero, “Introducción: la política urbana de la Internacional Situacionista (1957-1972)”, en el catálogo de la exposición *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*, MACBA/ACTAR, Barcelona, 1996, p. 17.

²⁰ En este sentido, la respuesta que es dada en 1963 a la ya mencionada encuesta preparada para el Centro de Arte Socio-experimental es taxativa: “Es incluso un hecho notable, que de los 28 miembros de la Internacional Situacionista que hemos tenido que excluir hasta hoy, 23 figuran entre los situacionistas que tienen individualmente una actividad artística caracterizada, e incluso un triunfo económico creciente en esta actividad: llegaban a ser reconocidos como artistas a pesar de su adhesión a la I. S.; pero entonces tendían a hacer concesiones a nuestros enemigos, que deseaban inventar un «situacionismo» para deshacerse de nosotros, integrándonos en el espectáculo como una estética cualquiera del fin del mundo.” Martin, Jeppesen Victor; Strijbosch, Jan; Vaneigem, Raoul y Viénet, Réne, *op. cit.*, pp. 307-308.

acabamos de señalar los podemos encontrar en autores tan relacionados con la plástica como Constant y Giuseppe Pinot-Gallizio —expulsados en el verano de 1960—, o en los casos de Jørgen Nash o Asger Jorn —quien se autoexcluye de manera amistosa del grupo en el año 1961—. ²¹



Guy Debord
La ciudad desnuda, 1957

Esta cuestión, no obstante, no debe desorientarnos, puesto que, a pesar de este origen y vinculación, tal y como afirma Jappe, los situacionistas de esta primera etapa comparten otro tipo de intereses que son, precisamente, los que ahora más nos importa poner de relieve. Unos intereses que dejan de manifiesto la vocación urbana del grupo, así como su uso de la ciudad no sólo como fondo o referencia de sus obras, sino como soporte de intervenciones:

“La mayoría son pintores; el denominador común se limita prácticamente al tema del urbanismo unitario y a la experimentación para crear «nuevos ambientes», a fin de suscitar

²¹ Para Debord, algunos situacionistas “no logran salirse de una concepción tradicional del artista ni están dispuestos a aceptar la disciplina exigida.” Debido a ello el grupo entrará en crisis: “Las conferencias anuales —que suelen reunir alrededor de una docena de participantes— tratan de coordinar las acciones del movimiento. Pero las divergencias se hacen irreconciliables.” Jappe, Anselm, *op. cit.*, p. 83.

nuevos comportamientos y abrir camino a una civilización del juego.

Debord define como un «paso atrás» esta unión del radicalismo letrista con otras fuerzas que se mueven todavía dentro de una perspectiva artística.”²²

Transcurrido este primer periodo, se desarrolla lo que puede ser considerado como la segunda fase de actividad de la Internacional Situacionista, una fase que se extiende desde 1961 hasta 1972, momento en el que se produce la autodisolución del grupo. Este segundo periodo se centrará esencialmente en Francia y contará con una militancia que nunca superará la veintena de miembros. Dos grandes sucesos marcarán esta fase:

- a) En primer lugar, la escasa presencia de los situacionistas en el ambiente público parisino, en especial entre los años 1962 y 1966. Esta presencia se circunscribirá básicamente a la edición de algún breve texto y a la publicación de una revista (*Internationale Situationniste*), revista que lleva el mismo nombre del grupo.²³
- b) El segundo suceso también posee un carácter editorial. Nos referimos a la aparición pública en un mismo año (1967) de dos textos fundamentales para el movimiento: la obra ya mencionada de Debord, *La sociedad del espectáculo*. y el *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones* del belga Raoul Vaneigem.

Ambos libros se convertirán en referencias clásicas de toda una generación: la que participará no sólo en los sucesos de Mayo del 68, sino también en otras revueltas estudiantiles que tendrán lugar a lo largo de diversas universidades de todo el mundo. Ahora bien, dado que el objetivo de esta investigación se centra en las aproximaciones artísticas que han tomado al entorno como eje referencial, queremos abordar el

²² Jappe, Anselm, *op. cit.*, p. 79.

²³ Los doce números de la revista se encuentran traducidos al castellano. Se trata de una edición en tres volúmenes: *La realización del arte. Internationale Situationniste # 1-6* (Vol. 1), *La supresión de la política. Internationale Situationniste # 7-10* (Vol. 2), *La práctica de la teoría. Internationale Situationniste # 11-12* (Vol. 3), Literatura Gris, Madrid, 2000-2001.

análisis situacionista centrándonos fundamentalmente en sus reflexiones espaciales y urbanas. De ahí que de los dos ensayos que acabamos de citar tengamos que detenernos en el texto de Debord y, más en concreto, en el breve capítulo —uno de los dos que menos extensión posee de todo el volumen— que éste dedica al tema: “La ordenación del territorio.”²⁴

Para el autor francés el espacio ha quedado uniformizado por el sistema de producción capitalista y la ordenación del mercado. Este destructivo poder de homogeneización y de igualación ha generado un acelerado proceso “extensivo e intensivo de *banalización*,” un proceso en el que sólo posee valor —en un sentido no sólo económico, sino fundamentalmente simbólico— la mercancía. Para ésta y para su triunfo ya no hay distancias geográficas ni físicas. Paralelamente, su presencia tampoco posibilita peculiaridad regional alguna ni diferencia. Lo único que existe bajo su dominio es el “espacio libre” de la misma, un único espacio de engañosa libertad que hace que todo lo que por su territorio se mueve se convierta de forma inmediata y reductiva en mercancía.

La propia circulación humana se transforma en otra mercancía más, de ahí que cualquier desplazamiento —y un buen ejemplo de ello es el turismo, fenómeno al que alude de manera directa el propio Debord— sea considerado como una de las manifestaciones más evidentes de un consumo basado en la movilidad. Manifestación que se sustenta en una contradictoria desposesión: la que se apoya en el triunfo absoluto de la proliferación de una producción que nada más puede ser producción alienante.

“El éxito de esta producción, su abundancia, retorna al productor como *abundancia de la desposesión*. Todo el tiempo y el espacio de su mundo se le vuelven *extraños* merced a la acumulación de productos alienados. El espectáculo es el mapa de este nuevo mundo, un mapa que cubre íntegramente su territorio.”²⁵

Ahora bien, dado que la sociedad del espectáculo “modela todo su entorno” —y lo hace de un modo absoluto—, ésta ha de utilizar un conjunto de técnicas que le permita ejercer esa labor de control con la

²⁴ Debord, Guy, *La sociedad...*, *op. cit.*, pp. 143-150. El capítulo más reducido es, precisamente, con el que se cierra el libro: “La ideología materializada” (pp. 171-176).

²⁵ Debord, Guy, *La sociedad...*, *op. cit.*, p. 49.

mayor efectividad posible. Dichas técnicas son dos: por un lado, la arquitectura (que responde a las necesidades de masificación y que de forma autoritaria “dispone abstractamente el territorio como territorio de la abstracción”)²⁶ y, por otro, el urbanismo, cuyo objetivo va dirigido a la “congelación visible de la vida” y al “mantenimiento de la atomización de los trabajadores.” Esta atomización, a su vez, se encamina al establecimiento de un control eficaz y sin fisuras sobre los individuos, control que se consigue manteniendo a éstos “aislados y juntos,” algo que continúa siendo aplicado en las sociedades actuales. A través de todas estas acciones dirigidas al aislamiento y a la segregación, el urbanismo busca alcanzar un fin:

“El urbanismo es la realización moderna de la tarea ininterrumpida que salvaguarda el poder de clase [...] El esfuerzo de todos los poderes establecidos, tras la experiencia de la Revolución Francesa, para aumentar los medios de mantener el orden en las calles, ha culminado finalmente en la supresión de la calle.”²⁷

La eliminación de la calle se ha visto, asimismo, favorecida por “la dictadura del automóvil” y por la aparición de las grandes superficies situadas en las afueras de las ciudades, auténticos “templos del consumo acelerado.” Al respecto, resulta interesante observar cómo, transcurridos más de cuarenta años desde que el texto de Debord se publica, éste continúa teniendo conceptualmente interés en muchos de sus aspectos. Este hecho se debe a que determinadas cuestiones que plantea siguen actuando como una buena radiografía de la actual situación urbana y ello, lógicamente, a pesar no sólo de los consiguientes errores que Debord comete en sus vaticinios revolucionarios, sino también de la todavía incipiente sociedad de consumo en la que éste vive mientras está escribiendo su libro.²⁸

²⁶ Debord, Guy, *La sociedad...*, *op. cit.*, p. 146.

²⁷ Debord, Guy, *La sociedad...*, *op. cit.*, pp. 145-146.

²⁸ La apreciación efectuada no nos impide ser conscientes de lo fallido de muchos de los pronósticos que Debord realiza, y no sólo en un ámbito tan evidente como el político-social, sino también en el tecnológico-urbano. Así, por ejemplo, su concepción del automóvil “como soberano de una vida alienada” y como paradigma de un modelo de crecimiento (“Querer rehacer la arquitectura en función de la existencia actual, masiva y parasitaria, de los automóviles individuales, es desplazar los problemas con un grave irrealismo”) contrasta con la solución que propone para los problemas urbanos de desplazamiento: el uso de unos modelos individuales de helicóptero que “se difundirán

Con todo, referencias como las que acabamos de mencionar (consumo, aislamiento y masificación paralelas, turismo, poder de la imagen, sometimiento de la ciudad al automóvil, centros comerciales...) consideramos que son una buena muestra de un sentido analítico que descriptivamente puede seguir siéndonos de bastante utilidad. Algo que también sucede con la crítica general que Debord realiza al concepto de escisión (“La *separación* es alfa y omega del espectáculo”)²⁹ y, de forma más particular, a la idea de escisión campo/ciudad.

Esta crítica se basa en la superación de la oposición existente entre ambos conceptos. Hecho que le lleva a discrepar —dado el sentido espectacular de la urbe contemporánea— de las tesis clásicas de Marx en la apuesta realizada por éste a favor de una concepción de la ciudad entendida como “atmósfera emancipatoria” y como espacio en el que se desarrolla “la historia de la libertad.” Ahora bien, aunque la ciudad pueda haber representado en algún momento este papel, para Debord la urbe desarrolla una historia que “ha sido también la de la tiranía.”³⁰ Sin embargo, no es por ello por lo que la escisión campo/ciudad se produce, sino por la conversión de la ciudad en un espacio sobre el que los individuos no tienen ningún tipo de dominio ni de historia, ya que es la economía —como realidad absoluta e independiente— la única que en su dominio es capaz de igualar lo rural y lo urbano y de provocar la liquidación de ambas ideas.

El ya mencionado aislamiento, la dispersión basada en la concentración, el triunfo de la burocratización y la propia ordenación del territorio, hacen que surja metafóricamente una nueva gleba, la del denominado “seudocampesinado tecnológico.”³¹ Frente a las ideas esperanzadoras y positivas desarrolladas por Marshall McLuhan en relación al sentido democratizador de los nuevos medios en la llamada aldea global, lo planteado por Debord cuestiona más que la propia realidad de la

entre el público antes de veinte años.” Debord, Guy, “Posiciones situacionistas sobre la circulación”, en VV. AA., *La creación abierta y sus enemigos...*, op. cit., pp. 112-114.

²⁹ Debord, Guy, *La sociedad...*, op. cit., p. 46. Al respecto, no hemos de olvidar que el primer capítulo de este texto alude directamente el tema: “La separación perfecta” (pp. 37-50).

³⁰ Debord, Guy, *La sociedad...*, op. cit., p. 148.

³¹ Debord, Guy, *La sociedad...*, op. cit., p. 149.

globalización y de la consiguiente “aldeanización de la existencia,”³² el optimismo exagerado con el que se encara el fenómeno.

Este hecho —sobre el que en las páginas finales volveremos a insistir, puesto que constituye uno de los peligros más graves que Javier Echeverría detecta con la aparición del tercer entorno— será puesto de relieve con una mayor evidencia por el propio autor francés en una de las páginas de sus *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. En este texto, en el que no duda un ápice en calificar de “imbécil” a McLuhan —aunque luego reconoce cómo éste ha poseído una cierta lucidez para autocuestionar, siquiera sea en parte, lo señalado en sus primeros ensayos—, Debord traslada las contrapartidas y mezquindades que presenta la aldea rural a lo que puede ser calificado como la ciudad-planeta global. Dicha traspolación resulta plausible para nuestro autor no sólo por el carácter mediático que presenta nuestra realidad, sino también por el hecho de que la escisión campo/ciudad queda superada dentro de lo que abarca el concepto que se desarrolla bajo la idea de *espacio espectacular*:

“Incluso el propio McLuhan, el primer apologeta del espectáculo, que parecía el imbécil más convencido del siglo, ha cambiado de parecer al descubrir, por fin, en 1976, que «la presión de los *mass media* empuja hacia lo irracional» y que sería hora de moderar su empleo. El pensador de Toronto había pasado con anterioridad varios decenios maravillándose de las múltiples libertades que aportaba esa «aldea planetaria» tan instantáneamente accesible a todos y sin esfuerzo. A diferencia de las ciudades, las aldeas siempre han estado dominadas por el conformismo, el aislamiento, la vigilancia mezquina, el aburrimiento y los chismes una y otra vez repetidos sobre las mismas familias. Exactamente así se presenta a estas alturas la vulgaridad del planeta espectacular.”³³

Con independencia de las medidas que Debord plantea para eliminar las consecuencias del actual urbanismo y que cabe situar dentro del más

³² Negar este hecho “revela groseramente [el] desconocimiento de algo que, tanto para McLuhan como para Debord, era absolutamente necesario: me refiero a la estricta solidaridad —si no identidad— entre la globalización y la aldeanización de la existencia.” Pardo, José Luis, *op. cit.*, p. 27.

³³ Debord, Guy, *Comentarios sobre...*, *op. cit.*, p. 45.

ortodoxo discurso marxista-leninista (ya que la activación de estas soluciones suponen la conquista del poder por parte de los “consejos obreros”)³⁴ con independencia, repetimos, de estas soluciones que responden a evidentes ecos bolcheviques, lo cierto es que todos los situacionistas compartirán con Debord estas inquietudes críticas en relación al urbanismo.

De hecho, la otra gran figura teórica del situacionismo, el ya mencionado Raoul Vaneigem (1934), en un breve texto que dedica al tema, acusará al urbanismo de mantener las jerarquías y divisiones sociales, circunstancia que, además, se va a producir de forma bastante sutil, ya que “el urbanismo bastará para mantener el orden social sin recurrir a la indelicadeza de las ametralladoras.” Sin embargo, el empleo amable de esta sutilidad no ha de llevar, a juicio de Vaneigem, a ningún tipo de engaño ni juicio erróneo, puesto que de lo que se trata es de ejercer el dominio de la manera menos burda posible:

“Si los nazis hubieran conocido a los urbanistas contemporáneos, habrían transformado los campos de concentración en H. L. M. [es decir, en viviendas de renta limitada] [...] El urbanismo ideal debe llevar a cada uno, sin malestar ni revuelta, hacia la solución final del problema del hombre [...] El urbanismo es la realización concreta más perfecta de una pesadilla.”³⁵

Urbanizar, por tanto, actúa como sinónimo de creación impositiva de un espacio social. Un territorio que, a pesar de su jerarquización y de sus desigualdades, se encuentra diseñado especial y espacialmente para ocultar la realidad e intentar anular los inevitables altercados y tensiones sociales. Ello se debe a que “el urbanismo ideal es la proyección en el espacio de la jerarquía social sin conflicto.” Esta plasmación espacial de la desigualdad lleva a Vaneigem a elaborar una interesante apreciación

³⁴ En uno de los más alucinados fragmentos de su texto, Debord escribe a modo de conclusión del capítulo que venimos analizando: “La más grande idea revolucionaria acerca del urbanismo no es urbanística, ni tecnológica, ni estética: es la decisión de reconstruir el territorio de acuerdo con las necesidades del poder de los Consejos de los Trabajadores, de la *dictadura antiestatal* del proletariado, del diálogo ejecutorio.” Debord, Guy, *La sociedad...*, *op. cit.*, p. 150.

³⁵ Vaneigem, Raoul, “Comentarios contra el urbanismo”, en VV. AA., *La creación abierta y sus enemigos...*, *op. cit.*, p. 223.

que no debe pasarnos desapercibida: más que habitar, el urbanismo hace que estemos *habitados*.³⁶

De este modo, el urbanismo hace que nos hallemos condicionados social y jerárquicamente por su actuación y que, por tanto, el hecho de habitar no responda a una actividad propia sino a un proceso de control ejercido desde el ámbito del poder. Algo que unos pocos años después y desde otro ámbito discursivo, Michel Foucault también pondrá de relieve a través de su análisis de *El panóptico*,³⁷ o el texto que Jeremy Bentham (1748-1832) redacta en 1791 y que supone una auténtica revolución en lo concerniente a las relaciones entre arquitectura/poder.

Teniendo en cuenta lo señalado por Vaneigem, urbanizar no sólo significa planificar, controlar y desactivar, sino fundamentalmente desertizar. Debido a ello —y estamos parafraseando al teórico belga—, *transformar nuestra vida en un desierto* supone la puesta en marcha de un proceso que, entre otras cosas, conlleva “industrializar la vida privada,” “proponer a cada uno que organice su medio vital como una pequeña fábrica que hay que dirigir,” “uniformizar el horizonte,” “extirpar la memoria,” “cuestionar el carácter irreductible de lo vivido,” convertir “los cementerios [en] las zonas verdes más naturales que hay” y mezclar “el maquiavelismo al cemento armado.” En definitiva: hacer que lo alienante, al tomar cuerpo y quedar situado “al alcance de la mano,” pueda permanecer *tactilizado*, puesto que “el urbanismo vuelve táctil a la alienación.”³⁸

³⁶ Vaneigem, Raoul, *op. cit.*, p. 224.

³⁷ El panóptico, propulsor de una radical transformación en los métodos presidiarios de control y castigo, supone, en palabras de Foucault, la creación de “una tecnología de poder específica para resolver los problemas de vigilancia.” Más adelante añade a esta definición: “Podría escribirse toda una «historia de los espacios» —que sería al mismo tiempo una «historia de los poderes»— que comprendería desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat, de la arquitectura institucional, de la sala de clase o de la organización hospitalaria, pasando por las implantaciones económico-políticas. Sorprende ver cuánto tiempo ha hecho falta para que el problema de los espacios aparezca como un problema histórico-político, ya que o bien el espacio se reenviaba a la «naturaleza» [...] o bien se lo concebía como lugar de residencia o de expansión de un pueblo, de una cultura, de una lengua, o de un Estado.” Foucault, Michel, “El ojo del poder” (Entrevista con Michelle Perrot), en la introducción a Bentham, Jeremy, *El panóptico*, Las Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1989 (2ª ed.), pp. 11-12.

³⁸ Vaneigem, Raoul, *op. cit.*, pp. 226-228.

La consecuencia que para los situacionistas provoca este planteamiento no ofrece ningún tipo de dudas: el urbanismo se nos revela como el instrumento más completo y adecuado para configurar lo que responde al modelo de una “educación capitalista del espacio.” Una educación destinada, según Vaneigem, al condicionamiento, a la dominación, a la fosilización, a la pérdida de realidad y a la negación de la consistencia de lo vivido:

“La educación capitalista del espacio no es más que la educación en un espacio en el que se pierde su sombra, donde acaba de perderse a fuerza de buscarse en lo que no se es. Qué bello ejemplo de tenacidad para todos los profesores y otros organizadores patentados de la ignorancia.

El trazado de una ciudad, sus calles, sus muros, sus barrios, forman otros tantos signos de un extraño condicionamiento. ¿Qué signo podemos reconocer que sea nuestro? [...] Ninguna fuerza abstracta e inexistente podía reivindicar, mejor que el urbanismo, la sucesión de Dios en el puesto de portero dejado vacante por el conocido fallecimiento.”³⁹

Ante un panorama como el descrito, la actividad creativa se ve obligada —si desea desempeñar un papel verdaderamente crítico y comprometido con la transformación de la vida cotidiana— a tener que enfrentarse a la realidad urbana en su más amplia acepción, es decir, a tener que trabajar sobre ella a niveles muy diversos: desde los arquitectónicos, urbanísticos y económicos, hasta los sociológicos, psicológicos, simbólicos, signícos...

Esta necesaria y plural implicación con un entorno que se concibe de forma global y multiperceptiva —es decir, a través de una relación que busca romper con cualquier tipo de escisión o de compartimentalización—, requiere desde la perspectiva situacionista un trabajo colectivo de intervención. Trabajo que se sustenta en la participación social y en la transformación radical de los actuales sistemas de vida. De ahí que dicha tarea suponga implícitamente un cuestionamiento de lo que se califica como “ciudad fósil”:

³⁹ Vaneigem, Raoul, *op. cit.*, pp. 225-226.

“Pero nuestras ciudades están más fosilizadas aún [que Pompeya]. Queremos habitar en un país de conocimiento, entre signos vivos como amigos de cada día. La revolución será también la creación perpetua de signos que pertenezcan a todos. Hay una pesadez increíble en todo lo que se relaciona con el urbanismo.”⁴⁰

En función de lo señalado resulta fácil comprobar cómo lo político se convierte en artístico y cómo lo artístico, a su vez, se confunde con lo político. Llegados a este punto surge una triple cuestión que dentro del contexto de esta investigación hemos de resolver todavía: ¿Cómo interviene el situacionismo sobre el entorno? ¿Por qué este entorno queda delimitado al ámbito de la ciudad? ¿Qué tácticas —y no sólo ya qué formas— son utilizadas para llevar a cabo una actuación directa sobre la propia realidad urbana?

Responder a estas preguntas supone reconocer en las aportaciones de los situacionistas dos grandes premisas. La primera de éstas nos es sintetizada por Libero Andreotti, quien, para efectuarla, alude a las ideas del heterodoxo sociólogo marxista Henri Lefebvre (1901-1991), autor ampliamente conocido y respetado por el conjunto de situacionistas, algo que también Jappe pondrá de relieve, aunque centrándose en la relación mantenida entre éste y Debord.

“Cuando Lefebvre y Debord se encuentran a finales de los años cincuenta, han llegado ya cada uno por su cuenta a conclusiones parecidas, aunque cabe suponer que Debord ha leído el primer volumen de la *Crítica a la vida cotidiana*. Del encuentro surge una intensa relación intelectual y personal que durará algunos años; según Lefebvre trataría de «una historia de amor que no acabó bien» [...] Lefebvre fue el único personaje investido de un papel institucionalizado en el mundo cultural con el que los situacionistas aceptaron colaborar. Tenía fama de hereje, pero no dejaba de ser un universitario y un intelectual «consagrado»; además había sido hasta 1958 un miembro destacado del PCF.”⁴¹

⁴⁰ Vaneigem, Raoul, *op. cit.*, p. 225.

⁴¹ Jappe, Anselm, *op. cit.*, p. 90.

El pensamiento de Lefebvre, desarrollado en textos que tendrán una gran difusión durante aquellos años y que contarán con una considerable influencia —pensemos, por ejemplo, en obras tan destacadas como *El derecho a la ciudad* o la mencionada *Crítica a la vida cotidiana*—, partirá de una doble apreciación: por un lado, la que defiende la necesaria aparición histórica de una nueva época urbana no dominada por el mercado y, por otro, la relacionada con la inaplazable búsqueda de una profunda metamorfosis en la vida cotidiana. Ciudad y vida se convierten, por ello, en referentes de una filosofía que pretende ir más allá de lo libresco o de lo estéticamente decorativo.

Estas circunstancias llevan a Andreotti a señalar que la Internacional Situacionista, influida por las tesis de este pensador, así como por la lectura del también filósofo marxista Georg Lukács (1885-1971),⁴² partirá de “la creencia de que la condición metropolitana podía ser un medio para estimular y acelerar el cambio social.” Este punto de partida hará que la ciudad quede concebida ineludiblemente como un espacio de tensiones, denuncias y transformaciones (“como lugar de la lucha del hombre moderno contra la alienación”): un espacio donde se puede y se debe poner en duda “la concepción capitalista de la división del trabajo y la fragmentación maquinista de la vida en ámbitos segregados de existencia.”⁴³

La segunda premisa a la que nos referíamos es planteada por Thomas Y. Levin. La misma hace referencia al sentido indisociable que para los situacionistas posee el propio grupo como movimiento vanguardista y como formación simultáneamente política. De este modo, cualquier transformación social supone de manera irrenunciable un cambio artístico de índole espacial y arquitectónica. Un cambio que se basa tanto en la crítica a la “pobreza teórica del funcionalismo dominante en la arquitectura contemporánea,” como en el rechazo a un urbanismo que no responda a las posiciones del denominado “urbanismo unitario.”

Este tipo de urbanismo definido como unitario —una vez más encontramos aquí un rechazo ideológico a cualquier tipo de escisión— no se plantea “como una doctrina, sino, principalmente, como una crítica

⁴² La importancia de Lukács para los situacionistas viene determinada por el especial sentido que éste otorga dentro del marxismo a conceptos como los de alienación y reificación, ampliamente utilizados por Debord.

⁴³ Andreotti, Libero, *op. cit.*, p. 14.

del urbanismo.” Una crítica que, ante todo, va dirigida contra la imposibilidad que presenta el urbanismo tradicional para “la construcción inclusiva y global de situaciones.” Cuestión que pone el acento sobre el objetivo situacionista como práctica de intervención dirigida a “la construcción de situaciones” y a la elaboración concreta “de ambientes momentáneamente vividos y su transformación en una calidad pasional superior.”⁴⁴

El urbanismo unitario, tal y como acabamos de señalar, no se concibe desde una perspectiva doctrinaria, sino combativa. De ahí su interés por incidir en el “espacio social de las ciudades futuras.” Ahora bien, junto a ello, posee otras características que pueden quedar resumidas en las siguientes observaciones:

“El urbanismo unitario es algo distinto de los problemas del hábitat, y, sin embargo, está destinado a englobarlo [...] El urbanismo unitario reúne objetivamente los intereses de una subversión de conjunto [...] Va contra el espectáculo pasivo [...] y considera el medio urbano como terreno de un juego de participación [...] El urbanismo unitario no está idealmente separado del terreno actual de las ciudades [...] está opuesto a la fijación de las ciudades en el tiempo [...] está contra la fijación de la personas en un punto determinado [...] Estamos tan sólo en el principio de la civilización urbana; todavía tenemos que hacerla nosotros mismos, aunque partiendo de las condiciones preexistentes.”⁴⁵

Establecidas estas premisas resulta mucho menos dificultoso contestar a las preguntas que nos efectuábamos. Siendo el arte un instrumento que actúa como un contravalor que permite, en palabras de Asger Jorn (1914-1973), la absoluta “liberación de los valores humanos,” el sentido de éste es generar un sistema de apreciaciones particular: “El valor del arte es un contravalor con relación a los valores prácticos.”⁴⁶ A través de este contravalor se pretende favorecer la aparición de la llamada

⁴⁴ Levin, Thomas Y., “Geopolítica de la hibernación: la deriva del urbanismo situacionista”, en el catálogo de la exposición *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*, op. cit., pp. 113-114.

⁴⁵ VV. AA, “El urbanismo unitario al final de los años cincuenta”, en VV. AA., *La creación abierta y sus enemigos...*, op. cit., pp. 91-98.

⁴⁶ Jorn, Asger, “El fin de la economía y la realización del arte”, en VV. AA., *La creación abierta y sus enemigos...*, op. cit., p. 130.

“hiperpolítica.” Ésta tan sólo podrá desarrollarse a través de una revolución comunista no viciada, una revolución que suponga la verdadera superación de la economía capitalista:

“La moneda es la obra de arte transformada en cifras. El comunismo realizado será la obra de arte transformada en totalidad de la vida cotidiana [...] El comunismo real será el salto en el campo de la libertad y de los valores, de la comunicación. El valor artístico, contrario al valor utilitario (llamado material normalmente) es el valor progresivo porque es la valorización del hombre mismo [...] Una hiperpolítica deberá tender a la realización completa del hombre.”⁴⁷

La realización completa del ser humano —afirmación que proviene directamente del Marx de carácter más antropológico— convierte al arte en un instrumento privilegiado para que cualquier transformación política sea factible. Lógicamente, no se trata del único instrumento posible de intervención, sin embargo, el mismo ocupará en dicha revolución un destacado —e, incluso, insustituible— lugar. La importancia desempeñada por el mismo desaparecerá, pese a todo, en una sociedad sin clases, de ahí que el arte asuma un papel protagonista en la construcción de una sociedad que supondrá, a la manera pronosticada por Marx, “una verdadera mutación antropológica.”⁴⁸ Una mutación que llevará a la autodisolución artística, dado que en una sociedad auténticamente igualitaria y justa, la división jerárquica de papeles está destinada a carecer de sentido.

Tal y como ya se ha apuntado con anterioridad, en la actual fase económica —desde la posición situacionista y debordiana la fase del espectáculo—, la escisión y la división se convierten en una de las principales razones de ser del sistema (“El origen del espectáculo es la pérdida de unidad del mundo”), así como en una de sus finalidades (“El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne *en cuanto separado*.”)⁴⁹

⁴⁷ Jorn, Asger, *op. cit.*, p. 133.

⁴⁸ “Los objetivos de los situacionistas no se limitaban, por tanto, ni a una revolución meramente política ni a una revolución exclusivamente «cultural». Ellos aspiraban a la creación de una nueva civilización, a una verdadera mutación antropológica.” Jappe, Anselm, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁹ Debord, Guy, *La sociedad...*, *op. cit.*, pp. 48-49.

En este contexto de escisiones, la actividad artística intenta fracturar esa división, de ahí que desee romper no sólo con la neutralización del potencial transformador que las vanguardias poseían —proceso ideológico de desactivación que se lleva a cabo desde el mercado—, sino también con el carácter pasivo y no participativo al que el espectáculo empuja de forma obligatoria.

Las intervenciones propuestas desde el situacionismo se apoyan, por ello, en la creación de una “ciencia de las situaciones.” Una ciencia que, como hemos apuntado, va dirigida a la construcción de situaciones y a la no fijación de las emociones. Una ciencia, en definitiva, que al centrarse en la vida cotidiana, tomará como medio natural a la ciudad en tanto que “teatro de operaciones.” Anselm Jappe analiza esta posición con las siguientes palabras:

“La elaboración de una «ciencia de las situaciones» será la respuesta al espectáculo y a la no participación. Las artes particulares no serán negadas, sino que formarán parte de la unidad de ambiente material y comportamiento que es la situación [...] El arte ya no debe expresar las pasiones del viejo mundo, sino contribuir a inventar pasiones nuevas: en lugar de traducir la vida, debe ensancharla.”⁵⁰

El ensanchamiento de la vida, es decir, su ampliación no espectacularizada, se consigue a través de un arte colectivo, anónimo, lúdico y basado en el intercambio. Un arte cuya finalidad no sea la perdurabilidad, la conservabilidad o la mercantilización.⁵¹ Sin embargo, el sentido de esta apuesta no debe llevarnos a ningún tipo de confusiones. El rechazo a lo que puede ser considerado como un *arte sin obras* no supone el reconocimiento de otro tipo de propuestas desmaterializadoras que estaban adquiriendo fuerza en el transcurso de aquellos años (happenings, performances, etc.). El situacionismo no pretende, por ello, generar un recambio de tendencias en un mercado

⁵⁰ Jappe, Anselm, *op. cit.*, pp. 80-81.

⁵¹ “En la vía de un arte directo de las situaciones, las investigaciones han avanzado sin duda considerablemente con el esbozo de las líneas de fuerza de los acontecimientos de una situación proyectada. Se trata de esquemas o ecuaciones en los que los participantes pueden elegir qué *incógnitas* quieren representar, con seriedad, sin espectadores, y sin otro fin que el juego. Se trata probablemente de un prototipo de arma eficaz en la lucha contra la alienación.” VV. AA., “La frontera situacionista”, en VV. AA., *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas...*, *op. cit.*, p. 107.

artístico considerado como obsoleto o como muerto, sino recuperar las posiciones más comprometidas de las vanguardias del periodo comprendido entre los años 1910 y 1925.

Esta recuperación, como fácilmente puede pensarse, no responde a un objetivo historicista ni a una mentalidad conservacionista. Tampoco responde a un interés que, en un sentido estricto y tradicional, podamos calificar exclusivamente de artístico o estético. Lo que interesa no es la belleza, la armonía o el placer visual, sino superar “la dicotomía entre momentos artísticos y momentos banales,”⁵² es decir, acabar con cualquier tipo de división que encuentre su fundamento último en la propia división del trabajo, ya sea éste intelectual o manual.

La afirmación realizada quedará refrendada, a su vez, partiendo de la permanente búsqueda en la que Debord, siguiendo a Marx, se encuentra inmerso: la creación de una “crítica teórica unificada.” Al respecto, no hay que olvidar que la crítica sólo puede serlo apoyándose en la “totalidad social” y dirigiéndose a la transformación no escindida ni parcial de esa sociedad. Este hecho obliga a que un análisis comprometido sobre la cultura tenga necesariamente que ser realizado de una forma “unificada.” En palabras de Debord: “Esta *crítica teórica unificada* es la única que sale al encuentro de la *práctica social unificada*.”⁵³

El arte, al igual que sucede con otras actividades humanas, también ha sido sometido a esta escisión. A ello contribuirá, en su momento, y además de una forma determinante —y es, de nuevo, el propio Debord quien efectúa esta sentencia—, la búsqueda de la autonomía plástica propiciada desde la modernidad, una búsqueda que, desgajada de su “primitivo sentido religioso” y sustentada en una “producción individual de obras separadas,” vendrá a determinar el inevitable “comienzo de su disolución.”⁵⁴ Contemporáneamente, el Dadaísmo y el Surrealismo marcan el final del arte moderno. Aunque desde la perspectiva histórica con la que habitualmente se aborda el arte, ambos movimientos hayan

⁵² Jappe, Anselm, *op. cit.*, p. 84.

⁵³ Ello se debe a que: “En el lenguaje de la contradicción, la crítica de la cultura se presenta *unificada* en la medida en que domina la totalidad de la cultura —tanto el conocimiento como la poesía— y en la medida en que ya no se separa de la crítica de la totalidad social.” Debord, Guy, *La sociedad...*, *op. cit.*, p. 169.

⁵⁴ Debord, Guy, *La sociedad...*, *op. cit.*, p. 154.

sido presentados de una forma asociada, para Debord esta vinculación no es tal.

De este modo, Dadaísmo y Surrealismo lo que en verdad están llevando a cabo es una relación basada en la contraposición, ya que ambas corrientes plantean sus intervenciones focalizadas en una sola dirección. En otros términos: lo que tienen en común estos movimientos es que actúan de una forma insuficiente en su afán de transformación artístico-social:

“En esta contraposición [...] se muestra la insuficiencia interna de su crítica, que uno y otro desarrollan exclusivamente en una dimensión. El dadaísmo quiso *suprimir el arte sin realizarlo*, el surrealismo *realizar el arte sin suprimirlo*. La posición crítica elaborada luego por los *situacionistas* puso de manifiesto que la supresión y realización del arte son dos aspectos inseparables de una misma *superación del arte*.”⁵⁵

Sin embargo, esta disolución o superación a la que alude Debord no supone el automático y absoluto rechazo del arte, ya que todavía se puede seguir apelando a la “grandeza” que en el mismo existe, aunque sea de forma latente. Ahora bien, ¿cómo puede descubrirse este valor?, ¿cómo puede dejar de permanecer latente para convertirse en algo palpable y con un valor no espectacularizado? Para Debord la respuesta no admite muchas dudas: “La grandeza del arte no se hace evidente más que cuando recupera la vida.”⁵⁶ Es, por tanto, la apelación a la vida, es decir, la relación que se establece entre el arte y la vida —relación que constituye una de las fórmulas más socorridas y reiteradas durante la década de 1960—, la única que puede devolver al arte su perdido sentido.

Una vez más, es la creación de situaciones la que va a permitir efectuar de una manera incuestionable este proceso de revitalización que el arte moderno ha perdido. Vitalidad que el arte del pasado también poseía, siempre y cuando no hubiera rechazado esa función. En cualquier caso, y es lo que desde nuestra perspectiva de estudio nos interesa destacar, dentro del contexto de las actuales circunstancias histórico-económicas,

⁵⁵ Debord, Guy, *La sociedad...*, op. cit., p. 158.

⁵⁶ Debord, Guy, *La sociedad...*, op. cit., p. 155.

el marco adecuado para efectuar esta acción revitalizadora y comportamental se encuentra en la ciudad:

“Las actividades artísticas tradicionales sólo tienen valor en cuanto contribuyen a la creación de situaciones, y se puede ser situacionista sin «crear», puesto que el comportamiento forma parte del urbanismo unitario y es incluso su verdadera meta. Esa creación, sin embargo, no puede ir más allá de bosquejos hasta que por lo menos no se disponga enteramente de una ciudad en donde construir una vida experimental.”⁵⁷

La urbe se convierte en objeto y, a su vez, en sujeto. Es el objetivo principal de la intervención artística y, junto a ello, su simultáneo protagonista. No en vano, en 1953, cuatro años antes de la creación de la Internacional Situacionista, Gilles Ivain (1933-1998), pseudónimo de Ivan Chtcheglov, elaborará un informe sobre la situación del urbanismo del momento que será adoptado por la Internacional Letrista y que, con posterioridad, volverá a ser publicado dentro del primer volumen de la revista *Internationale Situationniste*. El texto que comentamos se inicia con una contundente afirmación: “Nos aburrimos en la ciudad, ya no hay templo del sol.” Además, para encontrar en nuestros núcleos urbanos algo de interés, es decir, de “humor y poesía” es necesario “fatigarse asquerosamente.” Eludir esta situación requiere “inventar nuevos decorados móviles” a través de los cuales la arquitectura, “el medio más simple de *articular* el tiempo y el espacio” y “de *modular* la realidad,” pueda llevar a cabo su primordial objetivo: “hacer soñar.”⁵⁸ Habitar, por ello, se transforma en sinónimo de soñar. Y nada mejor para suscitar esa posibilidad de ensoñación que una arquitectura que no sea fija.

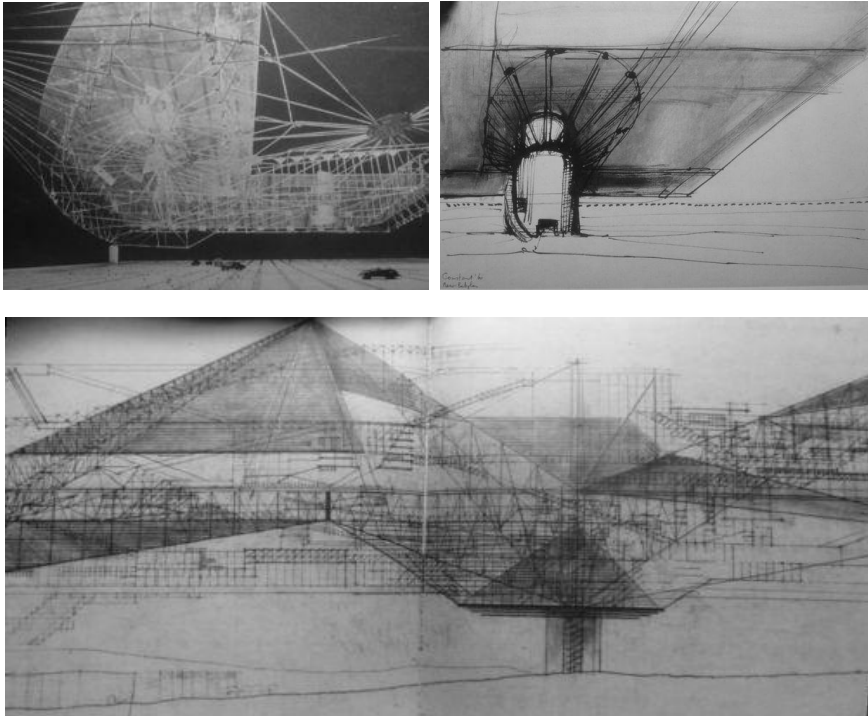
Para Ivain el “complejo arquitectónico será modificable.” De este modo, su “aspecto cambiará en parte o totalmente siguiendo la voluntad de sus habitantes,” lo que llevará a transformar la arquitectura en “un medio de experimentar las mil maneras de modificar la vida.”⁵⁹ Esta idea de utilizar el urbanismo y la arquitectura como medios de alteración e intervención en la vida cotidiana, estará presente en autores situacionistas tan relevantes en el ámbito arquitectónico como Constant

⁵⁷ Jappe, Anselm, *op. cit.*, pp. 80-81.

⁵⁸ Ivain, Gilles, “Formulario para un nuevo urbanismo”, en VV. AA., *La creación abierta y sus enemigos...*, *op. cit.*, pp. 27-29.

⁵⁹ Ivain, Gilles, *op. cit.*, p. 30.

(1920), el autor de obras y series como *New Babylon* (iniciada a finales de la década de 1950)⁶⁰ o como las dedicadas a las llamadas *zonas* o *sectores*⁶¹ y a los *laberintos*.



Constant
Planos y dibujos *New Babylon*, 1950-1960

⁶⁰ En un texto fechado en 1974 el propio Constant escribe: “New Babylon no se detiene en ninguna parte (porque la tierra es redonda); no conoce fronteras (porque ya no hay economías nacionales), ni colectividades (porque la humanidad es fluctuante). Cualquier lugar es accesible a cada uno y a todos. Todo el planeta se convierte en la casa de los habitantes de la tierra. Cada cual cambia de lugar cuando lo desea. La vida es un viaje sin fin a través de un mundo que se transforma con tanta rapidez que cada vez parece diferente.” Constant, “New Babylon. Una ciudad nómada”, en VV. AA., *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas...*, op. cit., p. 158.

⁶¹ Así, la llamada *Zona amarilla* (a la que dedica un texto aparecido en la revista situacionista de 1960) actúa como “el primer itinerario de los *Paseos por New Babylon*, guía descriptiva de los sectores-maquetas cuyo ensamblaje constituye un modelo reducido de la «ciudad cubierta».” Constant, “Descripción de la zona amarilla”, en VV. AA., *La creación abierta y sus enemigos...*, op. cit., p. 104.

En este sentido, muchas de las aportaciones teóricas de Constant irán dirigidas a consolidar este uso de la arquitectura como instrumento de transformación de la cotidianidad. Un uso que puede constatarse en textos suyos como “Otra ciudad para otra vida” —publicado en 1959—, reflexión que pone de relieve desde su propio título este interés por convertir la actividad urbanística en algo más que un simple “construir cementerios de hormigón armado, en los que grandes masas de población están condenadas a morir de aburrimiento.” Para Constant, por consiguiente, la arquitectura aparece como la principal depositaria del potencial que se necesita para rehacer las relaciones sociales, recuperar la actividad lúdica y combatir el hecho de que “las calles han degenerado en autopistas.”⁶² Estos cometidos, sin embargo, van a requerir una acción que, a juicio del citado artista, sólo podrá llevarse a cabo de manera efectiva utilizando las nuevas posibilidades que ofrece la técnica en cualquiera de sus manifestaciones.

Ahora bien, con independencia del modelo urbano concreto que Constant defiende (“Nos oponemos a una ciudad verde.” “La aglomeración es indispensable.” “Levantamos la imagen de una ciudad cubierta.” “Las calles se suprimirán...”)⁶³ existe en este autor un interés, de carácter mucho más situacionista, que va más allá de las visiones concretas —en algunas ocasiones *neofuncionalistas* o, incluso, *neofuturistas*— de su arquitectura. Unas visiones que le llevarán a escribir, siguiendo el modelo de las tradicionales utopías urbanas, palabras como las siguientes:

“La ciudad futura debe concebirse como una construcción continua de pilares, o bien, como un sistema ampliado de construcciones diferentes, en las que estarán suspendidos locales para alojamiento, de recreo, etc. y locales destinados a la producción y distribución, dejando el suelo libre para la circulación y las reuniones públicas. La aplicación de materiales ultraligeros y aislantes, como se experimenta actualmente, permitirá una construcción ligera y soportes muy espaciados. De tal manera se podrá construir una ciudad de varias capas:

⁶² Constant, “Otra ciudad para otra vida”, en VV. AA., *La creación abierta y sus enemigos...*, *op. cit.*, p. 115.

⁶³ Constant, “Otra ciudad para...”, *op. cit.*, pp. 116-117.

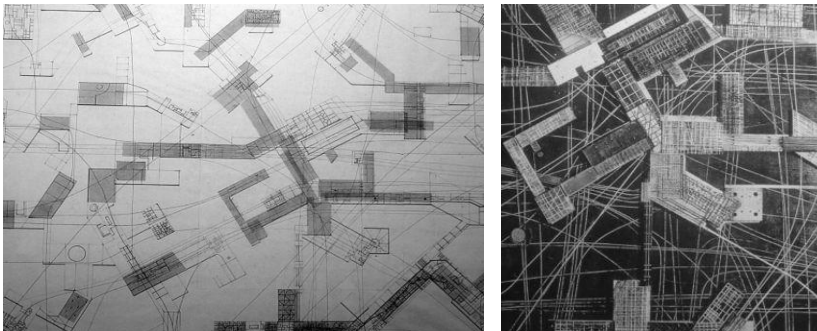
sótano, planta baja, pisos, terrazas, de una extensión que puede variar desde la de un barrio actual a la de una metrópoli.”⁶⁴



Constant
Maquetas *New Babylon*, 1950-1960

⁶⁴ Constant, “Otra ciudad para...”, *op. cit.*, p. 118. La idea de la elaboración de una ciudad hecha a partir de capas, hace que el arquitecto convierta la parte superior de la misma —la dedicada a las terrazas— en terrenos donde practicar deporte y donde poder aparcar los numerosos aviones y helicópteros que la recorrerán (p.119).

Como vemos, en cuestiones como las que acabamos de citar el planteamiento de Constant se muestra heredero de todas las corrientes urbano-tecnológicas que desde el Renacimiento y la Ilustración se han caracterizado por tener una vocación utopista. No se trata, por tanto, tal y como resume el ya mencionado Levin, de que Constant quiera crear una ciudad en la que sus habitantes tengan “la aspiración de una casa en las afueras, rodeada de parques,” sino de elaborar “un proyecto neofuturista de mejora y superación de la naturaleza a través de la tecnología.” Ello hace que su *New Babylon*, por ejemplo, se conciba como una “megaestructura de *high-tech* [...] cuyos elementos diagonales y tensionales” muestran una evidente deuda con las “innovaciones estructurales del pabellón francés de la Exposición de Bruselas del 58,” cuyo autor fue el ingeniero René Sarger.⁶⁵ Este hecho pone de relieve, una vez más, hasta qué punto, incluso los movimientos artísticos o culturales más radicales —y el situacionismo no es una excepción— retoman elementos vinculados con una parte destacada de la *tradición* de las disciplinas que abordan.



Constant
Maquetas y planos *New Babylon*, 1950-1960

Sin embargo, centrarnos en exceso en estas herencias o en el paradójico fervor tecnológico, puede llevarnos a elaborar una aproximación simplista o excesivamente banalizadora. Al respecto, no podemos olvidar que a través de sus proyectos Constant intentará poner en práctica el urbanismo unitario teorizado por los situacionistas. Un urbanismo que el propio Debord autoanalizará en un breve texto de 1972 (el mismo año en el que la Internacional Situacionista se había disuelto) dedicado a

⁶⁵ Levin, Thomas Y., *op. cit.*, pp. 127-128.

unas intervenciones de Asger Jorn sobre unas viejas casas cercanas a la costa de Liguria. Debord, con la experiencia que otorga el tiempo transcurrido, iniciaba este comentario sobre su amigo con las siguientes palabras:

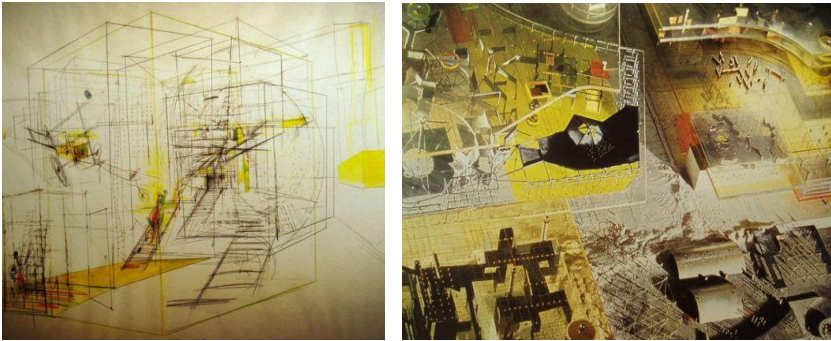
“Todo el mundo sabe que al principio los situacionistas pretendían como mínimo construir ciudades, el entorno apropiado para el despliegue ilimitado de nuevas pasiones. Pero evidentemente, que esto no resultaba nada fácil, así que nos vimos forzados a hacer mucho más.”⁶⁶

La cita de Debord nos permite remarcar una vez más el objetivo pasional que la ciudad despierta entre los situacionistas. Pasionalidad que, lógicamente, también Constant va a intentar trasladar a sus proyectos, aunque sea de una manera provisional, ya que él mismo será consciente del carácter todavía prematuro de sus propuestas. Hecho, curiosamente, que tras su abandono de la Internacional Situacionista, el movimiento también llegará a compartir, ya que se decantará no tanto por la construcción, como por el “beneficio del análisis y crítica rigurosos de las contradicciones reales del urbanismo contemporáneo.” Lo importante, por ello, irá dirigido a “entender la función, la estructura y los efectos de la planificación urbanística.” Seguimos citando a Levin:

“La sociedad del espectáculo no sería desplazada, según afirmaba la sección más militante de la IS, mediante la mera producción de ambientes megaestructurales. Constant —que dimitió de la IS el verano de 1960, tras la exclusión de sus colaboradores el mismo año— no reconoció que el urbanismo unitario no era, en definitiva — o todavía no— algo que pudiera traducirse en términos físicos: de momento sólo podía constituir un prolegómeno crítico de cualquier arquitectura futura de la IS.”⁶⁷

⁶⁶ Debord, Guy, “Sobre la arquitectura salvaje”, en VV. AA., *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas...*, *op. cit.*, p. 152.

⁶⁷ Levin, Thomas Y., *op. cit.*, p. 130.



Constant
Planos y dibujos *New Babylon*, 1950-1960

Ahora bien, el carácter introductorio o preliminar que posee la arquitectura de Constant se asienta en una doble base. Por un lado, en la ya mencionada utopía tecnológica, pero por otro —y esto pensamos que es algo que nos aproxima mucho más a la radicalidad de los postulados defendidos por los situacionistas— sus soluciones constructivas también van a propiciar una “indefinición funcional” que sirva para potenciar “la variabilidad del espacio para todo tipo de actividades lúdicas decididas por el usuario.” Una variabilidad que permita disponer “al máximo del placer como motivo organizador.” De este modo, la arquitectura y el urbanismo no sólo toman “el acto de construir como recurso para cambiar el mundo,” sino también como medio para crear “espacios nuevos que provocarían por ellos mismos nuevos tipos de deseo, nuevos tipos de relaciones sociales.”⁶⁸



Constant
Cartografías *New Babylon* 1950-1960

⁶⁸ Levin, Thomas Y., *op. cit.*, p. 128.

Partiendo de estos postulados Constant, según él mismo apunta en sus textos, utiliza la ciudad globalmente, es decir, en todo su conjunto y apuesta por la creación de un “urbanismo hecho para el placer” y para el juego. Para defender esta posición se respalda en argumentos que resumen muchos de los temas característicos del urbanismo situacionista:

“Por tanto, nuestro campo es la red urbana, expresión natural de una creatividad colectiva, capaz de comprender las fuerzas creadoras que se liberan con el decline de una cultura basada en el individualismo [...] El gran número de diferentes espacios atravesables de los que se compone la ciudad, forman un espacio social complicado y vasto [...] No hay que olvidar que, una vez establecidas las funciones, les sucede el juego [...] A la ciudad verde le faltan ambientes [...] Las ciudades futuras que consideramos ofrecerán una variabilidad inédita de sensaciones en este dominio y juegos imprevistos se harán posibles [...] facilitando la deriva de los habitantes y sus frecuentes encuentros fortuitos.”⁶⁹

Como vemos, la crítica al individualismo, la recuperación de lo colectivo y de su fuerza creadora, el interés por lo lúdico o la importancia del papel que asume la realización de ambientes, constituyen aspectos que, reseñados con anterioridad en este mismo capítulo, Constant aborda de nuevo en su texto. Sin embargo, en esta aportación teórica también efectúa una referencia que ahora no nos tiene que pasar desapercibida. Las ciudades futuras, señala, se construirán —y aquí la alusión surrealista que tiene su base en Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, resulta inevitable— favoreciendo los *encuentros fortuitos* y los *juegos imprevistos*. Este interés por el azar, la conexión y el solapamiento de realidades hasta entonces separadas (en el presente caso el cuestionamiento de esta separación se centra en el ámbito de las relaciones interpersonales) creemos que sirve para poner de relieve tres grandes cuestiones:

- a) El rechazo, ya analizado con anterioridad, a cualquier tipo de división o dicotomía que reproduzca el tradicional esquema basado en la repetición del modelo impuesto por la división del

⁶⁹ Constant, “Otra ciudad para...”, *op. cit.*, pp. 116-119.

trabajo —cuestión que, como vimos, era central en el pensamiento de Debord—.

- b) La necesidad de la creación de ambientes como instrumento imprescindible para la puesta en marcha de un urbanismo unitario. A través de estos ambientes se propicia la aparición de situaciones, algo que Debord y el propio Constant habían puesto conjuntamente de relieve en 1958 en “La declaración de Amsterdam” —documento elaborado un año antes del texto que venimos citando de Constant—.

En esta declaración, que intentaba ser un material preparatorio para debatir en el transcurso de la tercera conferencia de la Internacional Situacionista, los autores proponían una definición de la acción situacionista. En su punto décimo, que no sufrió ninguna modificación en su redacción definitiva, podemos leer: “La construcción de una situación es la creación de un microambiente transitorio y de un juego de acontecimientos para un momento único de la vida de algunas personas.” De este modo, definida la situación como microambiente cambiante e irrepetible, el carácter único que la misma detenta se configurará como elemento indisociable de una realidad urbana que conceptual y socialmente resulta mucho más amplia. Ello se debe a que la situación queda concebida, por su parte, como algo “inseparable de la construcción de un ambiente general, relativamente más duradero, en el urbanismo unitario.”⁷⁰

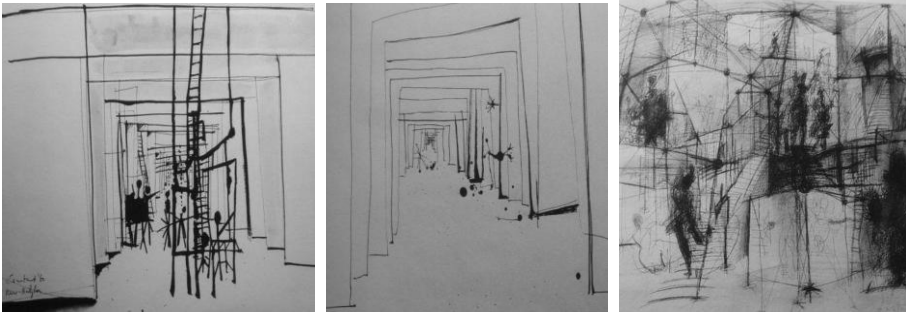
Una vez más, la unión entre ambiente/situación/urbanismo unitario/actividad artística/intervención política se presenta de forma indisoluble y, tal y como se defiende en el punto undécimo y último de la declaración en la versión definitivamente aprobada, “como juego y como manifestación formal de una sociedad más libre.”⁷¹

- c) Finalmente, Constant alude a una tercera cuestión que es fundamental no sólo en su posición, sino también en todo el

⁷⁰ Constant y Debord, Guy, “La declaración de Amsterdam”, en VV. AA., *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas...*, op. cit., p. 80.

⁷¹ VV. AA., “Correcciones para la adopción de los once puntos de Amsterdam”, en VV. AA., *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas...*, op. cit., p. 96.

discurso situacionista: la utilización como estrategia creativa dentro del ámbito urbano de la idea de deriva.



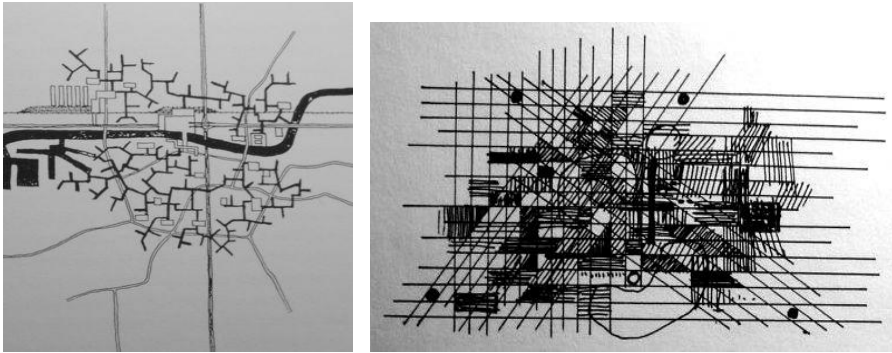
Constant
Planos y dibujos *New Babylon*, 1950-1960

Dada la importancia que esta última aportación posee, una idea cuyo origen es debordiano y que, tras ser teorizada, se extiende como una práctica compartida por todo el movimiento situacionista, consideramos conveniente dedicarle una reflexión más pormenorizada y concluir con ella nuestra aproximación al grupo. Este análisis nos va a permitir enfrentarnos no sólo a una de las prácticas más extendidas y habituales dentro del situacionismo, sino también a una de las aportaciones, junto con el *détournement* (“Debord mismo solía utilizarlos de manera indistinta”)⁷² más novedosas del movimiento.

¿A qué alude la deriva y cuándo surge? En el primer número de la revista editada por la Internacional Situacionista —el número correspondiente al mes de junio de 1958— aparece publicado un texto sin firmar que recoge un total de once breves definiciones y al que ya hemos hecho alusión nada más comenzar el presente apartado. Se trata de un pequeño

⁷² Andreotti, Libero, *op. cit.*, p. 14. Recordemos que el *détournement*, que es un término de difícil traducción, alude a la reapropiación, la tergiversación o la desviación. Si con anterioridad lo relacionábamos con una práctica textual de citación y apropiación que, en última instancia, cuestiona “el culto burgués de la originalidad” (Jappe, Anselm, *op. cit.*, p. 80), en el ámbito estrictamente plástico supone un método de integración o de ensamblaje de la producción artística del pasado o del presente en un nuevo ambiente. Un método que, al igual que sucedía con el *collage*, “implicaba un proceso de des-contextualización y re-contextualización.” En definitiva, una estrategia “consistente en la apropiación y reorganización de elementos preexistentes” (Andreotti, Libero, *op. cit.*, p. 26).

vocabulario de términos que dentro del contexto situacionista resultan claves. Algunas de estas nociones ya las hemos ido utilizando en estas páginas (situación, situacionismo, urbanismo unitario, *détournement*, etc.), sin embargo, otras todavía no han ocupado nuestra atención. Nos referimos a ideas como psicogeografía o deriva, cuestiones que van a resultarnos de gran interés, puesto que si directamente se vinculan de forma general con el entorno, de un modo muy particular lo hacen con el medio urbano.



Constant
Planos y dibujos *New Babylon*, 1950-1960

El primero de los conceptos mencionados, el de psicogeografía —término que precede en el glosario situacionista a los términos de “psicogeográfico” y “psicogeógrafo”—, se ocupa del análisis concreto de “la acción directa del medio sobre la afectividad” personal. Este análisis, que resulta fundamental de cara a la elaboración de unas sorprendentes y novedosas cartografías urbanas, es llevado a cabo por el psicogeógrafo, o sea, por la persona “que investiga y transmite las realidades psicogeográficas.” De este modo, la psicogeografía va a quedar definida de la siguiente manera:

“Estudio de los efectos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, actuando directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos.”⁷³

⁷³ VV. AA., “Definiciones”, en VV. AA., *La creación abierta y sus enemigos...*, op. cit., p. 24.

Por su parte, la noción de deriva —que Debord ya había empezado a utilizar, tal y como a continuación veremos, a mediados de la década de 1950— se resume en estos términos:

“Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana: técnica de paso apresurado a través de ambientes variados. Se usa, también, más particularmente, para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia.”⁷⁴

Las dos definiciones recogidas sintetizan un par de cuestiones básicas: el interés por los aspectos vivenciales (ya sea en ámbitos como el artístico, el urbanístico o el cotidiano), puesto que lo que importa de un entorno es cómo este interviene en los afectos de los individuos; y, en segundo lugar, el valor que se le otorga al arte en cuanto actividad y actitud (es decir, en cuanto realización de un ejercicio y comportamiento experimental).

En el caso específico de la deriva, esta experimentación supone también el empleo de una determinada técnica que se apoya, de forma similar a lo que podía pasar con el paseante de Baudelaire —el *flâneur*— o con las intenciones surrealistas de recorridos urbanos y deambulación ciudadana,⁷⁵ en las ideas de cambio y tránsito fugaz entre ambientes.

Desde 1952 Debord, a través de la Internacional Letrista, se había interesado por la exploración de nuevas formas de subjetividad: “El medio preferido para tal fin fue *dérivé* (derivar, vagar) por la ciudad perdiendo el tiempo deliberadamente, a menudo durante días enteros.”⁷⁶ Esta pérdida de tiempo podía, no obstante, acarrear ciertos

⁷⁴ VV. AA., “Definiciones”, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁵ Sobre las concomitancias y, en especial, las diferencias situacionistas con el Surrealismo en su “interacción psicológica con el entorno urbano” y en su búsqueda “tensional de lo maravilloso y desconocido mediante vibrantes «nodos» en los cruces de las calles,” remitimos a Bandini, Mirella, “Referentes surrealistas en las nociones de deriva y de psicogeografía del entorno urbano situacionista”, en el catálogo de la exposición *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*, *op. cit.*, pp. 40-51. En este texto son precisados con claridad dos hechos: el cuestionamiento situacionista al “culto por lo irracional y lo inconsciente” defendido por los surrealistas y la crítica a la noción de deseo como algo inconsciente. Recordemos que los situacionistas “conciben el deseo como una elección consciente del individuo” (p. 47).

⁷⁶ Andreotti, Libero, *op. cit.*, p. 20.

misterios y riesgos físicos o, como el propio Debord señala, determinados “encuentros y dificultades.” Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en el transcurso de las derivas acaecidas durante las últimas noches de 1953 y comienzos de 1954 en un extraño tugurio parisino (*Au Malais de Thomas*, situado en la Rue Xavier-Privas) en el que se congregan, entre otros personajes, un antillano desestructurado, su esposa y un grupo de argelinos.⁷⁷

Con independencia de las experiencias vividas en estas situaciones concretas (conversaciones ilógicas, encuentros enigmáticos, tráfico de drogas, falsificación de dinero, ajustes de cuentas entre bandas, persecuciones, huidas, etc.), Debord plantea desde una perspectiva rigurosamente teórica la cuestión de la deriva en un texto paralelo al anterior. Esta aportación también se publicará en 1956 en la revista citada en la última nota a pie página (*Les Lèvres Nues*). A su vez, el texto será retomado dos años después, en 1958, y volverá a ser editado en el segundo número de la *Internacional Situacionista*.

Utilizando una definición similar a la que anteriormente nos referíamos, Debord señala que la deriva “se presenta como una técnica de paso sin interrupción a través de ambientes variados.” Al tratarse de una *técnica de sollicitación* que viene determinada por la propia urbe y que propicia el encuentro interpersonal, dicha técnica posee una evidente “naturaleza psicogeográfica,” por lo que en la misma destaca más que la idea de paseo o de viaje, “la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo” que resulta menos azaroso de lo que pudiera parecer a simple vista. Ello se debe a que toda ciudad posee “un relieve psicogeográfico” y afectivo propio “con corrientes constantes, puntos fijos y torbellinos que dificultan el acceso o la salida de ciertas zonas.” Debord escribe al respecto:

“Una o varias personas entregadas a la deriva renuncian, durante un tiempo más o menos largo, a las razones habituales para desplazarse y actuar, a las relaciones, a los trabajos y

⁷⁷ El relato de todo ello (“Encuentros y dificultades resultantes de una deriva prolongada” y “Reunión de ambientes urbanos mediante la deriva”) fue publicado en el mes de noviembre de 1956 en la revista *Les Lèvres Nues*. Debord, Guy, “Dos relatos de derivas”, en VV. AA., *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas...*, op. cit., pp. 28-32. Es de hacer notar que el tono de estos relatos responde al propio de un informe documental y pretendidamente objetivo.

placeres que les son propios, para abandonarse a las solicitaciones del terreno y a los encuentros que en él se producen. La parte aleatoria es aquí menos determinante de lo que pudiera creerse.”⁷⁸

Siguiendo, en parte, la máxima del poeta Arthur Rimbaud (1854-1891) en torno al *desarreglo ordenado de los sentidos*, es decir, en torno a la conciencia controlada de cualquier alteración, Debord busca de forma consciente esos puntos urbanos que para cada individuo generan un “terreno pasional.” Paralelamente, considera que dejar esa búsqueda en manos del azar no es algo que resulte adecuado. Lo aleatorio produce en Debord “desconfianza”, puesto que “su empleo ideológico [es] siempre reaccionario.” De ahí que prefiera introducir mecanismos que limiten ese azar y que este proceso sea realizado “por medio de la creación de nuevas condiciones más favorables a nuestros designios.”

La deriva que, en principio, puede llevarse a cabo individual o colectivamente, es recomendable que sea efectuada de una manera conjunta. Debord aconseja que se realice en grupos pequeños y que la misma tenga una duración de un día, siendo considerado éste “como el intervalo de tiempo entre dos periodos de sueño.” Esta recomendación no impide que pueda haber alguna deriva que se desarrolle “en unas pocas horas fijadas deliberadamente.”

“Se puede derivar solo, pero todo indica que el reparto numérico más fructífero consiste en varios pequeños grupos de dos o tres personas que han alcanzado un mismo estado de consciencia. La combinación de las impresiones de los diferentes grupos permitiría llegar a conclusiones objetivas. Es deseable que la composición de estos grupos cambie de una deriva a otra. Con más allá de cuatro o cinco participantes, el carácter específico de la deriva decrece rápidamente, y en todo caso es imposible superar la decena sin que la deriva se fragmente en varias simultáneas [...] A pesar de las interrupciones impuestas por la necesidad de dormir, algunas derivas de intensidad suficiente se han prolongado durante tres o cuatro días, e incluso más.”⁷⁹

⁷⁸ Debord, Guy, “Teoría de la deriva”, en VV. AA., *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas...*, op. cit., p. 22.

⁷⁹ Debord, Guy, “Teoría de la deriva”, op. cit., pp. 23-24.

Tal y como ya hemos señalado anteriormente, la deriva tiene como centro básico de actuación en la ciudad y sus suburbios. Esto permite que a través de las enseñanzas obtenidas de las derivas se puedan “establecer los primeros resultados sobre las articulaciones psicogeográficas de una ciudad moderna.” El objetivo que se pretende alcanzar con ello no admite dudas: se trata de la elaboración de una cartografía pasional. Es decir, de la realización de “una cartografía influyente inexistente hasta ahora” que vaya dirigida a la transformación de la arquitectura y del urbanismo.⁸⁰ Una transformación que suponga no sólo cambios puramente formales, por ejemplo, el interés por los laberintos ciudadanos (interés que Constant pondrá en práctica), sino también maneras diferentes de relacionarse crítica y lúdicamente con los espacios urbanos y con los deseos. Algo que en las últimas décadas —a través, sin embargo, de la realización de cartografías de muy diversa índole— ha pasado a desempeñar, tal y como analizaremos en el último capítulo de esta investigación, un importante papel en el ámbito artístico-urbano.

Redundando en lo señalado, se puede añadir que lógicamente esta cartografía se aleja, por su propio carácter afectivo y pasional, de los planos habituales de cualquier ciudad, ya que los resultados obtenidos, en palabras de Thomas McDonough, “conforman unidades contrarias a los símbolos del cartógrafo y a las divisiones administrativas.”⁸¹ Estas unidades, a su vez, permiten que quien practica la deriva actúe de manera desarraigada y en una “posición de marginalidad respecto a cualquier cultura,” incluida la propia. Debido a ello, se puede deducir que la deriva supone una técnica dirigida a “desestabilizar los códigos culturales y oponerse a la realidad.”⁸²

“En esta sumisión a lo accidental en la ciudad, el exiliado urbano comparte un mismo tipo de experiencia con el investigador que convive en una cultura extranjera; pero la deriva congela estos encuentros ambiguos y multivocales, y se niega a transformarlos en lecturas y exégesis definitivas: muy al contrario, se deleita precisamente en la heteroglosia de la metrópoli.”⁸³

⁸⁰ Debord, Guy, “Teoría de la deriva”, *op. cit.*, p. 26.

⁸¹ McDonough, Thomas, “La deriva y el París situacionista”, en el catálogo de la exposición *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*, *op. cit.*, p. 55.

⁸² McDonough, Thomas, *op. cit.*, pp. 60 y 62.

⁸³ McDonough, Thomas, *op. cit.*, p. 61.

Como conclusión, podemos señalar que estas nuevas relaciones que impulsa la deriva ponen de manifiesto el valor de una de las primeras intervenciones realizadas sobre el entorno siguiendo esa *lógica discursiva expandida* a la que aludíamos al comienzo del presente capítulo. Una lógica a través de la cual la realidad urbana se configura, asimismo, como espacio de vivencias.

Ahora bien, junto a ello, Andreotti reconoce en la deriva otra aportación que es la que determina la definitiva vinculación de ésta con la psicogeografía y con la reconstrucción cartográfica del “espacio metropolitano como un sistema de zonas unidas por flechas o vectores de deseo,” hecho que quedará plasmado visualmente en los mapas psicogeográficos que Debord elabora en 1957 (*The Naked City y Guide Psycogéographique de Paris*).

“Efectivamente, el objetivo final de la deriva era la elaboración de una nueva ciencia; no de una disciplina especializada, sino de una nueva «ciencia ampliada» a la manera de Vico o Fourier, dado que la deriva era menos un medio de descubrimiento que un modo de ampliar la vida presente. Debord llamó a esta ciencia psicogeografía.”⁸⁴

La visión urbana se convierte, por tanto, en un lugar de movimiento nómada. En un espacio de desorientación e intervención que exalta “la experiencia discontinua y subjetiva del espacio urbano.” Esta experiencia remarca el valor de lo vivido, un valor que se enfrenta “a las definiciones abstractas y totalizadoras de la ciudad” y que con ello intenta recuperar “la singularidad y la autonomía” de una espacialidad y de una temporalidad que deben ser consideradas como propias.⁸⁵

6.2. ACCIONES DIRECTAS EN EL LAND ART Y EN LOS ARTSCAPES

Tras las aportaciones situacionistas e, incluso, solapándose temporalmente en su etapa final con las mismas, van a surgir dentro del ámbito artístico diversas iniciativas, cuyo común denominador se basará en una utilización expandida de los conceptos de obra, ubicación y exhibición. Al inicio de este capítulo ya hemos hecho una rápida

⁸⁴ Andreotti, Libero, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁵ Andreotti, Libero, *op. cit.*, p. 23.

referencia a la exposición que en el mes de octubre de 1968 se inaugura en la Dwan Gallery de Nueva York: *Earthworks*. Recordemos que en la misma los artistas participantes presentarán obras de grandes dimensiones que requerirán para su disfrute real de una localización que ya no podrá ser considerada como la hasta entonces habitual (galería de arte, sala de exposiciones, museo, etc.). Asimismo, las piezas integradas en esta colectiva se encontrarán concebidas como intervenciones “en el espacio macroscópico de la naturaleza,”⁸⁶ de ahí que sólo podrán ser mostradas a través de fotografías, descripciones o mediante la propia visualización *in situ*, hecho que, en este último caso, va a suponer un profundo desplazamiento no sólo físico, sino también conceptual.

Por si todas estas innovaciones no fueran suficientes por sí mismas, estos trabajos van a ofrecer además una nueva manera de concebir el medio y de relacionarse con el entorno paisajístico, ya que reflejan “un interés por la ecología y una preocupación por las condiciones ambientales.” Estas nuevas concepciones irán dirigidas a establecer un “mensaje [...] claro y bien definido: todos los trabajos expuestos abordaban el tema de las relaciones entre la tierra (*land*) y el hombre.”⁸⁷

La exposición citada, sin embargo, no será la única que aborde estas nuevas relaciones con el entorno y con el sentido expandido e intervencionista —por retomar la expresión acuñada por Rosalind Krauss— que adoptará el arte de aquellos años. Este fenómeno, curiosamente, se producirá tanto en el ámbito europeo, como en el norteamericano —y ello a pesar de las peculiaridades y diferencias existentes entre ambos continentes a la hora de encarar el hecho artístico—.⁸⁸ Desde esta perspectiva expansiva, exposiciones como las

⁸⁶ Bonito Oliva, Achille, *El arte hacia el 2000*, Akal, Madrid, 1992, p. 78.

⁸⁷ Galofaro, Luca, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁸ De hecho, Bonito Oliva llega a establecer una clara diferenciación entre las posiciones europeas y las norteamericanas. Éstas se centran no sólo en la importancia pragmática que el artista norteamericano otorga al mercado (“como reconocimiento de su propio trabajo y de la calidad que le es propia,” cuestión que no se da exactamente en nuestro continente porque para el artista europeo la temática mercantil constituye “un problema político concreto”), sino también en aspectos conceptuales. Al respecto, escribe el teórico italiano: “Mientras que la cultura europea implica una cita constante de matices y modelos culturales, es decir, sustancialmente de la historia y de la historia del arte, la cultura norteamericana funciona, por el contrario, en base a la prolongación de su propio presente y, por tanto, sobre una concepción de la experimentación en la que la tecnología se convierte en técnica del pensamiento.” Bonito Oliva, Achille, *op. cit.*, pp. 1-36.

celebradas en 1968 en la galería neoyorquina de Leo Castelli (*Nine at Leo Castelli*) o como las que en 1969 tienen lugar en el Whitney Museum of American Art de Nueva York (*Anti-Illusion: Procedures/Materials*) o en la Kunsthalle de Berna en Suiza (nos referimos a la determinante *When Attitudes Become Form*), van a constituir ejemplos más que representativos de lo señalado.

La importancia asumida por estas exhibiciones, así como por el momento afirmativo que se estaba viviendo en aquellos años, permitirá a Richard Armstrong, comisario junto con Richard Marshall de la muestra *Entre la geometría y el gesto: escultura norteamericana 1965-1975*, reflexionar sobre el hecho de que las obras mostradas en aquel periodo compartían (a pesar de unas divergencias que, con el paso del tiempo resultan cada vez menos evidentes de lo que pudiera parecer)

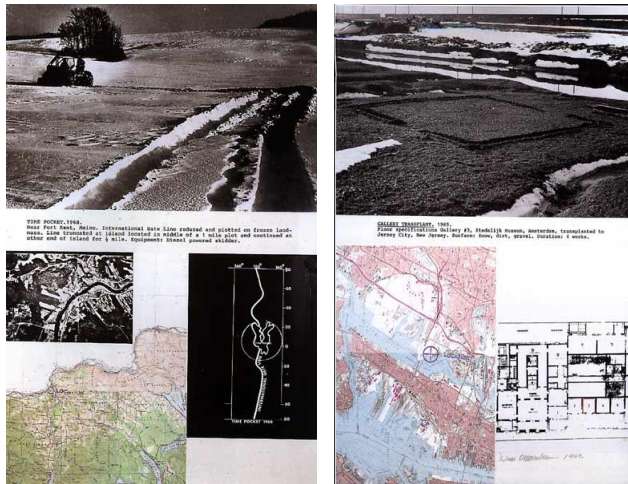
“una actitud que recusaba frontalmente las reglas de lo que el arte era y/o debía ser [...] Junto con la popular adopción de materiales efímeros e «instalaciones» temporales, las diversas investigaciones sobre movimiento, ritmo y tiempo ejercieron una profunda influencia sobre los artistas. Esta voluntad comunal de emplear nuevos medios y tecnologías en la reinención de la forma es un rasgo distintivo de la escultura durante estos años.”⁸⁹

Sin embargo, la reinención a la que se refiere Armstrong no sólo tendrá unas repercusiones formales —y tomamos aquí este término en su acepción semántica más reducida—. Lo que se destaca en esta actitud es que lo reinventado —y es lo que ahora resulta más relevante en el presente estudio— también afectará a cuestiones de índole espacial y conceptual, es decir, a cuestiones que incidirán tanto en la consideración de la propia naturaleza del arte, como en el sentido que definirá a la obra artística en sí.

Nuestra intención en este apartado, tal y como también hemos comentado al inicio de este capítulo, no se centra en la realización de un estudio de lo que supone el Land Art desde una perspectiva historiográfica o cronológica, sino en el análisis de las repercusiones

⁸⁹ Armstrong, Richard, texto introductorio sin título publicado en el catálogo de la exposición *Entre la geometría y el gesto: escultura norteamericana 1965-1975*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, p. 9.

espaciales que, al margen de otras muchas,⁹⁰ pueden ser detectadas en unas propuestas que, en principio, no tuvieron una exclusiva voluntad, tal y como tradicionalmente puede ser definida la misma desde una posición vanguardista, ni de generar un movimiento, ni de crear un estilo, ni de producir un programa o una doctrina estética.



Denis Oppenheim
Tiempo de bolsillo, 1968
Galería transportable, 1969

Lo que acabamos de señalar se verá reforzado por la propia diversidad de planteamientos que, en términos generales, comprenderá el Land: desde obras que se vinculan al universo de la performance, como es el caso de muchos de los trabajos de Dennis Oppenheim (1938); hasta intervenciones que reclaman la monumentalidad y sublimidad de los grandes espacios naturales, pensemos en las intervenciones de Walter de Maria (1935) o de Michael Heizer (1944). Todo ello sin olvidarnos de las obras que resultan en su presentación y resultados mucho más intimistas y conciliadoras con el entorno, tal y como sucede con las realizadas por Ian Hamilton Finlay (1925-2005) o por el ya citado Richard Long (1945).

⁹⁰ Pensemos, por ejemplo, en los importantes valores simbólicos que despliega esta corriente, o en su profunda relación con lo primordial, lo arcaico y lo arquetípico, o en el uso de signos, estructuras e intervenciones primarias, o en la recuperación de materiales presumiblemente elementales, o en la revalorización de una geografía mística, etc., etc.



Michael Heizer
Doble Negativo, 1969-70

En palabras de Tonia Raquejo, de quien hemos extraído la clasificación precedente: si el Land resulta “extremadamente vago” en su acepción, se debe a que el mismo ha acaparado un conjunto de actividades, proyectos y realizaciones que, según algunos de los propios artistas involucrados, no siempre han respondido a los esquemas divulgativos e históricamente consensuados de lo que se suele atribuir a un tipo de obras que “actúan mediante intervenciones sobre el paisaje natural” y a través de “instrumentos tecnológicos capaces de hacer frente a la cantidad de espacio que se ha de abordar.”⁹¹ Al respecto, la citada Tonia Raquejo escribía textualmente:

“*Land art* no es, por tanto, un movimiento ni, desde luego, un estilo; es una actividad artística circunstancial, que no tiene ni programas ni manifiestos estéticos.”⁹²

Esta afirmación, sin embargo, no tiene que ser leída de una manera dogmática. En este sentido, que nos hallemos ante una situación artística que hemos definido por su ambigüedad clasificatoria o, lo que en este contexto viene a significar lo mismo, y resulta mucho más preciso, por su riqueza interpretativa y por su diversidad resolutive —situación que permite que se pueda señalar que no todo lo que se realiza en un espacio abierto o en un contexto natural ha de ser considerado de forma mecánica como Land—, no supone estar

⁹¹ Bonito Oliva, Achille, *op. cit.*, p. 78.

⁹² Raquejo, Tonia, *Land art*, Nerea, Madrid, 1998, p. 7.

decantándonos por una posición que defienda ni la peculiar rareza histórica ni la excluyente especificidad plástica de esta modalidad artística cuyas repercusiones posteriores, curiosamente, han resultado de muy variado influjo.⁹³ Ello se debe a que la práctica del Land no tiene que ser tomada estrictamente como una “tendencia aislada,” ya que la misma se vincula con todo un conjunto de actividades paralelas desarrolladas por otros movimientos coetáneos.

El carácter de esta consideración se verifica con facilidad si nos fijamos en cómo diversos movimientos de la época van a poseer un común interés por aspectos que están presentes en muchos de los artistas que practican el Land. Nos referimos a cuestiones tan extendidas en los años 1960-1970 como son el valor otorgado a lo efímero, a lo procesual, a lo antimercantil o a lo participativo. Cuestiones presentes en tendencias tan aparentemente opuestas como Fluxus, el Povera, el Arte Cinético o, incluso, el propio Arte Conceptual.

“No debemos, pues, entender una obra como land art sólo por el mero hecho de que esté construida al aire libre. Lo que determina el carácter de esta tendencia es [...] su concepto del arte, por un lado y sus reflexiones en torno al espacio y al tiempo, por otro.

El land art tampoco debe entenderse como una tendencia aislada, sino como una propuesta más dentro del amplio abanico que generó la reacción de la vanguardia al arte pop, un movimiento que tanto el arte conceptual como el arte de acción convinieron en interpretar como mercantilista por aceptar las bases del capitalismo y ensalzar la sociedad de consumo [...] Ciertamente, la actitud beligerante del land art contra el valor

⁹³ Un ejemplo reciente de esta riqueza y pluralidad, que en el presente caso intenta paliarse con el uso de un material que todos los artistas han utilizado de forma obligatoria (el tradicional granito gallego), se puede encontrar en el proyecto de la llamada “Isla de esculturas” comisariado conjuntamente por Rosa Olivares y X. Antón Castro. En dicho proyecto, realizado en la Illa da Xunqueira do Lérez (Pontevedra) entre 1999 y 2000, un total de doce artistas tan diversos como los citados Ian Hamilton Finlay, Richard Long o Dan Graham, comparten intervenciones específicas y permanentes con autores como Robert Morris (1931), Ulrich Rückriem (1938), Jenny Holzer (1950) o Francisco Leiro (1957). Véase Olivares, Rosa, “Soy una piedra, soy una isla” y Castro, X. Antón, “Elogio del granito. Isla de esculturas”, en *Isla de esculturas*, Xacobeo 99/Xunta de Galicia/Deputación de Pontevedra/Concello de Pontevedra/Caixa Pontevedra, Madrid, 2000, pp. 17-25 y 47-60.

mercantil de la obra apuntó desde un principio a los canales de distribución.”⁹⁴



Rodney Graham
Welsh Oaks, 1998

Sin entrar ahora a debatir sobre estas cuestiones, ni tampoco sobre el supuesto carácter políticamente ambiguo que ha podido protagonizar el Land (en tanto que, al fortalecer “la ideología intoxicante de la naturaleza” y actuar “más como síntoma que como denuncia,” ha desarrollado un concepto “casi religioso” del entorno entendido como espacio “apenas contaminado por el hombre civilizado,”) ⁹⁵ sin entrar en todo ello, repetimos, lo que nos interesa es plantear la visión espacial específica que el Land ha sido capaz de impulsar y, partiendo de ella,

⁹⁴ Raquejo, Tonia, *op. cit.*, pp. 12-13.

⁹⁵ Recordemos que esta apreciación será la que defenderá un autor como Simón Marchán, si bien en un texto cuya edición original tiene ya bastantes años —lo cual hace que adolezca de una necesaria perspectiva histórica en muchas de sus afirmaciones—. Al respecto, Marchán llegará a escribir: “Ahora bien, el «land art» ha remitido a la presencia humana en un espacio vacío, silencioso, apenas contaminado por el hombre civilizado [...] No obstante, el «land art», como momento cumbre del arte ecológico, ha presentado una actitud ambigua y supuestamente neutral, incluso favorecedora de la ideología intoxicante de la naturaleza, propia del neocapitalismo. Ha acentuado ante todo el carácter antiurbano, su rechazo, sin profundizar en el problema de la ecología, aislado en su potencial transformador [...] e inseparable de unas condiciones sociales y económicas.” Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*, Akal, Madrid, 1990 (5ª ed.), pp. 220-221.

poder constatar cómo las ideas de paisaje y, en particular, las de espacio y entorno se han podido ver modificadas de una manera sustancial.

Debido a este hecho no queremos hacer referencia en este apartado concreto a un autor habitualmente tan representativo del Land Art como es Robert Smithson, al que dedicaremos una atención específica en el próximo epígrafe. Mediante esta posición intentamos poner de relieve no sólo la indudable singularidad de la aportación teórico-artística de este autor, así como la especial atención que el mismo requiere, sino también el carácter no historicista y no formalista con el que estamos enfocando nuestro estudio.

Junto a ello, en el contexto conceptual en el que nos desenvolvemos, debemos tener presente otra cuestión que, a pesar de haber quedado ya planteada en páginas anteriores, no tenemos que desconsiderar ahora: el uso actual de términos como paisaje o naturaleza vinculados de forma cerrada y exclusiva a un concepto ampliado del Land —hecho que trae consigo que esta última denominación permita ser tomada como prolongación contemporánea y actualización del tradicional género del paisaje—, hace que olvidemos que muchas de las intervenciones consideradas en estos momentos como paisajísticas, estén respondiendo a una utilización del referente natural partiendo del recurso retórico de la sinécdoque. De este modo, por ejemplo, el empleo de un determinado material orgánico o natural provoca que la pieza que está usando el mismo se convierta en una obra vinculada si no al Land, sí al menos a una determinada práctica híbrida en la que se superpone arte y naturaleza.

Ahora bien, que la actual noción de paisaje se base, siquiera sea en parte en este hecho,⁹⁶ no implica que debemos reducir la misma a esa idea. Tal y como ya argumentábamos, la equiparación mecánica entre paisaje y uso del referente natural desde la sinécdoque puede hacer que la noción de entorno quede, aunque no lo parezca, demasiado limitada —puesto que lo paisajístico queda circunscrito tan sólo a lo natural—.

⁹⁶ Decimos «en parte» debido a una obviedad: aunque toda intervención con un referente natural se tiende a definir como un paisaje, no todo paisaje supone necesariamente una intervención directa en el entorno. Como muestra de lo señalado pensemos —por poner un ejemplo entre cientos que sean generacionalmente próximos a los que ahora estamos comentando— en las fotografías que el canadiense Rodney Graham (1949) realiza con la temática de sus árboles invertidos o en los dibujos de océanos ejecutados por la letona Vija Celmins (1938).

Para escapar a esta delimitación, podemos constatar cómo, desde una perspectiva artística y creativa «ampliada», están adquiriendo una gran relevancia las posibilidades espaciales interdisciplinares que, tomando como punto de origen el Land, están siendo generadas en la actualidad desde áreas como la arquitectura o como la que abarcan los denominados *artscapes*, concepto sobre el que más adelante volveremos.

Al ser el paisaje algo conceptualmente más extenso que la simple utilización fragmentaria de un material natural,⁹⁷ el recurso del entorno va a suscitar todo un conjunto de nuevas aproximaciones y lecturas que, apoyadas en la desmesura de las propias escalas empleadas, van a ir encaminadas, tal y como en su día fue puesto de relieve por Javier Maderuelo, a “subvertir la realidad física del territorio” y a reclamar para el mismo una aproximación que vaya más allá de la percepción visual:

“Estas obras, por lo tanto, requieren un nuevo tipo de percepción, no sólo porque la escultura carezca de centro, al no poder abarcar los límites de su contorno, sino porque estas escalas tan gigantescas han abandonado el campo de lo visual. Aunque la obra sobresalga del suelo por encima de la estatura del hombre, como en el caso del *Running Fence* de Christo, no son escalas que pertenezcan al orden visual, que puedan ser físicamente aprehensibles, son escalas que pertenecen a la categoría de lo «sublime matemático», a la abstracción de los entes numéricos [...] estas obras pierden, en algunos casos,

⁹⁷ Un evidente ejemplo de esto se puede encontrar en las obras del alemán Wolfgang Laib (1950), quien trabaja con materiales como leche, polen, arroz o cera de abejas que han sido extraídos directamente del campo que rodea su casa. Para este artista toda creación queda concebida como un proceso cíclico y ritual donde la primera premisa es la conservación de la pureza de los elementos utilizados. Ello le lleva a recolectar el polen personalmente y a mantener y renovar diariamente los elementos que integran sus instalaciones. De este modo, el arte parece restituir a la naturaleza algo que parecía haberle usurpado: su capacidad para, con independencia del dominio que ejerce la técnica y la industria, mostrarnos su poder regenerador y autónomo. Sin embargo, el interés de esta propuesta pensamos que va más allá del referente natural o pseudopaisajístico, puesto que la obra reclama, en definitiva, una atención más que significativa por lo insignificante, una atención que apuesta por el valor de lo humilde frente a la grandeza de lo evidente. Por este motivo lo pequeño va a asumir en Laib el valor de lo trascendental, de ahí que nos enfrentemos a una cuestión no sólo ecológica, sino perceptiva e, incluso, ética.

incluso su carácter «visual» para hacerse físicamente invisibles al espectador que se sitúa en el lugar de la obra.”⁹⁸

Este enfoque resulta fundamental en nuestra argumentación, ya que en relación con el mismo, se pone al descubierto cuál es —lógicamente, desde la perspectiva de nuestro discurso— la aportación espacial más destacada efectuada por el Land. Una aportación que cabe situarla sin ningún tipo de rodeo en el renovado sentido, sin duda alguna de raíz fenomenológica, con el que se va a dotar al lugar como espacio específico de experiencia y realidad vivida (y ello con independencia de las posteriores intromisiones mercantiles que finalmente harán llegar a museos, centros y galerías de arte —ya sea a través de vías directas o indirectas— propuestas que, en su origen y debido a su propio carácter temporal no permanente, intentaban cuestionar, eludir o, al menos, situarse al margen de los tradicionales canales de promoción, distribución, exhibición y venta).

El entorno cobra valor en tanto que se transforma en fuente de una experiencia que sobrepasa el dominio visual. Lo buscado es, por tanto, la relación multisensorial y activa con el espacio, ya que cualquiera de las intervenciones efectuadas bajo las premisas del Land no ha sido realizada “para ser vista desde fuera sino para ser experimentada con todos los sentidos.” Este requerimiento encaminado a una participación que reclama ir más allá de la mirada y que es formulado de este modo por Udo Weilacher, experto en ingeniería, paisajismo y tecnología, quedará resumido por él mismo a través de una sencilla fórmula: las obras de Land “no sólo estaban hechas «en» sino «con» el paisaje.”⁹⁹ Mientras que «estar en» supone una circunstancia aleatoria, «estar con» permite desarrollar una implicación directa. Dicho con otras palabras: el medio se convierte en protagonista de una intervención que no está pensada para ver ni para ser vista, sino para convivir y compartir.

En este sentido, cuando Nancy Holt (1938), viuda de Robert Smithson, realiza en el desierto de Utah sus conocidos *Sun Tunnels* [Túneles solares] (1973-1976) no sólo pretende huir, tal y como ella misma reconocía, del concepto de monumento (“no quería hacer un monumento megalítico”), sino llevar a término el proyecto de “algo más

⁹⁸ Maderuelo, Javier, *El espacio raptado*, Mondadori, Madrid, 1990, pp. 192-193.

⁹⁹ Weilacher, Udo, “Land art” en Colafranceschi, Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 115.

humano.”¹⁰⁰ La consecución de esta dosis de humanidad a la que la artista aspira, y que resulta irrenunciable, tan sólo se podrá conseguir a través de la íntima relación del espectador con la obra.



Christo
Valla continua. Condados de Sonoma y Marin, California, 1976



Nancy Holt
Túneles solares, 1973-1976

Por este motivo, la intervención de Holt en el Great Bassin Desert de Utah puede ser entendida desde diversas posiciones no necesariamente excluyentes: ya sea como refugio envolvente para la percepción de los solsticios, o como mapa estelar, o como instrumento de diálogo entre el universo interior y el exterior, o como reflexión sobre los procesos

¹⁰⁰ Nancy Holt realizará estas declaraciones en 1977 a la revista *Artforum*. Recogido en Raquejo, Tonia, *op. cit.*, p. 49.

cronológicos... Ahora bien, sea cual sea el sentido predominante en la lectura efectuada, lo que siempre busca la artista es que la misma se apoye en una coparticipación que suponga la radical aprehensión individualizada —y, por ello, necesariamente activa— del tiempo y del espacio.

Una vez más se constata el valor de lo procesual frente a lo objetual. De modo que es la experiencia que se vive gracias a la obra —y no su aparente resultado formal ni su configuración visual— aquello que va a determinar el valor, ante todo emocional y vivencial, de la misma:

“La vida, como el arte, no es un instante, es un proceso. Este proceso exige al observador una participación activa, por eso ahora ya no puede limitarse a contemplar la obra pasivamente, ya que no la puede abarcar con su mirada de un solo golpe de vista ni desde una posición fija; ahora tiene que recorrerla. Le exige, pues, que se mueva y altere sus puntos de vista, pero también que se transforme en ese recorrido, es decir, que tenga la capacidad de verse a sí mismo o, mejor, de constatar que su sistema perceptivo no es sino un instrumento que determina la realidad que ve y conoce.”¹⁰¹

Si el influjo de Merleau-Ponty se deja sentir con claridad en todo ello, también se detecta simultáneamente el interés que despierta en esta recuperación de lo vivido y sentido, el lugar concreto. Un lugar que se vuelve insustituible porque propicia la vivencia intransferible que se relaciona con la selección de un determinado espacio. Vivir el espacio concreto supone, por ello, el reconocimiento expreso del entorno no ya como pieza de un decorado o como presencia redundante, sino como elemento primordial que no sólo se integra en la obra, sino que básicamente la determina, ya que, tal y como apuntábamos, la intervención se efectúa no «en» o «sobre» o «desde» un entorno, sino «con» el mismo. De este modo, el lugar se vive de una manera directa, puesto que las obras

“están ligadas a su emplazamiento y toman gran parte de su contenido de la relación que establecen con las características específicas de un entorno físico particular. No son objetos

¹⁰¹ Raquejo, Tonia, *op. cit.*, p. 61.

discretos concebidos para una estimación aislada, *sino elementos comprometidos e integrados con sus respectivos entornos, creados para proveer una experiencia única de un lugar concreto.*"¹⁰²



Wolfgang Laib
La casa de arroz, 1996
Cinco montañas, 1996



Hamilton Finlay
Imágenes de *La pequeña Esparta*, iniciado en 1966

No es, por tanto, la elaboración o construcción de objetos sino la propia evidencia de la conexión y dependencia existente entre arte, naturaleza y espacio, lo que dotará a estos trabajos de un significativo cambio de

¹⁰² Maderuelo, Javier, *op. cit.*, p. 172. (La cursiva es nuestra).

actitud. Un cambio a través del cual quedará patente cómo la vinculación e inserción en el entorno natural será esencial, ya que éste se constituirá en soporte de la intervención artística y en protagonista espacial de la misma.

Para muchos autores, la esencia conceptual de estos movimientos recuperará la cultura paisajística inglesa surgida en el siglo XVIII, así como los principios que habían acompañado al arte durante la etapa romántica (“Trabajar con un material como el paisaje supone la recuperación y puesta al día para el arte actual de categorías como lo sublime, lo pintoresco o lo maravilloso.”)¹⁰³ Este hecho posibilitará, a su vez, una apropiación metafórica —de resonancias también románticas—, de aquello que el paisaje conlleva al utilizar referentes relacionados con aspectos como lo inhóspito, lo abandonado, lo inaccesible o lo deshabitado.



Richard Long
Línea en el Japón, Monte Fuji, 1979

Con todo, al analizar estas manifestaciones no se puede obviar el referente cultural del que parten los diversos artistas que trabajan con el medio, ya que en la segunda mitad del siglo XX la recuperación de los entornos naturales para el arte acaece desde una perspectiva diferente a lo que había sido la pintura de género en épocas precedentes. Paralelamente, esta recuperación también variará en función de los contextos culturales concretos en los que nos situemos. Este hecho será expuesto por el ya citado Bonito Oliva al contraponer los modelos

¹⁰³ Maderuelo, Javier, *op. cit.*, p. 179.

Europeos y los norteamericanos en lo concerniente no sólo a cuestiones mercantiles —tal y como ya habíamos visto—, sino también en lo que afecta a la propia relación con el entorno natural. Al respecto, señalaba el crítico italiano:

“En el arte europeo la naturaleza no existe como espacio no contaminado, sino como algo que ya figura en la historia de la cultura [...] En definitiva, el arte norteamericano se plantea la naturaleza como un evento permanente, decididamente no trágico, que ha de ser asimilado en su perenne transformación. En cambio, en el arte europeo la cita, transforma y replantea como si de un modelo más amplio y complejo se tratara.”¹⁰⁴

Debido a ello y, en especial, a las estrechas relaciones que establecemos con el conjunto de referencias culturales que ineludiblemente nos configuran, José Albelda defiende la existencia de dos posturas bien diferenciadas e, incluso, contrapuestas en los trabajos de Land Art. Se trata de dos posiciones que, centradas en la actitud del individuo para con su entorno, sirven para poner de relieve aspectos ligados muy directamente con cuestiones políticas, económicas, ecológicas y sociales de la cultura en la que surgen:

- a) Por un lado, nos encontramos con aquellas manifestaciones artísticas que ubicándose en el medio natural no lo alteran o lo hacen de forma mínima. Se trata de intervenciones no agresivas y de alcance reducido que se muestran sumamente respetuosas con el entorno. Las mismas presentan, a su vez, una actitud conciliadora con el medio y apuestan por lo aparentemente insignificante como revulsivo de nuestra percepción. Frente a la grandeza de lo evidente, lo pequeño va a asumir para estas manifestaciones el valor de lo trascendental. De ahí que autores como Debray hayan reclamado lo mínimo y silencioso como eje de una nueva sensibilidad.

Ejemplos representativos de lo que supone esta posición de no dominación y silencio los detectamos en las experiencias promovidas a través del paseo por artistas británicos como Long

¹⁰⁴ Bonito Oliva, Achille, *op. cit.*, pp. 17-19.

y Hamish Fulton (1946)¹⁰⁵ o, desde otro registro, en las intervenciones realizadas en Escocia por el ya mencionado Hamilton Finlay, especialmente en esa obra-jardín de resonancias clásicas que, junto a Sue Hamilton, inicia en 1966 en el jardín de Stonypath (*Little Sparta [La pequeña Esparta]*).

En las diversas piezas que se integran en el jardín, el artista cuestiona el lenguaje visual y el verbal dentro de un contexto natural-civilizado.¹⁰⁶ Y lo hace, además, explorando la relación entre naturaleza y civilización, entre control y descontrol, entre instinto e intelecto, entre filosofía del arte y filosofía de la naturaleza. El lugar concreto se plantea, por ello, como una invitación a los sentidos y al pensamiento, un espacio para reflexionar e indagar desde la estética y la ética otras formas de relacionarse con el entorno natural y con un espacio que tiene que ser compartido —convivido— por el autor y el espectador.

¹⁰⁵ Para Bollnow el camino “no es un lugar de estancia arbitrario, ameno, sino que designa una situación fundamental —y quizá la decisiva— del hombre en su mundo, por lo que el camino se convierte en uno de los símbolos primitivos de la vida humana”. A partir de esta consideración la vida es concebida como un recorrido vital y el hombre como un viajero, por lo que queda transformado en “*Homo viator*.” Bollnow, Otto Friedrich, *Hombre y espacio*, Labor, Barcelona, 1969, p. 56. De esta filosofía se desprenden importantes consecuencias en relación al acto de caminar. Éste quedará relacionado con la vivencia, el avance y la penetración en un espacio. Asimismo, desplazarse constituirá la pieza artística, que se convertirá en experiencia física y emocional que permite medirse consigo mismo y medir la naturaleza con las pisadas. La idea básica consiste en mezclarse con la naturaleza y que la naturaleza se mezcle con el caminante con respeto y libertad. A partir de ello, el viaje y su documentación generan una nueva manera de enfrentarse y de concebir el paisaje. El propio Long señalará: “A mediados de los años sesenta el lenguaje y la intencionalidad del arte necesitaban ser renovados. Y sentía que el arte apenas había reconocido los paisajes naturales que cubren este planeta, ni había practicado las experiencias que esos lugares ofrecían. Partiendo de mi propio umbral y expandiéndome después, parte de mi obra posterior ha sido un intento de abordar ese potencial.” Long, Richard, recogido en el catálogo de la exposición *Piedras*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, pp. s/n.

¹⁰⁶ El valor otorgado a lo lingüístico en las obras de Finlay constituye el eje de la lectura que Lewis Biggs efectuó en su aproximación a la escultura británica. Véase el catálogo de la exposición *Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, pp. 25-26 y 101-110. Asimismo, la propia utilización del jardín nos muestra, en palabras del profesor Assunto, como éste es “naturaleza enteramente subjetivada por el hecho de ser expresión del espíritu humano; del mismo modo que, precisamente por ello, es subjetividad enteramente objetivada. Es naturaleza hecha palabra y palabra hecha naturaleza.” Assunto, Rosario, *Ontología y teleología del jardín*, Tecnos, Madrid, 1991, p. 40.

- b) Junto a este tipo de manifestaciones que pueden ser consideradas como mínimas y ecológicamente respetuosas, también se dan otras que, sin embargo, suponen una transformación profunda del medio en el que se insertan. Se trata de intervenciones que, sin poseer un sentido ecológico que, en un primer momento, podría ser determinante en las mismas,¹⁰⁷ se asocian a culturas hegemónicas y megalómanas, pioneras en tecnología y economía, donde las manifestaciones artísticas requieren de actuaciones a gran escala y con un elevado despliegue de recursos tecnológicos:

“Sus obras son monumentales construcciones, grandes gestos como firmas en el territorio, improntas permanentes en lugares sin referencias. Un arte de *bulldozers*, topógrafos y helicópteros, que produce obras para contemplar y dirigir desde el cielo, desde ese lugar en el que antes Dios guiaba el curso de la naturaleza y los avatares del mundo y desde donde hoy instaura su punto de vista el Progreso.”¹⁰⁸

Desde esta perspectiva, estas últimas obras, que son las que se suelen asociar al Land y a nombres como los de Robert Smithson o Michael Heizer, representan la culminación del deseo del hombre por colonizar el territorio. A su vez, el hecho de que se intervenga en aquellos lugares donde no tendría sentido construir un paisaje cultural —desiertos, páramos, lagos estériles...— reafirma lo señalado.

Para el profesor Albelda se trata de una colonización simbólica que permite dejar la huella donde ningún criterio de rentabilidad económica lo consentiría. Una colonización, a su vez, que para Bonito Oliva no sólo recupera “la antropología del *cow-boy*,” sino también la “actitud optimista de apropiación, típica del pragmatismo de la cultura

¹⁰⁷ Al respecto, no debemos olvidar un hecho: “La ecología, a la que el arte medioambiental europeo se sentía cada vez más ligado a finales de la década de 1970, no influyó en absoluto en los artistas del land art.” Weilacher, Udo, *op. cit.*, p. 115.

¹⁰⁸ Albelda, José y Saborit, José, *La construcción de la naturaleza*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1997, p. 90. Esta misma idea será planteada en un número monográfico que la revista *Cimal* dedicó a la temática “Arte y naturaleza”. Albelda, José, “Intervenciones mínimas, poéticas de la preservación”, *Cimal. Arte internacional*, nº 51, 1999, pp. 49-54.

norteamericana” y de su correspondiente interés por “primar el valor de la actuación, del gesto, frente a la intención.”¹⁰⁹



Hamish Fulton
De la exposición *Viajeros*, 2005

Sea como fuere, consideramos que la lectura espacial que el Land estimulará ha tenido contemporáneamente su mayor repercusión en ámbitos como el representado por el de los paisajistas de formación arquitectónica. Ello ha servido para que, frente al uso histórico-artístico-disciplinar más concreto que presenta el término de Land Art, haya surgido una denominación —la ya mencionada de *artscape*— que permite la expansión de las citadas intervenciones sobre el territorio hacia unas nuevas áreas conceptuales caracterizadas por la hibridación y la complejidad. Una expansión que a través de este término intenta escapar de ese uso abusivo y arbitrario con el que, en determinadas ocasiones, ha sido trazada —si bien de manera un tanto confusa— la frontera de las actividades de los *landartistas*.

Aunque esta cuestión podría ser planteada en el capítulo con el que concluye nuestra investigación —puesto que la misma delimita una de las visiones que el entorno genera en la actualidad—, consideramos más oportuno incluirla ahora. La razón de ello es bastante sencilla: pensamos que los *artscape*s desarrollan determinados aspectos del Land que, en su origen, así como en un sentido estricto, tampoco son algo específico de esta manifestación artística. Al respecto, se puede apuntar que algunos de estos aspectos habrían sido abordados, curiosamente, desde planteamientos previos surgidos dentro del discurso arquitectónico-

¹⁰⁹ Bonito Oliva, Achille, *op. cit.*, p. 16.

paisajístico. En este sentido, lo apuntado por Udo Weilacher resulta clarificador:

“En algunas ocasiones este hecho ha conducido al redescubrimiento de algunas obras de arte concebidas para jardines que habían cultivado un tratamiento de la topografía inspirado en el arte mucho antes del surgimiento del land art: la obra de Isamu Noguchi *Escultura para ser contemplada desde Marte*, de 1947, o el *Jardín de los poetas* de Ernst Cramer, de 1959, son sólo dos ejemplos que deben mencionarse en este contexto.”¹¹⁰

Sin entrar ahora a realizar una genealogía del Land, lo que esta circunstancia revela es el sentido multidisciplinar hacia el que la arquitectura contemporánea está tendiendo. Un sentido en el que se entremezclan cuestiones como “naturaleza y arquitectura, paisaje y ciudad.” Esta “«hibridación», «transversalidad», «superposición» [y] «compenetración»” de términos permite poder efectuar afirmaciones como las realizadas por Daniela Colafranceschi:

“Los síntomas que la arquitectura registra en estos últimos años parecen indicar el paso de una relación de autonomía conceptual a la de su dependencia de otro, manifestando la urgencia de afirmar una identidad propia progresivamente más compleja y orgánica [...] La arquitectura interpreta el paisaje y el paisaje informa a la arquitectura [...] Arquitectura y paisaje reaccionan de forma análoga a los tiempos y a los lugares, a veces parecen traducciones distintas del mismo texto, una prueba más de su naturaleza común.”¹¹¹

Teniendo en cuenta esta tendencia a la interacción de saberes y al solapamiento entre disciplinas y ámbitos creativos, se puede señalar que el *artscape* complementa y prolonga la idea de intervención en el entorno natural a través de la actividad artística. Esta actividad, a juicio del arquitecto Luca Galofaro, defensor de la utilización del mencionado concepto, no se basa tan sólo en la invención o reproducción de formas, sino en lo que puede considerarse como la *captación de fuerzas*. Para

¹¹⁰ Weilacher, Udo, *op. cit.*, p. 116. Esta referencia al papel pionero de Noguchi también se aprecia en Maderuelo, Javier, *op. cit.*, pp. 39-41.

¹¹¹ Colafranceschi, Daniela, “Arquitectura”, *op. cit.*, pp. 25-26.

este autor cualquier actividad artística se basa en dicha captación, pero la arquitectura, además de ello, también se ocupa de organizar y regular las mismas.¹¹² Desde esta perspectiva, el *artscape* fomenta el análisis y la ordenación de las fuerzas existentes en el territorio. Y, al hacerlo, lo que en última instancia está buscando es la *reconstrucción* del espacio, aunque sin provocar en él una *refundación* que suponga una oposición o un enfrentamiento con el paisaje.

Al igual que sucedía con el Land y a diferencia de lo que ocurre habitualmente —aunque ello resulte paradójico— en la arquitectura, los *artscapes* dotan de relevancia no tanto al objeto o al resultado, como a los procesos de índole espacial. Galofaro insiste en este hecho: “El objeto no es el protagonista, sino el espacio dinámico creado por las acciones que se desarrollan en torno a los objetos.” De este modo, el entorno es el que cobra valor como centro de un discurso de intercambios y relaciones que se pretende “diverso, no estático [...] dinámico, capaz de ser interactivo y flexible, pero siempre especialmente ligado al usuario.”¹¹³

Se podría pensar que esta búsqueda de implicación polisensorial también se hallaba presente —y de una forma determinante— en el Land, hecho que nos remite a algo sobre lo que ya hemos insistido bastante en estas páginas y que Galofaro vuelve a poner sobre la mesa: “El espacio debe vivirse, debe escucharse y no sólo contemplarse.”¹¹⁴ Se podría pensar, repetimos, en todo ello, así como en el influjo fenomenológico que subyace en este planteamiento; sin embargo, el acento que los *artscapes* ponen en la interactividad surgida como fruto no sólo de la implicación global de los sentidos, sino del uso de los nuevos y más sofisticados medios tecnológicos, es algo que cobra un particular protagonismo en los mismos, ya que estos suelen ser muy proclives a su utilización.

Un buen ejemplo de lo señalado se puede encontrar en obras como la realizada para el pabellón suizo de la “Expo 02” por el equipo de arquitectos polaco-estadounidense Diller + Scofidio. Este equipo, integrado por Elizabeth Diller (1954) y Ricardo Scofidio (1935), llevó a cabo en el año 2002 una singular intervención en Neuchâtel, una de las

¹¹² Galofaro, Luca, *op. cit.*, p. 23.

¹¹³ Galofaro, Luca, *op. cit.*, p. 31.

¹¹⁴ Galofaro, Luca, *op. cit.*, p. 32.

ciudades del pequeño país centroeuropeo donde se celebró la citada muestra internacional.

The Blur Building, la obra presentada por este matrimonio que trabaja conjuntamente en Nueva York desde 1979, consistía en la creación de una especie de nube o de bruma flotante sobre la zona del lago Neuchâtel que se halla situada más próxima a la población de Yverdon-les-Bains. La intervención diseñada para la ocasión generaba una “arquitectura inmaterial” en la que conceptos como natural y artificial quedaban plenamente unificados.

El objetivo del trabajo iba dirigido a generar “una sustancia sin forma” y a “organizar un acontecimiento lento.” A través de ello se intentaba, ante todo, provocar una experiencia, puesto que, según Galofaro, “nos encontramos frente a una obra que representa un espacio que no está hecho para ser observado, sino para ser vivido.” Un espacio que, constituido por la niebla, parte de la misma no sólo para reflexionar física o materialmente sobre ésta, sino para propiciar una sensación. Ésta se desea que responda a una “experiencia ambiental,” pero que profundice en lo “emocional, como sensación primaria.”¹¹⁵

Lo buscado, por tanto, no sólo se basa en un efecto visual —aunque éste, lógicamente, asuma un evidente papel—, sino en un ejercicio de emociones abstractas y no sentimentalistas que, a pesar de todo, resultan en cierto sentido habitables. Al respecto, hay un hecho que no debemos pasar por alto: el peso de lo arquitectónico en los *artscapes* hace que estos otorguen un valor muy específico al rol de lo constructivo en su inseparable relación con el entorno natural. Un rol en el que las ya

¹¹⁵ Galofaro, Luca, *op. cit.*, p. 153. La nube construida medía más de 90 metros de anchura por 60 metros de profundidad, y flotaba a más de 20 metros de altura. La misma se formaba por agua vaporizada del lago que era distribuida por 12.500 pulverizadores separados entre sí a poco más de un metro y dirigidos en todas direcciones por más de 24.000 metros de conductos. Los visitantes accedían a la nube por medio de una rampa en espiral que desembocaba en el llamado Bar del Ángel, donde sólo se servía agua. En el interior de la nube había, asimismo, una plataforma central con capacidad para 250 personas y 12 videoproyectores que combinaban imágenes en tiempo real e imágenes ya grabadas. Estas imágenes se combinaban con sonidos procedentes de los impermeables que se entregaban a los visitantes y que estaban dotados de una sofisticada tecnología capaz de convertir a éstos “en una interfaz sonora para la base de datos acústica” (pp. 151-157).

mencionadas categorías de hibridación y complejidad asumen de una manera profunda su carácter más renovador:

“No es ni paisaje ni arquitectura, tal vez sea una categoría nueva que las abarca a ambas, o mejor, que en función del punto de observación puede despersonalizarlas: el *artscape*, un paisaje donde naturaleza y arquitectura buscan una sola forma de expresión, una síntesis jamás lograda hasta entonces.”¹¹⁶

La síntesis suscitada anula cualquier distancia entre entorno natural y metropolitano, es decir, entre territorio natural y territorio urbanizado, hecho que resulta de gran relevancia para comprender el carácter contemporáneo del entorno. Como desarrollaremos en el último capítulo de esta investigación, el entorno de los paisajes globalizados trasciende las oposiciones entre lo natural y lo urbano. De ahí que, siguiendo al citado Galofaro, pueda decirse que al ser todo paisaje un entorno, y todo entorno un paisaje, la propia idea de paisaje —de *landscape*— es factible que se vea sobrepasada por la idea de *earthscape*.

A juicio del arquitecto italiano esta última noción —tan renovadora, en el fondo, como la que genera el concepto de *artscape*— resulta mucho más amplia que la que abarca el paisaje, ya que el propio significado del *earthscape* se apoya, desde un primer momento, en la anulación de cualquier tipo de dicotomía y de oposición discursiva entre pares que tradicionalmente han funcionado de un modo contrapuesto. Nos referimos a términos como los de campo/ciudad, naturaleza/metrópoli, natural/artificial, etc.

De este modo, el *artscape* permite, haciendo un juego de palabras, transformar lo artificial en algo que es natural —al menos, para el ser humano—. Cuestión, tan sólo en apariencia paradójica, que ya había sido planteada, si bien desde otra perspectiva, en el capítulo precedente gracias a la aportación efectuada Ortega y Gasset. Partiendo de ello, la naturalidad de lo artificial, unida a la simultánea y complementaria artificialidad de lo natural, llevan a Galofaro a reivindicar la idea en la que se sustentan los *earthscape*s.

¹¹⁶ Galofaro, Luca, *op. cit.*, p. 66.

“El paisaje es el escenario de una experimentación arquitectónica que pone en crisis los dogmas de la propia disciplina. A partir de ahí, la palabra *landscape* debería sustituirse por *earthscape*, entendida como un paisaje que ya no está ligado a la tierra y a su componente natural, sino que se extiende hacia todos los lugares del planeta, sin distinción alguna entre el territorio natural (naturaleza) y el territorio metropolitano (zonas urbanizadas). Todo es *earthscape*, un nuevo campo de intervención.”¹¹⁷

En paralelo a todo ello, el *artscape*, al igual que sucedía con el Land Art, también reivindica la importancia de los lugares concretos e incide —en tanto que intervención realizada desde una posición arquitectónico-expandida— en la redefinición de un espacio que se encontraba perdido, ignorado o menospreciado. Una redefinición que lleva a revalorizar discursivamente esas olvidadas “estructuras de borde” a las que nos referíamos al inicio de este capítulo.

A través de este proceso el entorno asume un nuevo sentido como medio de reorganización espacio-temporal, hecho que permite que dicho entorno no se conciba “como un objeto o un escenario, sino como un sistema activo directamente relacionado con la acción.” Esta vinculación con el gesto y la intervención directa responde a una finalidad: enfatizar “la actividad de proyectar y el efecto de construir el paisaje, relacionándolos con el tiempo.”¹¹⁸ Recordemos, al respecto, que en el Land Art este factor temporal también tenía su protagonismo, aunque se tendiera a una utilización de la temporalidad concebida no tanto como manifestación de un “tiempo vectorial” —de origen claramente moderno—, como a la reivindicación de un “tiempo cíclico” o ahistórico:

“El land art combatió el progreso artístico hegeliano y greenbergiano insistiendo en las superposiciones entre el pasado y el presente. En este caso, aparte de ubicar la obra en los mismos espacios que lo hicieron nuestros antepasados en el paleolítico y neolítico, algunos artistas además han querido ubicar su obra en un tiempo ahistórico, que les permita jugar con las fronteras del antes, el ahora y el después.”¹¹⁹

¹¹⁷ Galofaro, Luca, *op. cit.*, p. 39.

¹¹⁸ Galofaro, Luca, *op. cit.*, p. 149.

¹¹⁹ Raquejo, Tonia, *op. cit.*, p. 39.



Diller + Scofidio
The blur building, 2002

Esta referencia temporal que se deja sentir tanto en el Land como en el *artscape*, remarca la ya señalada importancia de lo procesual en este

tipo de intervenciones. Sin embargo, si ahora incidimos en el factor de la temporalidad es porque el mismo va a posibilitarnos entrar en los trabajos de Robert Smithson desde una perspectiva que, aunque se muestre estrechamente ligada al Land, va más allá del mismo. La aportación de Smithson, a la que queremos dedicar —junto a la de Matta-Clark— una singular atención, plantea unas posibilidades espaciales en relación al territorio urbano y natural que son de primera importancia dentro del contexto rupturista que se gesta en torno a 1968. De hecho, tal y como recogen bastantes autores, el trabajo de Smithson desarrolla desde su propia pluralidad (dibujo, fotografía, cine, intervenciones, escritura...) “un proyecto que sólo se ajusta de un modo imperfecto al concepto tardío de *land art*.”¹²⁰

Teniendo en cuenta esta apreciación vamos a analizar sus aportaciones fijándonos, sobre todo, en su reflexión espacial. Es decir, en la interpretación del entorno como territorio de desechos, escombros y memoria industrial. Un territorio destinado a la entropía y donde confluyen discursos que entrecruzan ámbitos de saber procedentes de esferas tan diversas como la ciencia-ficción, la geología, la cosmología, la filosofía, el arte o la estética.

6.3. SITES, NONSITES Y PROCESOS ENTRÓPICOS

No cabe duda de que la trayectoria de este artista fallecido a una temprana edad se ha encontrado sujeta a muy diversas interpretaciones. Ya hemos dejado constancia de las dificultades que para algunos autores genera la adscripción mecánica del mismo al Land Art. A pesar de ello, este hecho no ha actuado como impedimento para que en otros casos las intervenciones de Robert Smithson (1938-1973) hayan sido consideradas no sólo como paradigmáticas dentro del Land, sino también como ejemplos representativos de ese deseo de conquista y apropiación del territorio que suele atribuirse a las intervenciones de los *landartistas*. Un deseo que, a su vez, se ha asentado en la creencia de que las dificultades con las que un autor puede encontrarse a la hora de imponer su propia visión sobre un espacio y, así, dominarlo, son técnica, material y conceptualmente superables.

¹²⁰ Marot, Sébastien, *Suburbanismo y el arte de la memoria*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 64.

En función de ello, por ejemplo, se ha podido afirmar que “Smithson, Heizer o De Maria no pertenecen al territorio,” es decir, que no habitan propiamente en él ni conviven con el mismo, puesto que lo que hacen es actuar “en una tierra con la que no tienen ningún vínculo.” Esta distancia, por no hablar de divorcio, con el medio y con los lugares en los que intervienen les ha llevado a situarse en “la lejanía perfecta para el perfecto desapego.”¹²¹ Un desapego, no obstante, que no pensamos que sería aceptado como tal por parte de los artistas mencionados, ya que éstos no han dejado de considerar su trabajo como algo que más que estar oponiéndose a un lugar, lo que hace es generar ese lugar.

Con todo, el carácter de esta especie de contradictoria *desincronización* con el entorno permite poner de relieve el paradójico valor que, desde esta perspectiva, el Land estaría otorgando al proyecto —concebido casi como imposición, es decir, como plasmación de un diseño previo o como monólogo del artista ante un entorno pasivo—, valor que chocaría con el representado por el emplazamiento —que estaría mucho más preocupado por el diálogo e interacción con el medio—.

Ahora bien, se incida o no sobre este carácter impositivo que pudiera presentar el trabajo del Land, en general, y de Smithson, en particular, resulta obvio señalar que las obras e intervenciones de éste admiten otro tipo de aproximaciones y lecturas. En este sentido, no puede pasarse por alto ni el peculiar sentido monumental que ponen en juego, ni tampoco el hecho de que las mismas se manifiesten como un intento de recuperación de lugares desolados o, incluso, devastados, con todo lo que ello implica en relación con el tiempo y la memoria, así como con el espacio.

En cualquier caso, esta recuperación debe ser analizada —y la obra de Smithson no constituye una excepción— desde el contexto de una específica intencionalidad: a través de ella no se busca la *renaturalización* de un entorno —es decir, la restauración, desde la fuerza legitimadora del arte, de un paisaje al que se pretende devolver su aspecto originario—, sino la transformación de lo que con anterioridad ya había sido expoliado. El hecho artístico se convierte, en cierto modo, “en redentor de aquellos actos que ya comienzan a no ser defendibles.”¹²² Actos que, a su vez, nos llevan a la recuperación de lo

¹²¹ Albelda, José y Saborit, José, *op. cit.*, p. 92.

¹²² Albelda, José y Saborit, José, *op. cit.*, p. 94.

que, parafraseando a Smithson y a Marot, calificamos de *áreas desnaturalizadas*, suburbios y *periferias espectrales*.

Al respecto, nuestro artista será muy consciente de este hecho desde momentos muy tempranos de su trayectoria. Así, en unas conversaciones registradas durante los meses de diciembre de 1968 y enero de 1969, conversaciones en las que intervienen el citado Smithson junto con Oppenheim y Heizer, éste comentaba sobre el sentido *extra-naturalizador* de sus propuestas:

“En realidad, más que una belleza escénica construida, buscaba una *desnaturalización* [...] No creo que tratemos la materia en términos de un movimiento de vuelta a la naturaleza. Para mí el mundo es un museo. La fotografía vuelve obsoleta la naturaleza: mi pensamiento en términos de *site* y *non-site* me lleva a sentir que ya no hay ninguna necesidad de referirnos a la naturaleza.”¹²³

Si tenemos en cuenta estas observaciones, los trabajos de Smithson incitan, tal y como acabamos de señalar, a una serie de reflexiones sobre los lugares que van a sernos de gran utilidad. Con todo, antes de analizarlas y de detenernos de forma muy especial en las que plantean, no tanto las grandes macrointervenciones, como la recuperación de los territorios olvidados postindustriales (lo que Sébastien Marot define como “la desolación de las zonas residuales de la era maquinista, devastadas por las canteras de infraestructuras”)¹²⁴ vamos previamente a intentar perfilar la figura de Smithson tomando como punto de partida alguno de sus rasgos e intereses más característicos.

Pensamos que la aproximación que efectuemos nos va a permitir comprender mejor su aportación al concepto de lugar y su vinculación con el espacio monumental. Un espacio, hay que adelantarlo ya, que va a plantear la reconversión de las áreas residuales y de los elementos que las configuran en contradictorios monumentos (hecho en el que cobrará una relevancia determinante la visita que en el mes de septiembre de 1967 Smithson realizará a Passaic, su ciudad natal, así como el pequeño texto, ya citado con anterioridad, que dedica a este evento y

¹²³ Holt, Nancy (Ed.), “Conversaciones con Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson”, recogido en Raquejo, Tonia, *op. cit.*, pp. 103-113.

¹²⁴ Marot, Sébastien, *op. cit.*, p. 71.

que será publicado en diciembre del mismo año en la revista que habitualmente acoge sus escritos: *Artforum*).

Aunque Smithson se forma inicialmente como pintor, en un momento de su carrera, coincidiendo con el abandono de la realización de lo que podemos considerar como objetos artísticos transportables, comenzará a trabajar con nociones que le llevarán a desarrollar la idea de *escultura como lugar*. La orientación que sufrirá su trabajo hacia el ámbito de lo tridimensionalmente expandido, será paralela a su interés por los “paisajes entrópicos” y los “desechos civilizados.” Un interés que, según apuntan Maggie Gilchrist y James Lingwood, comisarios de la retrospectiva más importante dedicada en nuestro país al artista, posibilitará el cuestionamiento de una apreciación valorativa de su obra que hacía que la misma fuera

“entendida, o mal entendida, en términos de una estética esencialmente minimalista. Aunque las primeras esculturas eran aparentemente minimalistas y su primer texto publicado trata la obra de Donald Judd, Smithson se resistió en gran medida a las tendencias reductivistas que emergieron en los años cincuenta. Existe una sensación de compromiso con el minimalismo, como con el *assemblage* y el Pop de un modo más breve aún antes de esto, como parte de una exploración mayor de modos posibles, sin que ninguno de ellos se ajustara a él cómodamente.”¹²⁵

La inexactitud de esta interpretación, sin embargo, ayuda a poner de relieve una cuestión que —pese a ser sustancial en otros muchos autores de los citados hasta el momento— es importante tener ahora en consideración. Nos referimos al hecho de que la labor del artista norteamericano debe ser medida básicamente más allá de los resultados visuales obtenidos. Para Gilchrist y Lingwood, sólo a través de esta aproximación antiformalista se va a poder abordar con un cierto rigor la problemática que el conjunto de su obra suscita no sólo en lo relativo al paisaje y al entorno concebidos globalmente, sino también en lo que concierne a su sentido transversal e interdisciplinar:

¹²⁵ Gilchrist, Maggie y Lingwood, James, “La ruina de los límites anteriores”, en el catálogo de la exposición *Robert Smithson. El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, IVAM, Valencia, 1993, p. 9.

“Moviéndose con inquietud entre los dibujos, la escultura, el medio ambiente, el cine, la fotografía, la poesía y el lenguaje, Smithson estaba siempre buscando nuevos *Sites*. Lo que rechazaba era una visión formalista y estática del arte y la naturaleza. No hay ninguna certidumbre. Nada puede ser fijo, ni siquiera nombrándolo.”¹²⁶

Desde esta perspectiva, las reflexiones teóricas hechas por el joven Smithson acerca de cuestiones como el tiempo y la entropía, el fragmento y la totalidad, el centro y la periferia, la realidad y la ficción, la ciencia y el mito, la civilización y el desierto, la composición y la descomposición o la naturaleza y la cultura, son susceptibles de ser tomadas en consideración a la hora de hablar de nociones tan determinantes para este artista como son las vinculadas con la idea de lugar.

Aunque somos conscientes de que el discurso conceptual de Smithson abre un amplio abanico de posibilidades en las que adentrarse, vamos a entresacar de sus obras y comentarios aquellas aportaciones que consideramos más relevantes para introducirnos tanto en la temática del lugar, como en aquellas otras que colateralmente se relacionan con ésta. Nos referimos, de forma muy especial, a las que plantean la ya mencionada idea del *contramonumento* y del suburbanismo —este último término concebido como relectura crítica del emplazamiento y del urbanismo—.¹²⁷

Smithson, al cuestionar a través de la orientación que marcará su propia producción artística el carácter asumido por el arte objetual, va a fijar su atención tanto en el valor implícito de lugares y sitios concretos, como en el sentido que poseen los emplazamientos existentes en los espacios y lugares degradados, ámbitos estos últimos que él entiende que forman

¹²⁶ Gilchrist, Maggie y Lingwood, James, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁷ El ya citado Marot señala que el tema central del urbanismo contemporáneo no se sitúa en el cumplimiento de un programa (idea moderna que responde a la lógica del encargo que se realiza con independencia del sitio específico donde se ubica la obra arquitectónica), sino en el emplazamiento (que supone un respeto al espacio existente). Escribe Marot: “Debería quedar claro, pues, que con el término suburbanismo no pretendo definir un sector específico del urbanismo sino, de forma literal una *subversión* de dicha disciplina, un cambio profundo a favor del cual el emplazamiento se convierte en matriz del proyecto.” Marot, Sébastien, *op. cit.*, p. 10.

parte indisociable de la naturaleza, dado que el propio hombre y sus acciones se integran en ella.



Robert Smithson
Círculo roto, Emmen, Holanda, 1971
Séptimo desplazamiento de espejos, Yucatán, México, 1969
Muelle en espiral, 1970
Isla flotante alrededor de Manhattan, 1970

La dialéctica de opuestos espaciales que así queda establecida —y que también tiene su reflejo en una dialéctica de carácter temporal— se relaciona con la idea de un futuro que dirige su mirada hacia el pasado. Dicha apreciación se hace notar en la mayoría de sus escritos y se halla presente no sólo como una simple constatación, tal y como se recoge en un texto de 1966,¹²⁸ sino también como motor creativo y estético, según

¹²⁸ “Este sentido de pasados y futuros extremos tiene su origen en el Museo de Historia Natural; allí puede contemplarse al *hombre de las cavernas* y al *hombre del espacio* bajo un mismo techo. En este museo toda la naturaleza está disecada y es intercambiable.”

se apunta en una reflexión de 1972 realizada a propósito de su conocido *Muelle en espiral*:

“La mera visión de los fragmentos atrapados de desperdicios y basura transportaba a uno a un mundo de prehistoria moderna. Los productos de una industria devónica, los restos de una tecnología silúrica, todas las máquinas del periodo carbonífero superior, estaban perdidas en aquellos depósitos amplios de arena y lodo [...] La vista de todas estas estructuras incoherentes producía un gran placer. Este emplazamiento contenía la evidencia de una sucesión de sistemas hechos por el hombre enfangados en esperanzas abandonadas.”¹²⁹

El diálogo establecido entre pasado y futuro delimita las fronteras de una dialéctica que, sin embargo, no será la única que podremos detectar en la producción de Smithson. Al respecto, no hay que olvidar que un esquema similar será elaborado en relación a una de sus principales aportaciones: la que el artista estadounidense establece tomando como referencia la idea de *sitio* y de su opuesto, el *no sitio*. Noción que, basada a su vez en la oposición interior/exterior, resulta esencial dentro de la poética smithsoniana.

De una manera casi simplista, aunque bastante didáctica, se puede apuntar que el “*site* es el lugar concreto sobre el que Robert Smithson se detiene para trabajar, mientras que el *nonsite* es la obra expuesta en la galería.”¹³⁰ Pese a que la definición elaborada por Maderuelo no deja de actuar más que como una primera aproximación, la idea que la misma deja traslucir, cabrá relacionarla, aunque sea parcialmente, con la que Marc Augé acuñará, tiempo después, para trazar su conocida división entre los lugares y los no lugares.¹³¹

Smithson, Robert, “La entropía y los nuevos monumentos”, en el catálogo de la exposición *Robert Smithson...*, *op. cit.*, p. 67.

¹²⁹ Smithson, Robert, “The Spiral Jetty”, en el catálogo de la exposición *Robert Smithson...*, *op. cit.*, p. 183.

¹³⁰ Maderuelo, Javier, *El espacio...*, *op. cit.*, p. 173.

¹³¹ Relación que, sin embargo, no todos los autores respaldan. Marot, por ejemplo, llega incluso a rechazarla, aunque no elabore para ello una argumentación determinante. Al respecto, lo único que plantea es que dicha relación resulta vaga, sin añadir especificación alguna. Marot, Sébastien, *op. cit.*, p. 92.

En este sentido, y a pesar de que el mencionado Javier Maderuelo no puede establecer de una forma expresa esta relación —hecho que resulta más que lógico si tenemos en cuenta que el libro que venimos citando de éste es anterior en dos años al que Augé dedicará al tema—, en uno de sus análisis sobre nuestro artista éste escribe:

“El *no-espacio* de Robert Smithson está formado por todos aquellos lugares que se repiten de forma análoga por todas partes del mundo, que constituyen un siempre presente *ningún-sitio* y que, en extensión, Smithson enumera como: galerías de arte, museos, autopistas, multicentros, gasolineras, restaurantes de comida rápida, cinematógrafos..., en una palabra, toda construcción humana carente de identidad propia que no guarde relación de dependencia con el lugar geográfico en el que se asienta.”¹³²

Recordemos que Marc Augé recogerá en 1992 —fecha en la que se publica la primera edición de su libro— un argumento similar en *Los no lugares*. En el prólogo de este ensayo el etnólogo y antropólogo francés menciona la historia de un hombre que, en el transcurrir de un día, se desplaza de una parte a la otra del mundo. A través de esta anécdota se desvela la esencia de un texto que reivindica el valor del lugar en tanto que lugar antropológico.

Partiendo de este hecho, Augé nos invita a reflexionar sobre cómo los múltiples espacios que recorreremos en breves periodos de tiempo nos transforman en meros elementos de distintos conjuntos que se van formando y deshaciendo azarosamente dentro del contexto de unos espacios de anonimato. Unos espacios que son calificados de este modo ya que en ellos nos situamos en un marco donde las relaciones quedan reducidas a un contrato, donde el individuo es representado por la tarjeta o carnet de identidad y donde se hace palpable la soledad de la condición humana contemporánea.

“Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los

¹³² Maderuelo, Javier, *El espacio...*, op. cit., p. 174.

campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta.”¹³³

En este sentido, cuando Smithson (y ello a pesar de que gran parte de sus teorías giran en torno a los lugares entrópicos, es decir, en torno a los lugares devastados por el desarrollo tecnológico) se está refiriendo a las construcciones humanas carentes de identidad propia y que no guardan relación de dependencia con el lugar geográfico en el que se asientan, de alguna forma está refiriéndose a lo que para Marc Augé serán los no lugares. Esos espacios carentes de las características de los lugares antropológicos, dado que estos últimos actúan en tres vertientes simultáneas que los no lugares no pueden concitar: como núcleos de identificación, como ámbitos de relación y como espacios de una historia compartida.

“El dispositivo espacial es a la vez lo que expresa la identidad del grupo (los orígenes del grupo son a menudo diversos, pero es la identidad del lugar la que lo funda, lo reúne y lo une) y es lo que el grupo debe defender contra las amenazas externas e internas para que el lenguaje de la identidad conserve su sentido [...] toda antropología es antropología de la antropología de los otros, en otros términos, que el lugar, el lugar antropológico, es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa. El lugar antropológico es de escala variable.”¹³⁴

Curiosamente, en la cita precedente, esa referencia a la posibilidad de observación que presenta el lugar hace que el mismo sea tal en función de su *inteligibilidad*, es decir, en función de su capacidad para dotar de sentido y de significados. Al respecto, Tonia Raquejo remarca una circunstancia que en este contexto no debe resultarnos completamente azarosa: en inglés *site* y *nonsite* “suenan fonéticamente igual que *ver* (*sight*) o *no-ver* (*non-sight*), por lo que un no-lugar es un material que no puede divisarse.”¹³⁵ El *site*, por ello, puede decirse que nos permitiría ver. Ahora bien, ¿qué es lo que nos haría ver?

¹³³ Augé, Marc, *op. cit.*, p. 41.

¹³⁴ Augé, Marc, *op. cit.*, pp. 51 y 58.

¹³⁵ Raquejo, Tonia, *op. cit.*, p. 83.

Responder a esta pregunta supone hacer frente a la propia idea de *site* y *nonsite* elaborada por Smithson. Éste plantea la definición en uno de los textos que escribe de forma paralela a la realización de su primera pieza *nonsite* en 1968: *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey*. Escribe el artista:

“Cuando dibujamos un esquema, la planta de una casa, un plano de calles, que nos permita localizar un lugar, o un mapa topográfico, estamos dibujando un «cuadro lógico en dos dimensiones». Un «cuadro lógico» difiere de un cuadro figurativo o realista en que rara vez se parece a la realidad de la que parte. Es una *analogía* o una *metáfora* en dos dimensiones: $A = Z$. El *Non-site* (un *earthwork interior*) es un cuadro lógico en tres dimensiones que no por el hecho de ser *abstracto* deja de *representar* un lugar existente en Nueva Jersey (las llanuras de Pine Barrens). A través de esta metáfora en tres dimensiones, un lugar puede representar otro lugar que no se le parece. De ahí la expresión *Non-site*.”¹³⁶

Aunque Smithson basa su argumentación en la referencia a la metáfora, esta idea se encuentra estrechamente relacionada con nuestra reflexión sobre el uso del elemento natural y de la sinécdoque en el arte de los últimos años. De hecho, no hay que olvidar que sinécdoque, metonimia y metáfora funcionan siguiendo mecanismos muy similares. Ahora bien, con independencia de ello, hay un aspecto que llama la atención en la definición de Smithson: el *nonsite* supone una abstracción, mientras que el *site* responde a una realidad física, es decir, a un lugar concreto.

Al respecto, Raquejo elabora un cuadro de oposiciones cualitativas entre ambas nociones, aunque reconoce que los significados atribuibles a cada término “son difícilmente separables.”¹³⁷ Por un lado, el *site* —y ahora estamos entresacando tan sólo algunas de sus cualidades más destacadas— juega con las ideas de apertura de límites, indeterminación, certeza, dispersión y fisicidad. Por otro, el *nonsite* se vincula con los conceptos opuestos: cierre de límites, determinación, incertidumbre, contención y abstracción.

¹³⁶ Smithson, Robert, “A Provisional Theory of Non-sites”, recogido en Marot, Sébastien, *op. cit.*, p. 92.

¹³⁷ Raquejo, Tonia, *op. cit.*, p. 77.

Para entender el alcance de estas cualidades no hay que olvidar que el *nonsite*, al encontrarse relacionado con el espacio expositivo, puede utilizar elementos como contenedores o recipientes (que albergan elementos del *site*), mapas, fotografías, etc. Esto hace que *site* y *nonsite* se solapen en sus atribuciones, puesto que ambos están “presentes y ausentes al mismo tiempo,” “son contenedores” y en ellos “cosas en dos dimensiones y en tres dimensiones se intercambian sus sitios.”¹³⁸

La existencia de este entrecruzamiento de posibles significados quedará remarcada por el propio Smithson a través de la utilización del espejo tanto en la realización de los *sites* como en los *nonsites*. Un uso que remite a otra dialéctica que también está presente en sus obras: la creada por la imagen especular y el reflejo invertido, algo a lo que el artista recurre muy a menudo, bien sea de una forma explícita y textual —mediante los citados espejos—, bien sea de una manera metafórica:

“Los *Nonsites* tenían algo del aspecto de una exposición geológica o mineralógica en un museo de historia natural. Se relacionaban con los *Sites* a modo de complementario reflejado: uno presente, uno ausente.”¹³⁹

Con las reflexiones de Smithson sobre el lugar, queda evidenciada la crítica a la que es sometida una determinada forma de ocupación del territorio que hace que éste se revista de connotaciones marcadamente despersonalizadas. Por otro lado, si tal y como indica Augé, el “habitante del lugar antropológico vive en la historia” y ello supone que “no hace historia”;¹⁴⁰ las aportaciones realizadas por Smithson al respecto nos pueden hacer pensar que el artista comprometido con el lugar antropológico no realiza arte —en un sentido formalista y reductivo—, sino que vive en el arte. Es decir, que toma su actividad como experiencia y como vivencia: en definitiva, como discurso de implicación.

La inmersión del artista en su trabajo —que en el fondo lo que está planteando es un compromiso con el entorno— pone de relieve el

¹³⁸ Raquejo, Tonia, *op. cit.*, pp. 78-79.

¹³⁹ Larson, Kay, “Los paseos geológicos de Robert Smithson”, en el catálogo de la exposición *Robert Smithson...*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴⁰ “Por eso aquellos que viven en él [en un lugar o espacio histórico] pueden reconocer allí señales que no serán objeto de conocimiento. El lugar antropológico, para ellos, es histórico en la exacta medida en que escapa a la historia como ciencia.” Augé, Marc, *op. cit.*, p. 60.

carácter que posee la ruptura de 1968. En este caso, además, la búsqueda de una acción que incida directamente sobre el territorio trae aparejada una contrapartida: la propia transformación del artista a través de su acción sobre el medio urbano-natural en el que trabaja. Un medio que, a su vez, va a verse reformulado por una nueva y radical aportación de Smithson: lo que se puede definir como el desplazamiento de la visión del centro a la periferia. Hecho que supone la recuperación de paisajes y territorios que ya no serán los considerados como tradicionales a niveles estéticos o iconográficos, sino los que hasta entonces se calificaban como periféricos o marginales o, incluso, como simplemente inexistentes desde una perspectiva artística.

Este fenómeno, que ya se había operado en el arte de principios del siglo XX con el Dadaísmo y su interés por los desechos y los objetos cotidianos, adquiere a finales de la década de 1960 un nuevo impulso con corrientes como el Arte Povera. En el caso de Smithson, sin embargo, el desecho recuperado va a afectar no tanto a un objeto, como a un concepto: el que sirve para articular la noción de paisaje.

Por ello, los lugares de interés ya no serán los comúnmente aceptados, sino los residuales y suburbiales, es decir, los no dignos. Este interés explica el porqué en la mayoría de los escritos de Smithson encontramos la idea de una estética de la entropía.¹⁴¹ Al respecto, Gilchrist y Lingwood consideran que para nuestro artista el cambio y la decadencia no sólo son procesos inevitables sino situaciones que han de ser aceptadas con absoluta normalidad. De hecho, Smithson en *Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico*,¹⁴² texto aparecido en *Artforum* el mismo año de su muerte, alude a cuestiones como “aceptar la situación entrópica” o “aprender a incorporar aquellas cosas que parecen feas.”

¹⁴¹ Lévi-Strauss, tomando como prototipo las Leyes de la Termodinámica y, en concreto, la segunda de estas leyes —formulada en 1865 por el físico alemán Rudolf Clausius—, elaboró las reglas básicas de la *entropía* en relación al desarrollo de las sociedades. Cuanto más compleja es la organización cultural de una sociedad, más entropía produce. Cuanto más desarrollada es la estructura, mayor es su desintegración. Así pues, mientras que las sociedades *primitivas* o *frías* (cuyos mecanismos comparó con el de un reloj) producían poca entropía, o ninguna, las sociedades *calientes* (asimiladas a los motores de combustión) producían cantidades enormes. En paralelo a ello, la *entropía* destruye la creencia de que la ciencia y la tecnología crean progresivamente un mundo más ordenado. A su vez, cualquier sistema aislado tenderá a un estado de máximo desorden y, finalmente a la mayor homogeneidad posible.

¹⁴² Smithson, Robert “Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico”, en el catálogo de la exposición *Robert Smithson...*, *op. cit.*, pp. 174-181.

La aceptación de lo entrópico y la incorporación de los lugares contaminados, degradados y marginales como resultado inevitable al que llevan las sociedades más desarrolladas, sirve para reconvertir profundamente la idea de paisaje. Si en páginas precedentes, basándonos en Alain Roger, habíamos hablado de la “esclerosis de nuestra mirada” y de la consiguiente necesidad de reinventar el paisaje desde unos nuevos conceptos de belleza, con Smithson encontramos una aplicación directa de lo apuntado. El suburbio, las canteras, los vertederos, las minas... forman parte de la naturaleza y, por tanto, son elementos que configuran ese nuevo paisaje industrial que sigue siendo natural.

Para Smithson, tal y como ya se ha apuntado, el hombre y sus actos también son naturaleza. Como consecuencia de ello, frente a la idea tradicional de una naturaleza que sólo puede ser tal en tanto que realidad no manipulada por el ser humano (circunstancia que hace que “el hombre [se encuentre] fuera del orden natural de las cosas”),¹⁴³ nuestro artista se decanta por generar una apreciación diferente sobre el sentido estético del entorno. Sentido que quedará perfectamente delimitado en el texto que dedica a los *monumentos*¹⁴⁴ de su Passaic natal.

“En este texto [...] Smithson se representa a sí mismo como el visitante solitario de un pedazo de territorio donde la banalidad de las ciudades dormitorio rivaliza con la desolación de las zonas residuales de la era maquinista, devastadas por las canteras de infraestructuras; un visitante bastante distante, vagamente espectral, y cuya forma de auscultar los estados de ánimo del paisaje parece basarse en el procedimiento *Instamatic*, gracias al

¹⁴³ Smithson, Robert “Frederick Law...”, *op. cit.*, p. 177.

¹⁴⁴ No cabe duda de que este uso del término monumento contraviene su referente más tradicional. Recordemos lo que señala Augé sobre el tema: “El monumento, como lo indica la etimología latina de la palabra, se considera la expresión tangible de la permanencia o, por lo menos, de la duración [...] Sin ilusión monumental, a los ojos de los vivos la historia no sería sino una abstracción. La especie social está poblada de monumentos no directamente funcionales, imponentes construcciones de piedra o modestos altares de barro, ante los que cada individuo puede tener la sensación justificada de que en su mayor parte lo han preexistido y lo sobrevivirán.” Augé, Marc, *op. cit.*, pp. 65-66.

cual su cámara puede fotografiar uno tras otro los paradójicos monumentos.”¹⁴⁵

Sin embargo, antes de profundizar en esta visión que podemos calificar de crucial, conviene que maticemos brevemente una cuestión. La nueva mirada que Smithson introduce es, pese a todo, deudora de una tradición, ya que en ella se aprecian connotaciones con poéticas como las de lo pintoresco y sublime, si bien, lógicamente, con algunas matizaciones. Javier Maderuelo, basándose en Robert Hobbs y en la consideración que éste hace sobre Smithson como “el gran redescubridor del lo pintoresco,” apunta:

“Lo que Smithson entiende por pintoresco no tiene nada que ver con las imágenes de los cuadros de Claude Lorrain o con la jardinería inglesa del siglo XVIII, su idea del pintoresquismo encierra una especie de afán regenerador del territorio que tiene algunos puntos en común con las incipientes ideas ecologistas de aquellos años.”¹⁴⁶

Resulta evidente afirmar que vinculaciones con la idea de lo sublime son compartidas por muchos de los autores relacionados con el Land. En cualquier caso, la dependencia de Smithson con el discurso romántico es detectable en bastantes momentos. Sin entrar ahora en la cuestión del monumento y de la ruina —aspecto con el que queremos finalizar nuestra aproximación a este artista—, podemos observar cómo esta herencia se percibe en intervenciones como la ya mencionada de *Muelle en espiral*.

Al hablar sobre la búsqueda de un lugar para lo que será esta obra, el artista hace una descripción que, en función del vocabulario utilizado y, especialmente, del tono general empleado, bien podría equipararse con un relato de resonancias románticas o tardorrománticas:

“Mientras contemplaba el emplazamiento, éste reverberaba hacia los horizontes para sugerir un ciclón inmóvil, mientras que la luz parpadeante hacía que el paisaje entero pareciera temblar. Un terremoto latente se extendió por la quietud palpitante, por una sensación de rotación sin movimiento. Este lugar era un

¹⁴⁵ Marot, Sébastien, *op. cit.*, pp. 70-71.

¹⁴⁶ Maderuelo, Javier, *El espacio...*, *op. cit.*, p. 174.

rotativo que se encerraba en una redondez inmensa. De ese espacio giratorio emergió la posibilidad del *Spiral Jetty* (Muelle en espiral) [...] lo sólido y lo líquido se perdían el uno en el otro. Era como si la tierra firme oscilara con ondas y pulsaciones, y el lago permaneciera quieto como una piedra. La orilla del lago se convirtió en el borde del sol, una curva hirviendo, una explosión que ascendía hacia una prominencia ardiente. La materia que se desmoronaba en el lago se reflejaba en la forma de una espiral. No tenía sentido pensar en clasificaciones y categorías; no las había.”¹⁴⁷

Ahora bien, tal y como señalábamos, esta deuda romántica —que Smithson plantea, sin embargo, de una forma dialéctica como “antirromántica”— también aparecerá en el texto en el que perfila su nueva visión monumental. Un texto en el que se utiliza por primera vez el término *earthwork* y en el que se sitúa su origen: una novela de ciencia-ficción de Brian W. Aldiss que el artista lee durante su viaje en autobús desde Nueva York a Passaic.



Robert Smithson
Monumentos de Passaic, 1967

¹⁴⁷ Smithson, Robert, “The Spiral...”, *op. cit.*, p. 183. En relación con esta obra cabe recordar que el muelle desapareció de la vista en 1972 como resultado de una inesperada subida en el nivel del agua. A principios de la década de 1990 se pudo comprobar que la espiral estaba volviendo a aparecer en la superficie del lago debido a la evaporación. La intervención consistía en una espiral de rocas, tierra y cristales de sal, de aproximadamente 480 metros de longitud por 4,80 metros de anchura, construida en un mar muerto y contaminado, teñido de rojo por las algas que actúan, según señala Yvie Coëllier como *una paleta ready-made*. Sin embargo, no olvidemos que esta hermosa paleta de ecos sublimes es el fruto de la devastación de la naturaleza por el hombre y se une a la postura dialéctica de Smithson para con estos lugares —la acción violenta del ser humano como elemento de esa misma naturaleza—.



Robert Smithson
Monumentos de Passaic, 1967

Nada más iniciar su relato (que entra de lleno en la perspectiva “no sólo pictórica, sino también literaria, del viaje pintoresco”)¹⁴⁸ Smithson enlaza unas breves frases de la novela de Aldiss con la imagen fotográfica y con la descripción del primer monumento con el que se encuentra: un puente sobre el río Passaic realizado en 1896 ó 1899 —la fecha no se distingue bien— y que, debido a su posibilidad de rotación que el mismo tiene, sugiere “los movimientos limitados de un mundo anticuado.” El puente, rebautizado por Smithson como el “Monumento de las direcciones dislocadas,” no es el único monumento con el que se encuentra:

“A lo largo de las riberas del río Passaic había muchos monumentos menores, tales como los machones de hormigón que sostenían los arcenes de una nueva autopista en proceso de construcción [...] Dado que era sábado, muchas máquinas no estaban en funcionamiento, lo que las hacía parecer criaturas prehistóricas atrapadas en el barro o, más aún máquinas extinguidas; dinosaurios mecánicos desprovistos de piel.”¹⁴⁹

A medida que Smithson avanza en su recorrido visual y textual, los monumentos van prodigándose, produciendo, en palabras de Marot, un extraño “sentimiento de irrealidad.”¹⁵⁰ A ello contribuyen las propias connotaciones que el artista atribuye a algunos de estos elementos: por ejemplo, la relación que establece entre seis tuberías que vierten sus aguas al río y que, transformadas en fuente monumental, son como “un

¹⁴⁸ Marot, Sébastien, *op. cit.*, p. 73.

¹⁴⁹ Smithson, Robert, *Un recorrido...*, *op. cit.*, pp. 14-15.

¹⁵⁰ Marot, Sébastien, *op. cit.*, p. 76.

órgano sexual monstruoso” que “estuviera sodomizando secretamente algún orificio tecnológico oculto.”¹⁵¹

Sin entrar ahora en la descripción de otros de los monumentos encontrados, lo que nos interesa del texto es la apuesta que en él se realiza por valorar estéticamente unos nuevos paisajes. No es extraño, pues, que Smithson se cuestione sobre la posibilidad de esta circunstancia y que lo haga de forma directa: “¿Ha sustituido Passaic a Roma como la ciudad eterna?”¹⁵² La pregunta no responde tan sólo a una simple provocación. El entorno suburbano reclama una renovada mirada, a través de la cual podemos descubrir un paisaje de “ruinas al revés.”



Robert Smithson
Mapa en negativo región de los
monumentos a lo largo del Río Passaic, 1967

¿En qué consiste este paisaje inverso? Se podría contestar señalando que en una especie de inversión de la memoria. A fin de cuentas nos encontramos ante ruinas invertidas que surgen como producto de un mundo suburbial que está modificando el presente de su territorio. El comentario que, al respecto, es efectuado por Smithson puede clarificar el sentido de esta inversión:

¹⁵¹ Smithson, Robert, *Un recorrido...*, op. cit., p. 18.

¹⁵² Smithson, Robert, *Un recorrido...*, op. cit., p. 26.

“Este panorama cero parecería contener *ruinas al revés*, es decir, toda la construcción que finalmente se construiría. Esto es lo contrario de la «ruina romántica», porque los edificios no caen en ruinas *después* de haberse construido, sino que *alcanzan* el estado de ruina antes de construirse [...] Pero los suburbios existen sin un pasado racional y sin los «grandes acontecimientos» de la historia [...] Una utopía sin fondo.”¹⁵³

A su vez, el recorrido efectuado por Smithson remarca este sentido temporal de “un juego de futuros abandonado.” Un juego “desfasado y anticuado” que desemboca en la entropía. De ahí que el último monumento al que alude sea, precisamente, un cajón de arena donde juegan los niños. Un cajón —al que recalifica como “El desierto”— que actúa como metáfora de la irreversibilidad del proceso entrópico. Utilizando este cajón el propio artista explica a través de “un experimento *vacuo*” el modo de proceder de la entropía:

“Imaginemos el cajón de arena dividido por la mitad, con arena negra en un lado y blanca en el otro. Cogemos un niño y hacemos que corra cientos de veces en el sentido de las agujas del reloj por el cajón, hasta que la arena se mezcle y comience a ponerse gris; después hacemos que corra en el sentido contrario al de las agujas del reloj, pero el resultado no será la restauración de la división original, sino un mayor grado de grisura y un aumento de la entropía.

Si filmáramos tal experimento, podríamos probar la irreversibilidad de la eternidad mostrando la película al revés, pero entonces, tarde o temprano, la misma película se desmoronaría o se perdería y entraría en un estado de irreversibilidad.”¹⁵⁴

Mediante el recorrido efectuado por Passaic se evidencia un hecho: Smithson no sólo busca la estetización de un territorio y, con ello, la conversión de un suburbio en paisaje. Lo que está planteando es “la esencia misma del arte,” hecho que va dirigido, según Marot, no tanto a la salvación o redención del territorio, como a su “reinención.”¹⁵⁵

¹⁵³ Smithson, Robert, *Un recorrido...*, *op. cit.*, pp. 19-20.

¹⁵⁴ Smithson, Robert, *Un recorrido...*, *op. cit.*, pp. 28-30.

¹⁵⁵ Marot, Sébastien, *op. cit.*, p. 90.

Esta reinención, sin embargo, no será en estos años protagonizada tan sólo por Smithson. Junto a él, otra figura adquiere una especial relevancia: Gordon Matta-Clark. Éste, al igual que aquél, fallecerá tempranamente. A pesar de ello, sus obras e intervenciones siguen despertando en la actualidad un gran interés. A sus aportaciones espaciales vamos a dedicar el próximo epígrafe.

6.4. LA DECONSTRUCCIÓN DEL LUGAR URBANO COMO REACTIVACIÓN DE LA MEMORIA SOCIAL

Aunque ya se haya señalado en múltiples ocasiones, conviene iniciar esta aproximación al neoyorquino Gordon Matta-Clark (1943-1978) recordando dos cuestiones que consideramos básicas en relación a lo que supone su especial aportación estético-espacial. Una aportación que, dada la peculiaridad que posee —hecho que resulta paralelo al protagonizado por Smithson— requiere que le dediquemos una atención individualizada, y ello a pesar de que en el próximo epígrafe vayamos a efectuar un breve análisis sobre la situación específica que en las décadas de 1970 y 1980 estaba atravesando la ciudad en la que Matta-Clark había nacido y en la que vivía y trabajaba.

Teniendo en cuenta este hecho, las dos cuestiones que consideramos prioritarias recordar desde un inicio, ya que ambas actúan como elementos rectores en su lenguaje, son las siguientes:

- a) En primer lugar, la obra de este artista se inscribe en un terreno híbrido situado entre los dominios del espacio escultórico y el arquitectónico. Este hecho trae consigo que en su trabajo la presencia tridimensional tome como material específico para su investigación y desarrollo el propio producto generado por lo que normalmente suele asociarse a una visión restringida e inmediata de la arquitectura: el edificio. Este protagonismo, sin embargo, no tiene que desorientarnos: sus intervenciones van más allá del mismo y de sus connotaciones formales, ya que se sumergen en un ámbito temporal y de reactivación de la memoria.

Lo buscado con estas obras híbridas no será, parafraseando lo apuntado por Iria Candela, la *desarquitecturización*, es decir, la aceleración artificial del “progresivo devenir de un edificio en

ruina.” Por el contrario, aquello que se buscará será la reactivación de una historia “que había sido «desactivada».” A través de este proceso lo que Matta-Clark pretenderá será la revisión “de unas estructuras arquitectónicas que habían sido forzadas a una existencia pasiva.”¹⁵⁶

- b) Junto a ello, hay otra cuestión que ha de ser tenida en consideración: el trabajo creativo y constructivo de este autor es, ante todo, resultado de un proceso deconstructivo, ya que “fue uno de los primeros en hacer que este límite dejara de existir.” La puesta en cuestión de esta frontera pone de relieve cómo la citada separación deja de tener un sentido claro desde el momento en el que el artista se dedica a “confundir el método de construcción con el de demolición.”¹⁵⁷ Esta confusión, tal y como tendremos ocasión de constatar en las próximas páginas, supondrá una importante novedad tanto en el ámbito espacial, como en el artístico.

Definidos estos dos aspectos sustanciales, se ha de tener en consideración que, en sus comienzos, la formación inicial recibida por Matta-Clark se relacionará —al igual que había sucedido con su padre, el conocido pintor chileno Roberto Matta— con el campo de la arquitectura. Sin embargo, desde muy temprano, nuestro artista se va a manifestar en contra del “formalismo superficial” que poseía la enseñanza de esta disciplina. Según sus propias palabras, este rechazo iba a verse motivado por el hecho de que el aprendizaje de la misma desatendía la ambigüedad de las estructuras implícita a todo fenómeno espacial:

“Sí, ese [los estudios de arquitectura en Cornell] fue mi primer lazo. Pero las cosas que estudiábamos siempre implicaban tal formalismo superficial que nunca percibí la ambigüedad de una estructura, la ambigüedad de un lugar, y esa es la cualidad que me interesa generar en lo que hago. Hasta cierto punto ése es el aspecto que considero escultórico, un proceso de transformación vigoroso que comienza a redefinir lo dado.”¹⁵⁸

¹⁵⁶ Candela, Iria, *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*, Alianza Editorial, Madrid, 2007, p. 34.

¹⁵⁷ Galofaro, Luca, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵⁸ Bear, Liza, “Gordon Matta-Clark... *Splitting*”, en el catálogo de la exposición *Gordon Matta-Clark*, IVAM, Valencia, 1993, p. 206.

Nuestro artista empezará a interesarse por la arquitectura pero desde una perspectiva puramente objetual, es decir, desde un planteamiento en el que lo arquitectónico aparecerá como material tridimensional real ubicado en un entorno concreto sobre el que se puede intervenir. Algo que el propio artista defenderá en la entrevista, que acabamos de citar, mantenida con Liza Bear:

“Yo trato la estructura arquitectónica como una realidad. Me refiero a que la casa tiene algo muy sustancial, especialmente en lo que respecta al entorno en el que existe... Es como jugar con la sintaxis, o como desintegrar algún tipo de secuencia establecida de partes [...] el método que empleo es el de tratar los materiales del espacio.”¹⁵⁹

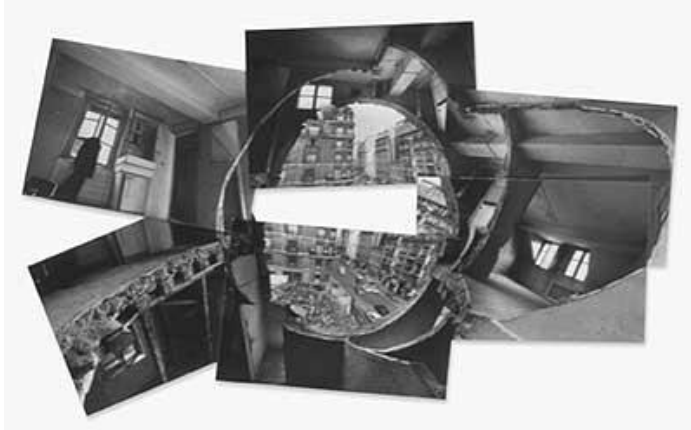
La cuestión aquí planteada se dejará observar ya en una obra, todavía primeriza, como la realizada, entre los meses de diciembre de 1971 y enero de 1972, en la School of the Museum of Fine Arts de Boston. Nos referimos a *Pipes [Tuberías]*.¹⁶⁰ En esta instalación el artista tomará como punto de partida las conducciones de gas de un edificio, así como su instalación de fontanería.

No obstante, con independencia de estos comienzos y de sus posteriores y más conocidas intervenciones (pensemos, por ejemplo, en piezas como *Splitting [Partición]* de 1974 o *Conical Intersect [Intersección cónica]* de 1975),¹⁶¹ lo que hoy en día llama la atención de todos estos trabajos es la disección que los mismos llevan a cabo de los diferentes estratos de una memoria urbana que no sólo era individual, sino también social y que, de forma inevitable, parecía encontrarse condenada a desaparecer. Un fenómeno, el de su desaparición, al que estaba contribuyendo de manera directa el abandono que, en la práctica totalidad de los casos, estaba provocando la especulación inmobiliaria.

¹⁵⁹ Bear, Liza, *op. cit.*, pp. 206-207.

¹⁶⁰ Esta obra formaba parte de una exposición colectiva: *Changing Terms [Términos cambiantes]*. Para su trabajo Matta-Clark elaboró una pieza en la que combinaba el uso de una técnica que luego se convertiría en tradicional para él —la del corte— con la fotografía.

¹⁶¹ Recordemos que la primera de estas obras recogía la partición de una casa en Nueva Jersey. El segundo trabajo mostraba la perforación en forma cónica de parte de las paredes y pisos de dos casas parisinas del siglo XVII a punto de ser derribadas para construir sobre su solar unas viviendas de lujo y parte del Centre Georges Pompidou.



Gordon Matta-Clark
Intersección cónica, 1975

Al respecto, cabe recordar que la mayoría de las intervenciones de Matta-Clark serán realizadas sin ningún tipo de autorización legal y que éstas se llevarán a término en edificios que previamente habían sido sometidos a desahucios y abandonos más o menos forzados (de ahí el carácter comprometido que, desde diferentes perspectivas, poseen sus obras). Este compromiso, sin embargo, no sólo va a quedar circunscrito a lo señalado, sino que se amplía en diversas direcciones. En palabras del también artista Dan Graham:

“Deshacer, destripar, desconstruir un edificio supone una declaración contra las convenciones de la práctica arquitectónica profesional. Destruir en lugar de construir (o reconstruir) un edificio equivale también a una inversión de la doctrina arquitectónica funcional. Una «desconstrucción» de Matta-Clark, a diferencia del arte «minimal», «pop» o «conceptual», permite que el tiempo histórico entre en la obra.”¹⁶²

El cuestionamiento efectuado sobre el funcionalismo y, en especial, sobre su lógica constructiva —fiel reflejo de un modo de actuar que es indisoluble, tal y como apunta Graham, del “pensamiento burocrático moderno”— no cierra las posibilidades de acción de un arte que se basa

¹⁶² Graham, Dan, “Gordon Matta-Clark”, en el catálogo de la exposición *Gordon Matta-Clark*, *op. cit.*, p. 213.

en la utilización de la denuncia y del anti-monumento. Un arte que busca, además, que el compromiso que desea establecer se apoye en una firme conexión con su realidad histórica.



Dan Graham
Detalle *Hogares para America*, 1966-67

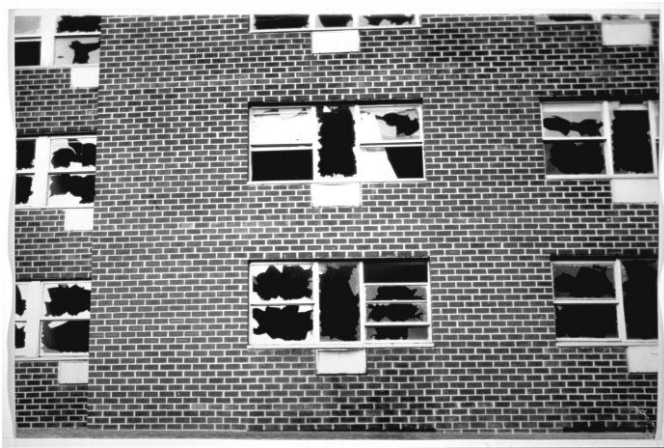
De este modo, las roturas, fragmentaciones y recortes efectuados por Matta-Clark en las intervenciones que realiza sobre casas de apartamentos o adosados que siguen la tipología habitual de la arquitectura norteamericana

“descubren la integración privada de un espacio vital compartimentado revelando cómo cada familia individual se enfrenta con la impuesta estructura social de su compartimento. Junto con la adaptación de la familia y/o persona privada al orden arquitectónico socialmente conformista, la imposición constructiva se descubre al público exterior en forma de una «escultura» [...] Matta-Clark fragmenta o parte la arquitectura y la convierte en una especie de cubismo invertido o «anti-monumento» [...] Estos «monumentos» negativos o recuerdos de obras desean «abrir» la historia y la memoria histórica, lo que podría llevar a una visión crítica de la opresión presente.”¹⁶³

En este sentido, si por un lado, el proceso de fractura y seccionamiento al que nuestro artista somete a la arquitectura es un proceso mediante el cual conceptos como los de privado y público se entremezclan y disuelven; por otro, el corte y la incisión realizados revelan las

¹⁶³ Graham, Dan, *op. cit.*, pp. 213-214.

posibilidades de una escultura que quiere convertirse prioritariamente en intervención directa. Una intervención que, recuperando el sentido del *site-specific* de los artistas relacionados con el Land, va destinada a reinterpretar el entorno desde una posición que, alejada de un concepto restrictivo de naturaleza, ya es plenamente urbano-industrial. Hecho que no supone ningún tipo de obstáculo para que encontremos en Matta-Clark referencias a algunas de las aportaciones realizadas por Robert Smithson en torno a cuestiones como la entropía, la pérdida de energía y los desechos.



Gordon Matta-Clark
De la serie *Verano, Rotura*, 1976

Operando en esta dirección el artista destructor llegará a la conclusión de que la obra de arte debe funcionar directamente en el entorno urbano y en contacto con el desarrollo vital del individuo. Junto a ello, y en relación a lo señalado por Graham, sus cortes arquitectónicos servirán para liberar áreas de ocultación y desvelar, así, una “información socialmente escondida bajo la superficie” de las fachadas. En su utilización de casas y estructuras de edificios a punto de ser derribadas nuestro artista creará una ruina de-construida que mostrará las capas ocultas y encubiertas como metáforas de un significado social y antropológico.

En este sentido, podríamos entender que su obra se encuentra estrechamente ligada a la noción de *ruina instantánea*, noción surgida en las últimas décadas y que, al encontrarse estrechamente ligada a la

idea de demolición, está permitiendo poner de relieve el carácter consumista de las sociedades postindustriales. Un carácter del que directamente se alimenta la arquitectura contemporánea gracias a la instantaneidad y a la aceleración de la ruina que es provocada por el derribo: “Hoy en día se crean ruinas siempre que se derriban y substituyen edificios como parte del ciclo del eterno consumo arquitectónico.”¹⁶⁴

La proliferación de edificios demolidos y de sus inseparables ruinas ciudadanas está generando, por ello, una práctica con la que se siente muy identificada la cultura urbana contemporánea. En esta cultura, el acto del derrumbe —frente a lo que supone el hecho de la reconstrucción— se llena de significados muy determinados, de los que en muchas ocasiones no somos conscientes.

Así, por ejemplo, derruir supone —aunque sea de una manera implícita— efectuar la traspelación a un hábitat concreto del modelo de *usar y tirar*. Un modelo que se ha convertido en el más extendido y habitual de las sociedades desarrolladas. El rechazo de esta manera de actuar, sin embargo, llevará a Matta-Clark a dotar de un sentido político y comprometido a su trabajo, algo sobre lo que venimos incidiendo desde el inicio del presente epígrafe y que queda patente, una vez más, en esta reflexión efectuada por el propio artista:

“Deshaciendo un edificio [...] abro un estado de encierro que había sido condicionado previamente no sólo por la necesidad física, sino por la industria que hace proliferar bloques urbanos y suburbanos como pretexto para asegurarse un consumidor pasivo, aislado.”¹⁶⁵

La peculiaridad de todas estas circunstancias son las que van a permitir a Iria Candela situar a Matta-Clark como un artista “bisagra” que servirá “de nexo o puente entre las prácticas del movimiento Land Art y las materializaciones de arte urbano que empezaban a ensayarse en el contexto de Nueva York.”¹⁶⁶ Y todo ello, además, dentro de unas

¹⁶⁴ Graham, Dan, *op. cit.*, p. 211.

¹⁶⁵ Esta afirmación de Matta-Clark, que proviene de la entrevista con Liza Bear, se halla recogida en Graham, Dan, *op. cit.*, p. 213.

¹⁶⁶ Candela, Iria, *op. cit.*, p. 26.

coordinadas sociales, económicas, políticas y artísticas muy determinadas, ya que a juicio de la citada autora es importante destacar

“la riqueza del diálogo que su arte estableció con las fuerzas arquitectónicas y sociales de la ciudad. Y, en particular, enfatizar que su actuación dentro de las condiciones materiales urbanas estaba más vinculada a las traumáticas transformaciones que Nueva York venía experimentando desde los inicios de la década de 1970, que a una mera visión individualista y romantizada de la ruina o a un formalismo reconstructivo de la arquitectura, tal y como se ha venido interpretando parcialmente su obra hasta ahora. Pero los aconteceres históricos de la ciudad no eran lo único que estaba detrás de la interacción artística [...] Ésta también respondía a una situación paralela de crisis en el sector de las galerías comerciales tradicionales durante los primeros años de la década de 1970.”¹⁶⁷

El objeto trabajado por Matta-Clark abandona, por tanto, lo que puede ser considerado como su estatus propiamente objetual —en el sentido más expandido del término— y se convierte en una reflexión, en palabras del propio artista, dirigida a “los subproductos de los lugares y de la gente.” Esta reflexión, a su vez, tiene como objetivo replantear la naturaleza intrínseca del espacio urbano ocupado: un territorio lleno de contradicciones y tensiones en el que la memoria, la recuperación y el compromiso se dan cita.

Conocer estas circunstancias hace que las intervenciones del artista resulten mucho más complejas —política y jurídicamente hablando— de lo que en un principio pudieran parecer. La explicación de este hecho la hallamos en algo que ya hemos sugerido y que también pone de relieve Candela, ya que constituye el eje de su argumentación: sus trabajos sobre edificios y casas suponen allanamientos de morada, destrucciones e, incluso, usurpaciones.

Una vez más nos encontramos con ese interés político de carácter comprometido que Dan Graham había puesto insistentemente de relieve, algo que se aprecia con claridad no sólo en múltiples obras concretas, sino también en la peculiar utilización que Matta-Clark

¹⁶⁷ Candela, Iria, *op. cit.*, p. 27.

efectúa de una técnica como la fotográfica. Uso, por otro lado, que también será el habitual en otros artistas del momento que trabajarán bajo las premisas del Arte Conceptual o que recogerán su influjo.

Al respecto, hay que tener en consideración que la fotografía poseerá para muchos miembros de esta generación únicamente un sentido funcional y operativo. Su uso, por ello, va a permitir a artistas como Matta-Clark documentar una intervención. Debido a este hecho, lo que entendemos por obra radicará más que en su registro fotográfico —es decir, más que en una huella documental—, en la propia acción realizada *in situ*. Una acción que se convertirá, en sentido estricto, en un suceso que será temporal, irrepetible y visualmente no reproducible como tal.

La circunstancia que venimos comentando hará que la intervención actúe más allá del ámbito objetual y mercantil, y que se extienda por un área que podemos considerar como próxima a la protagonizada por las performances y por todo ese arte contestario de la época al que ya hemos hecho referencia. Un arte que desde frentes muy dispares —y no sólo el que se encontraba relacionado con el Arte Conceptual— estaba intentando poner en cuestionamiento el sistema institucional de la actividad artística, así como sus tradicionales modelos de difusión y exhibición.

Dado que “la galería de arte descontextualizaba los objetos artísticos situándolos en una especie de lugar abstracto al margen de la vida cotidiana,”¹⁶⁸ el sentido más profundo de estas intervenciones destinadas en muchos casos a la sustracción de fragmentos de edificios, traspasa lo puramente estético. Frente a la neutralidad que se propone desde el cubo blanco expositivo, estas obras lo que pretenden es modificar la asepsia de la que se reviste tanto la obra de arte, como el espacio en el que se exhibe. Una asepsia que, en el fondo, lo que hace es ocultar la posición ideológica que un hecho de estas características posee.

A su vez, para combatir la engañosa neutralidad del espacio expositivo Matta-Clark propiciará un constante diálogo entre el interior y el exterior. Algo que quedará patente, asimismo, en el ya mencionado empleo del recurso fotográfico en tanto que instrumento que le va a permitir

¹⁶⁸ Candela, Iria, *op. cit.*, p. 29.

establecer constantes referencias al mundo externo a la galería. Unas referencias dirigidas a entablar un diálogo transgresor relacionado con la vulneración de determinados límites. De este modo, el artista intentaba romper de forma metafórica con el aislamiento y separación existente entre nociones como arte y no arte, vida privada y pública, discurso individual y colectivo, etc.

Ahora bien, tal y como hemos señalado con anterioridad, este interés por lo político y por una política de lo espacial se dejará sentir también en los presupuestos ético-estéticos, conceptuales e ideológicos de los que partirá a la hora de realizar muchas de sus obras.

Al respecto, uno de sus trabajos más conocidos —nos referimos a *Reality Properties: Fake Estates* [*Propiedades reales: fincas falsas*], cuya fecha de realización se sitúa en 1973— constituye un claro ejemplo de este deseo de convertir el discurso de lo espacial en materia de análisis político. Deseo que supone también una contrapartida: la ampliación de lo político hacia realidades discursivas relacionadas con la cotidianidad, fenómeno que se encontrará muy en sintonía con los planteamientos situacionistas ya analizados.

En el trabajo mencionado, Matta-Clark compró un conjunto de reducidas e inhabitables parcelas de terreno en las zonas neoyorquinas de Queens y Staten Island. Estos espacios metropolitanos dotados de formas irregulares y que se encontraban situados entre inmuebles, eran parcelas totalmente inútiles e inusuales —es decir, carentes de uso real y de valor inmobiliario propiamente dicho—, puesto que se caracterizaban tanto por su inaccesibilidad, como por su nulo carácter de habitabilidad.¹⁶⁹

De este modo, a través de una adquisición que podría ser calificada como absurda desde una perspectiva especuladora o de mercado, el artista se mostraba interesado no sólo, por aquellos lugares que suponían una alternativa a los comúnmente aceptados, sino también por la recuperación de lo definido como no útil o vacío de función utilitaria. Recuperación que, implícitamente, suponía también una apuesta y un

¹⁶⁹ De hecho, para Galofaro, lo que caracteriza a ésta y a otras intervenciones es la manera en que a través de las mismas Matta-Clark propone “suprimir cualquier valor funcional al espacio del habitar.” Galofaro, Luca, *op. cit.*, p. 33.

reconocimiento del valor que posee lo sobrante, lo desechado, lo no aprovechado ni aprovechable, etc.

En la entrevista mantenida con Liza Bear en el mes de mayo de 1974 (diálogo al que ya hemos aludido y que será publicado en la revista *Avalanche* de diciembre del mismo año) nuestro autor efectuaba un interesante comentario sobre estos peculiares espacios que había adquirido por medio de una subasta pública. Reflexión que, a pesar de su extensión, ilustra perfectamente su posición:

“Cuando compré aquellas propiedades en la Subasta de la ciudad de Nueva York, la descripción de ellas que más me emocionaba siempre era «inaccesible». Formaban un grupo de quince microparcelas de tierra en Queens, propiedades sobrantes del dibujo de un arquitecto. Una o dos de las mejores eran una franja de treinta centímetros de un camino de acceso y un cuadrado de treinta por treinta en una acera. Y las demás eran bordillos y desagües. Lo que quería hacer básicamente era designar espacios que no serían vistos y desde luego no ocupados. Comprarlos era mi propia forma de destacar el carácter extraño de unas líneas de demarcación de propiedades existentes. La propiedad es tan omnipresente. La noción que tiene todo el mundo de la propiedad está determinada por el factor del uso.”¹⁷⁰

Lo señalado hasta el momento en relación a esta obra nos permite poner de relieve un conjunto de hechos que, no por mencionados, debemos olvidar. De una manera sintética, estos pueden quedar resumidos en los siguientes términos:

- a) En primer lugar, destacamos cómo Matta-Clark buscaba revitalizar los espacios urbanos desechados.
- b) En segundo lugar, cómo a través de ello intentaba reflexionar sobre el sentido de lo útil y de lo inútil.

¹⁷⁰ Bear, Liza, *op. cit.*, p. 203.

- c) Y, en tercer y último lugar, cómo todas estas cuestiones iban encaminadas a meditar sobre el valor oculto de lo económicamente rentable y de lo socialmente en desuso.¹⁷¹

Como puede fácilmente observarse, el planteamiento del artista va mucho más allá de cualquier esteticismo efectista o formal, puesto que se ocupa de analizar el sentido de los espacios redundantes y de aquellos lugares no aprovechados que estaban siendo sometidos a un proceso de *gentrification*, es decir, a un proceso económico-espacial de clase basado en la reordenación territorial:

“Tal y como analizó el sociólogo y urbanista americano Peter Marcuse, las consecuencias que el cambio económico provocó en Nueva York fueron medibles en términos de abandono y *gentrification*, dos procesos urbanos paralelos que causaron un gran número de desplazados en la ciudad. *Gentrification* es la transferencia de lugares de una clase social a otra, generalmente superior, con o sin cambios físicos concomitantes teniendo lugar.”¹⁷²

Paralelamente a esta crítica a la desideologización del arte y a la utilización abstracta del entorno, las intervenciones de Matta-Clark que parten del propio objeto arquitectónico desfuncionalizado —aunque no por ello carente de valor semántico—, se basarán en una permanente tarea de sustracción espacial. De ahí que, como apunta Luca Galofaro, el artista renunciara “a considerar la arquitectura como la disciplina de la estabilidad y de la inmutabilidad a cualquier precio.”¹⁷³ O sea, como el discurso paradigmático de un saber y de una técnica sobre los que no se puede debatir ni intervenir.

Esta característica que acabamos de enunciar impregnará todas sus obras y le llevará —en lo que se convertirán en sus últimos trabajos— a una práctica radical y alternativa centrada en la implicación directa de los colectivos afectados por la especulación urbana. Una práctica que

¹⁷¹ La idea de recuperación en Matta-Clark no sólo la encontramos en obras como la comentada o en el propio hecho de utilizar edificios que son objeto de futura demolición, sino también en trabajos específicos, realizados durante los años de formación del artista, que suponen la recuperación literal del desecho. Es el caso de *Pared de basura* (1970), un muro construido a partir de basuras urbanas combinadas y solidificadas.

¹⁷² Candela, Iria, *op. cit.*, p. 32.

¹⁷³ Galofaro, Luca, *op. cit.*, p. 33.

Iria Candela condensa en las siguientes palabras cuando alude al proyecto de 1977 *Resource Center and Environmental Youth Program for Loisaída*:

“Sus proyectos tardíos dejarían de ser alegorías de la destrucción urbana para convertirse en colaboraciones reales con las comunidades víctimas de los efectos del abandono [...] Como él mismo comentaría de su trayectoria, al final ya no sólo le interesaba «el tratamiento personal o metafórico del lugar, sino aquel que se responsabilizaba de la voluntad de sus ocupantes». Sea como fuere, la obra en su conjunto respondió a una búsqueda constante de espacios urbanos no dominados que pudiesen ser recuperados y expuestos como frágiles reductos de espacio social. El artista quería poseer, aunque sólo fuese temporalmente, todo lo desposeído, abandonado y desechado por el interés económico en la ciudad para promover acciones de contraapropiación y reinterpretación creativa del espacio.”¹⁷⁴

A través de este discurso reapropiacionista y reinterpretativo nuestro autor también intentará generar una nueva producción paisajística que, reconsiderando de manera específica el emplazamiento —cuestión que ha quedado claramente ejemplificada en las obras que acabamos de ver—, buscará superar la noción clásica de paisaje y de lugar. Por tanto estas nociones no serán tomadas ya como un simple soporte neutro y conceptualmente aséptico. Esto supondrá que paisajes y lugares no sean ya “una bandeja” sobre la que se ubica la obra, sino coprotagonistas de la intervención.

“Producir paisaje significa iniciar un diálogo con el emplazamiento que permite superar la noción clásica del mismo y deja de ser una bandeja sobre la cual se deposita un objeto cualquiera, sea una escultura o un edificio donde se vive.”¹⁷⁵

¹⁷⁴ Candela, Iria, *op. cit.*, pp. 44-45.

¹⁷⁵ Galofaro, Luca, *op. cit.*, pp. 35-36.



Gordon Matta-Clark
Pared de basura, 1970

Ahora bien, si hasta el momento nuestra aproximación a Matta-Clark ha ido orientada a situar el valor social de su obra, es decir, a recuperar el sentido político de su interpretación espacial, queremos, antes de concluir el presente epígrafe, revisar otro aspecto de la misma que no puede pasarnos desapercibido en la aproximación que estamos llevando a cabo. Nos referimos a los recursos estilísticos y lingüísticos que utiliza el artista para efectuar sus trabajos. Unos trabajos en los que el entorno, interpretado experiencialmente desde la realidad de una naturaleza con la que se dialoga, está actuando como paisaje de simultaneidades donde conviven la arquitectura, la no-arquitectura y la decadencia.

De este modo, sus intervenciones —al quedar convertidas en paisajes urbanos que, como ya se ha sugerido, suponen “una alternativa a lo que normalmente se considera como arquitectura”— se sitúan en íntima relación con el discurso de la no-arquitectura. Discurso que el propio autor respaldará, puesto que, según él mismo señala: “La mayor parte de las cosas que he hecho que tienen implicaciones «arquitectónicas» tratan en realidad de la no-arquitectura”.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Bear, Liza, *op. cit.*, p. 203.

Sin embargo, reconocida la importancia del emplazamiento y de la no-arquitectura, un interrogante puede surgirnos: ¿qué recursos concretos utilizará Matta-Clark para dar forma a esta contra-arquitectura? Al respecto, tenemos que destacar dos cuestiones de relevancia:

- a) Por un lado, el interés que el artista va a manifestar por lo que él mismo califica como “vacíos metafóricos” (es decir, como huecos y oquedades que responden a una metáfora en el sentido de que los mismos poseen interés no por su posible uso). Algo que es puesto de relieve de forma expresa en la entrevista con Liza Bear que venimos citando (*pensábamos más en vacíos metafóricos, huecos...*).
- b) Y, por otro, la importancia otorgada al corte y a la incisión. Una incisión que supone, antes que una ventana,¹⁷⁷ un estímulo dirigido a la realización de un recorrido de connotaciones históricas y temporales a través del objeto que constituye la obra.

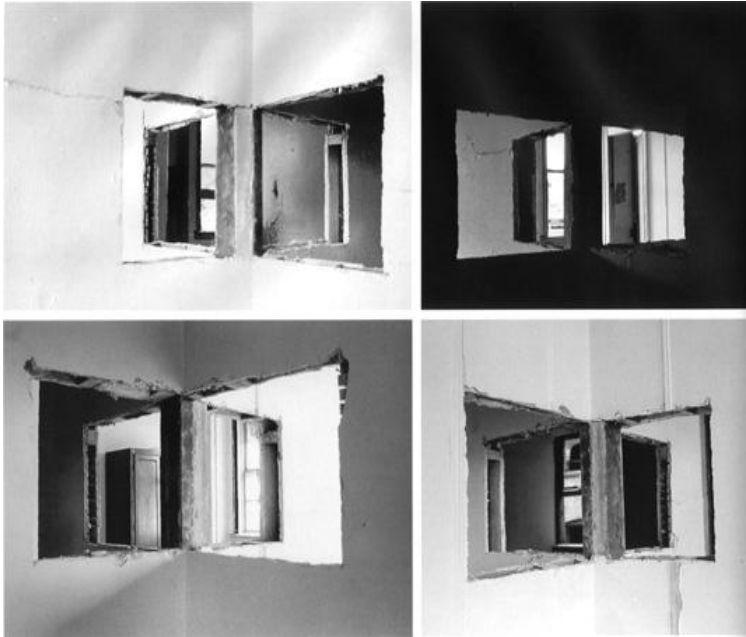
Los cortes realizados por el artista revelan una información susceptible de ser analizada, no sólo desde el ámbito físico que constituye la materia —es decir, desde posiciones escultóricas formalistas o desde lecturas estéticas basadas en connotaciones románticas—, sino desde una perspectiva que podemos considerar fenomenológica. Una perspectiva que, siempre presente directa o indirectamente en nuestra investigación, permite traer consigo —una vez es puesta en marcha en este contexto— repercusiones tanto individuales como colectivas.

Así, desde una apreciación personalizada, enfrentarse a estos *building cuts*, o sea, aproximarnos al acto de cortar y revisar en el perfil del corte una trayectoria, supone mirar más allá de lo visible en un primer instante. El propio Matta-Clark señalaba en relación a este hecho:

“Sí, un corte es muy analítico. ¡Es la sonda! La sonda esencial. El andamio para inspectores de aguda visión. Inicialmente también quería ir más allá de lo visual. Por supuesto, la incisión, y ciertamente la eliminación tienen consecuencias visuales, pero

¹⁷⁷ “El corte no es una ventana, sino un límite que, con el fin de poder conocer, debe superarse incluso sólo con la mirada.” Galofaro, Luca, *op. cit.*, p. 35.

me interesaba el borde fino de lo que se veía tanto como —si no más que— las vistas que se creaban.”¹⁷⁸



Gordon Matta-Clark
Pared de cuatro direcciones, 1973

Ahora bien, desde una mirada que nos relaciona con la colectividad, el fenómeno del corte nos sitúa también ante una circunstancia específica que se llena de otros significados:

“En *Bronx Floors* [un conjunto de piezas realizado entre 1972 y 1973, formado por diversos fragmentos de suelos, paredes y techos extraídos de edificios robados], el artista abría huecos por donde entraban la luz y el aire: a través de ellos *iluminaba* las repentinas ausencias de vida cotidiana que se habían producido en el ámbito de lo privado, y *aireaba* la intimidad truncada de las miles de familias desalojadas de allí por fuerza o necesidad. Eran espacios negados para la habitabilidad que se enfrentaban impasibles al paso del tiempo [...] Matta-Clark entraba en

¹⁷⁸ Bear, Liza, *op. cit.*, p. 204.

hogares que ya nadie habitaba: la vida doméstica había sido bruscamente interrumpida y apenas quedaban huellas de la presencia humana.”¹⁷⁹

Si bien Smithson había puesto su mirada en los lugares considerados como *naturales* —aunque devastados por la acción natural del hombre— con el propósito de recuperarlos desde y para el arte, Matta-Clark fijará su atención en los edificios destinados a la demolición (que, asimismo, serán *naturales*, puesto que, como el propio artista comenta, la “arquitectura es entorno también.”)¹⁸⁰ Pese a su aparente disparidad formal, el propósito de ambos, sin embargo, se dirigirá hacia un objetivo bastante similar: en los dos casos más que crear la ilusión de un entorno, lo que se pretenderá será transformar el espacio ya existente, tomando como punto de partida para el trabajo lo desolado y entrópico.

Las intervenciones que Matta-Clark realizará en sus edificios —y volvemos ahora a incidir sobre el hecho fenomenológico— no pretenden actuar tan sólo como una representación para ser observada por la gente, tal y como se resaltó al rechazar un uso de la fotografía más allá del documental. Lo que intentan, por el contrario, es convertirse en fuente de una auténtica experiencia (“Lo cual es algo que me interesa, conseguir que un edificio hable, de algún modo.”)¹⁸¹. De este modo, el artista observa los edificios sobre los que trabaja como elementos vivos en los que se pueden captar sonidos y movimientos. Elementos en los que las distorsiones del objeto son, a su vez, el discurrir de un pensamiento en el que la estructura del edificio proporciona el vocabulario. Con ello busca establecer una relación de conocimiento con el objeto y con el lugar. Hecho que le lleva a humanizar de algún modo la arquitectura: “Pero como con un *ready-made*, uno trabaja para rellenar los espacios en blanco, las acciones silenciosas incompletas enmarcadas por las ventanas.”¹⁸²

Mediante este proceso de humanización, el trabajo de Matta-Clark reconoce también una particular deuda con la alquimia —saber sobre el que se sentía profundamente atraído—. Recordemos que los alquimistas, al aceptar la doctrina de que el microcosmos del cuerpo humano

¹⁷⁹ Candela, Iria, *op. cit.*, p. 35.

¹⁸⁰ Bear, Liza, *op. cit.*, p. 203.

¹⁸¹ Bear, Liza, *op. cit.*, p. 208.

¹⁸² Bear, Liza, *op. cit.*, p. 209.

contenía todos los elementos del macrocosmos, consideraban que trabajando con materia terrenal estaban trabajando consigo mismos y que podían, por tanto, transformarse en seres espirituales.

En relación con esta búsqueda de lo espiritual, no debemos pasar por alto cómo autores como Eugenio Trías, interesados por una recuperación dentro del arte de la “aureola de lo eterno,”¹⁸³ se decantan por una reintroducción de lo sagrado en los dominios de este ámbito. Para Trías, la referencia sagrada tiene que continuar estando presente en el arte, tal y como sucedía en las manifestaciones estéticas del pasado y tal como sucede también con Matta-Clark, ya que sólo a través de esta vía va a ser posible resistir al nihilismo de nuestra época y profundizar en una verdadera *transfiguración del mundo*.

Curiosamente, la recuperación de un discurso de estas características se ha de realizar de forma oculta y silenciosa, utilizando recursos como la metonimia y la elipsis. En este sentido, Trías efectuará sobre la obra de nuestro autor una peculiar lectura motivada por este interés sagrado. Desde su perspectiva, el artista no *desedificaría entornos*, sino que generaría *trepanaciones de lo excesivamente edificado con el fin de dejar patente lo sagrado* —es decir, lo oculto—, aquello que todavía puede suscitar esa transfiguración a la que estamos haciendo referencia. Mediante esta posición, Trías estaría intentado poner de relieve cómo en “tiempos de ocultación, en tiempos modernos, esa forma de dar testimonio es lo que debe entenderse por arte.”¹⁸⁴

Dentro de esta órbita espiritualista nuestro artista llegaba a señalar: “El enfoque espiritual de mi obra entronca con aquellas tradiciones que se han ocupado siempre de la preparación y transformación de materiales.”¹⁸⁵ No es extraño, por ello, que en sus años iniciales, tejiera cuerdas de lana en los árboles (*Tree Dance*, 1971) o llenara su loft con plantas, productos químicos burbujeantes y materiales orgánicos para sus piezas de Agar (1969-1971).

¹⁸³ Trías, Eugenio, “El arte y lo sagrado”, en el catálogo de la exposición *Gordon Matta-Clark*, *op. cit.*, p. 218.

¹⁸⁴ Trías, Eugenio, *op. cit.*, p. 219.

¹⁸⁵ Esta referencia se encuentra recogida en Diserens, Corinne, “Los años de Greene Street”, en el catálogo de la exposición *Gordon Matta-Clark*, *op. cit.*, p. 9.

La idea de que el tiempo y los procesos temporales asuman un protagonismo determinante en obras netamente espaciales o tridimensionales, la volveremos a encontrar con posterioridad en las observaciones que el artista realizará sobre los estratos existentes en los cortes de sus edificios. Para él, sólo las acumulaciones estratificadas nos recuerdan lo ocurrido en el pasado. Hecho que también quedará patente en las películas realizadas por Matta-Clark, donde observamos cómo la duración real elimina la ilusión de una duración creada por la exposición narrativa. En las mismas, no hay que olvidarlo, el proceso del rodaje se convertía en la estructura de la película, siendo mínimo el uso de la edición o el montaje.

Los diversos análisis que hemos efectuado nos permiten constatar la diversidad de lecturas que genera la visión que sobre el entorno posee Matta-Clark. A su vez, este hecho nos muestra cómo la complejidad interna de su obra no se deja captar de un único vistazo, ya que en la misma se recogen registros múltiples y solapados. Estableciendo un juego de relaciones formales con piezas como la ya mencionada *Splitting* o como *Bingo* (realizada, al igual que la precedente, en 1974) Judith Russi Kirshner, a propósito de una entrevista mantenida con el artista en 1978, concluía al respecto: “El programa de Matta-Clark consistía en disponer en capas una lectura encima de otra.”¹⁸⁶

Estas capas, lógicamente, no sólo son las que nos encontramos en los fragmentos de sus edificios, sino también las que descubrimos en las apreciaciones que hasta la fecha continúa despertando su trabajo. A través de todo este proceso Matta-Clark nos muestra, en el fondo, el protagonismo que otorga a un espacio que tras haber sido colonizado él intenta re-colonizar simbólicamente. Lo natural se entremezcla con lo urbano y en el centro de esa intersección lo que destaca es la búsqueda de una nueva capacidad de significación espacial no exenta de incertidumbres:

“Yo me encuentro en todo ese grupo de gente que intenta con medios artísticos crear y expandir la «mitología del espacio». Tampoco sé qué significa la palabra «espacio». Sigo utilizándola. Pero no estoy muy seguro de qué significa.”¹⁸⁷

¹⁸⁶ Russi Kirshner, Judith, “Entrevista con Gordon Matta-Clark”, en el catálogo de la exposición *Gordon Matta-Clark*, *op. cit.*, p. 313.

¹⁸⁷ Russi Kirshner, Judith, *op. cit.*, p. 325.

Resulta curioso que alguien cuyo trabajo con el espacio ha sido tan determinante en su obra señale lo apuntado. Sin embargo, no podemos olvidar, como sugiere Barthes, que: “No se consigue nunca hablar de lo que se ama.”¹⁸⁸

6.5. NUEVA YORK EN LAS DÉCADAS DE 1970-1980: CONTRADISCURSOS Y SOMBRAS DE CIUDAD

Un capítulo como el presente, dedicado tanto a las consecuencias que trajo consigo la ruptura de 1968, como a los artistas y movimientos que convirtieron su interpretación del entorno en una activa y radical intervención sobre el mismo, no podía finalizar sin hacer referencia a la especial situación artístico-urbana que vivirá la ciudad de Nueva York durante las décadas de 1970 y 1980. Siquiera sea de una forma breve queremos concluir este recorrido realizando esta aproximación, ya que el mismo cierra lo que podemos considerar un periodo de intervencionismo urbano y de trabajo artístico en la ciudad que, en las últimas décadas —y ello pese al auge operado en la proliferación de los temas urbanos— ha variado su modo de actuar, cuestión que tendremos ocasión de considerar con detenimiento en la parte final de este trabajo.

No obstante, tal y como hemos señalado en otros momentos de la presente investigación, nuestro análisis va a verse restringido en función de nuestras premisas de partida. A ello va a contribuir en este subapartado un hecho que consideramos como determinante y que se solapa con el carácter sesgado y parcial de nuestra lectura. Nos referimos a la reciente publicación de un texto, citado anteriormente —en concreto, al analizar el trabajo de Gordon Matta-Clark—, que aborda con suma claridad y precisión la temática neoyorquina de finales del pasado siglo: el volumen que la historiadora del arte Iria Candela dedica a las relaciones entre actividad artística, conciencia política y transformaciones urbanas.

De hecho, el propio título del presente epígrafe está extraído —en gran parte— del título del libro de Iria Candela. Con ello, estamos reconociendo, desde un principio, la deuda que tenemos contraída con ella. A su vez, esta circunstancia nos va a permitir actuar con una mayor

¹⁸⁸ Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 2002, pp. 347 y ss.

libertad, ya que nos va a evitar efectuar un recorrido detallado por las obras y artistas que la autora maneja en su libro. Como ya hemos señalado en otros momentos, nuestro interés es más conceptual que historicista. De ahí que no sea objetivo de este subcapítulo efectuar una recopilación de nombres que plagie la tarea desarrollada por Iria Candela.

Ahora bien, lo que sí nos interesa es rastrear las consecuencias del 68 en un ámbito artístico y urbano tan relevante como el norteamericano y en cómo ello va a afectar la visión existente sobre el entorno. En este sentido, si el situacionismo nos remitía a París, una de las capitales representativas de la actividad artística del siglo XX —especialmente en su primera mitad—; la actual referencia a Nueva York nos lleva a otra de las ciudades que en las últimas tres o cuatro décadas se ha convertido en uno de los recambios y motores del arte contemporáneo.

¿Qué sucede en Nueva York a partir de los años 1970 en relación a nuestra problemática? La ciudad estadounidense va a verse sometida a una importante transformación urbana dirigida a su potenciación como *ciudad global*. Este hecho no sólo va a afectar a su fisonomía arquitectónica, sino también —y es lo que en este contexto del 68 más nos interesa destacar— a su conformación social. Tal y como señala Candela, vamos a asistir a un “renacimiento urbano” basado en un importante reajuste socio-económico:

“Nueva York fue una de las primeras ciudades en seguir los diseños del nuevo orden mundial del capitalismo tardío. Desde finales de la década de 1960, y hasta prácticamente principios de la década de 1990, la ciudad experimentó una profunda reestructuración que afectaría tanto a su morfología arquitectónica como a su distribución social. Este largo proceso de cambio estaba destinado a potenciar a escala global su protagonismo como sede mundial del capital corporativo y financiero, simbolizado por el perfil de los rascacielos del Bajo y Medio Manhattan, sede que se desarrollaría sobre la ciudad industrial de escala nacional que había sido hasta entonces, con la preeminencia de fábricas, almacenes industriales y muelles para el transporte de mercancías.”¹⁸⁹

¹⁸⁹ Candela, Iria, *op. cit.*, p. 18.

La búsqueda de esta *ciudad global* a la que Candela se refiere, no debe hacernos olvidar el carácter mítico y *delirante* que esta metrópoli siempre ha poseído, algo que fue puesto de relieve hace más de tres décadas por Rem Koolhaas (de quien con anterioridad hemos mencionado su inteligente e irónico *manifiesto retroactivo para Manhattan*, un manifiesto a través del cual el arquitecto holandés, instalado desde 1972 en Nueva York, plantea la peculiar visión que posee sobre esta ciudad, así como sobre su curiosa historia urbanístico-arquitectónica).

Para Koolhaas, Nueva York ha procurado construirse como escenario de la civilización occidental y como laboratorio de una nueva cultura que representa, en tanto que verdadera “piedra Roseta del siglo XX,” lo que él considera como el “paradigma para la explotación de la congestión.”¹⁹⁰ Sea como fuere, Nueva York queda descrita por este autor como la ciudad que, especialmente en el transcurso de las primeras décadas del siglo XX, se ajusta de manera más fidedigna a las ideas y apetencias constructivas de sus arquitectos y dirigentes políticos, unas apetencias que sirven para generar ese urbanismo propio que, basado en la idea de *crisis perpetua*, se caracteriza por la congestión:

“Los arquitectos de Manhattan hicieron realidad sus milagros deleitándose en una inconsciencia voluntaria; la ardua tarea de la parte final del siglo XX consiste en afrontar *abiertamente* las extravagantes y megalómanas pretensiones, ambiciones y posibilidades de la metrópolis.”¹⁹¹

La prolongación de esas ambiciones y de ese permanente deseo de transformación ayuda a poner de relieve algo que para Koolhaas será una constante en Manhattan: su tendencia ininterrumpida hacia una *reconstrucción especulativa*. De este modo, las transformaciones

¹⁹⁰ Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York. Un manifiesto reatroyectivo para Manhattan*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007 (4ª ed.), pp. 9-10. Para confirmar lo señalado, Koolhaas añade a continuación: “No sólo una buena parte de su superficie está ocupada por mutaciones arquitectónicas (Central Park o los rascacielos), fragmentos utópicos (el Rockefeller Center o el edificio de la ONU) y fenómenos irracionales (el Radio City Music Hall), sino que además cada manzana está cubierta con varios estratos de arquitectura fantasma en forma de antiguos ocupantes, proyectos abortados y fantasías populares, que proporcionan imágenes alternativas a la Nueva York que existe.”

¹⁹¹ Koolhaas, Rem, *op. cit.*, p. 293.

planteadas a partir de los años 1970 —y que son aquellas a las que Iria Candela alude— no hacen más que reiterar, desde nuestro punto de vista, lo planteado en este modelo ya preexistente, modelo que en el caso de las últimas décadas ha quedado reorientado hacia una deriva postindustrial.

Tal y como hemos apuntado, las alteraciones producidas en las décadas de 1970 y 1980 generarán esos procesos de *gentrification* a los que en páginas precedentes ya hemos hecho referencia. Estos procesos determinarán que la reordenación de clases sociales y de territorios se produzca de una forma conjunta. Aunque el término *gentrification* no tiene un equivalente exacto en castellano, puesto que el mismo proviene del contexto del urbanismo anglosajón, el mismo es utilizado contemporáneamente para definir aquellos procesos mediante los cuales se produce un trasvase de población —en realidad, de clases y niveles económicos— debido a las presiones especuladoras vinculadas al negocio inmobiliario.

Estos movimientos de población se asientan, como fácilmente puede constatarse, en “la desvalorización previa del suelo” urbano, hecho que posibilita que se puedan “maximizar las inversiones posteriores.” De forma paralela a la realización de este proceso, se utiliza una “estrategia de empobrecimiento” y degradación de áreas ciudadanas y barrios. En función de ello, habiéndose conseguido un primer abandono urbano, se produce la recapitalización del área hundida, cuestión que, como también es fácil de imaginar, no va a favorecer a sus antiguos moradores:

“Cuando la recapitalización tenía lugar, muchos de los habitantes originarios ya habían sido forzados a marcharse o todavía vivían en condiciones de precariedad. Los que no habían sido desplazados entonces, lo eran ahora por la llegada de la especulación, la subida de rentas y los desahucios.”¹⁹²

¹⁹² Candela, Iria, *op. cit.*, pp. 146-147.



Hans Haacke

Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, 1971

Teniendo en cuenta esta estrategia, tan sólo en la década de 1970 más de un millón y medio de neoyorquinos se verán desplazados de sus viviendas, siendo cerca de un millón los afectados por la mencionada *gentrification*. A estas circunstancias habrá que añadir que, entre los años 1969 y 1976, la ciudad perderá más de medio millón de puestos

de trabajo, con todas las graves consecuencias que un deterioro de estas características producirá.¹⁹³ Como puede suponerse, dentro del contexto económico del momento —nos hallamos en plena etapa de los gobiernos liderados por Ronald Reagan— esta situación se verá favorecida desde las instancias políticas. Debido a ello, asistiremos a un proceso de redistribución espacial mediante el cual se puede afirmar que

“la clase media acomodada que reside en los suburbios retorna a ocupar los centros históricos de las ciudades, algo que acarrea la recapitalización de esas áreas y el desplazamiento de sus residentes originarios, generalmente de una clase económica inferior. De forma paralela, los viejos suburbios residenciales decaen y pasan a ser habitados por las comunidades desplazadas del centro.”¹⁹⁴

Sin embargo, lo más curioso de la situación que venimos describiendo vendrá determinado no tanto por lo dramático de las cifras arriba mencionadas, como por la visión optimista y triunfalista que las autoridades van a mantener, durante todo este periodo, en lo concerniente al proceso de transformación urbana que se estaba llevando a cabo.

Ante el choque de opiniones producido y el contraste de realidades existentes —por un lado, la oficial y, por otro, la vivida por los ciudadanos afectados—, diversos grupos de artistas van a plantearse utilizar su trabajo como un instrumento destinado a reflexionar sobre la compleja realidad urbana que estaban viviendo. Frente a la grandilocuencia retórica del discurso oficialista, autores como el ya citado Matta-Clark o como Martha Rosler (1945), Hans Haacke (1939), Camilo Vergara (1944), Richard Serra (1939), Tehching Hsieh (1950), Krzysztof Wodiczko (1943) o Francesc Torres (1948),¹⁹⁵ van a utilizar su práctica

¹⁹³ Un claro ejemplo de lo señalado es el dato de que en 1989 los oficialmente contabilizados como personas sin techo, los denominados *homeless*, ascendieron a 60.000.

¹⁹⁴ Candela, Iria, *op. cit.*, p. 145.

¹⁹⁵ Teniendo en cuenta la amplia nómina de artistas citados conviene efectuar una matización metodológica. Iria Candela no engloba a todos ellos en corriente alguna: lo que hace es analizar en cada uno de los ocho capítulos que les dedica individualmente una pieza específica de cada artista. De este modo, lo que le interesa abordar no es tanto autores o trayectorias personales, como intervenciones determinadas y puntuales.

artística como “articulación de un contradiscurso al urbanismo hegemónico de Nueva York.”¹⁹⁶

Esta idea de contradiscurso resulta clave dentro del contexto en el que nos movemos, ya que nos sitúa no sólo dentro de los planteamientos contraculturales que tienen como unos de sus focos principales los Estados Unidos, sino también en el interior de las tendencias políticamente más autoconscientes y activas surgidas con posterioridad a los años 1960. Unas corrientes que van a intentar separarse del carácter más tardorromántico e idealista de una parte del movimiento contracultural (en concreto del que podía hallarse más próximo a las posiciones del *hippismo* y a su regreso a una naturaleza arcádica).

El entorno no queda visto, por ello, como elemento idílico o, incluso, mítico (cuestión que se encontraba bastante presente en el caso del Land Art), sino como núcleo de un posicionamiento alternativo que se encontrará en la base de lo que hoy en día entendemos por Arte Público. Y ello, a pesar de los malos entendidos que todavía pueden darse al tratar de delimitarlo.

En este sentido, y con independencia de las diversas tradiciones y antecedentes que pueden rastrearse en el Arte Público, no hay que olvidar que éste se vincula directamente a las prácticas artísticas más recientes, ya que como afirma Félix Duque, “es hijo de la condición postmoderna.” Y añade a continuación: “Y seguramente está empezando a aventajar en seriedad y rigor a su variopinta y lúdica progenitora.”¹⁹⁷ Esta circunstancia es la que hace que este tipo de arte se plantee desde un ámbito político muy preciso que es el que le va a permitir, por un lado, singularizarse y adquirir una fisonomía propia y, por otro, desgajarse de aquellas manifestaciones estéticas que simplemente se instalan en las vías públicas:

“Nadie tiene la culpa, y todos somos culpables. Y el público es la manifestación viva de ese inquieto límite vibrátil entre lo

¹⁹⁶ Candela, Iria, *op. cit.*, p. 20. El urbanismo hegemónico que aquí se cuestiona, se encontraba orientado básicamente a criticar, según señala textualmente esta autora, la “imagen próspera que había prevalecido,” puesto que “el denominado «renacimiento» de Nueva York estuvo desde sus comienzos acechado por las «sombras de la ciudad»” (pp. 182-183).

¹⁹⁷ Duque, Félix, *Arte público y espacio político*, Akal, Madrid, 2001, p. 117.

«privado» (la *sístole* del movimiento del corazón social) y lo «civil» (la *diástole* de ese mismo movimiento) [...] Pues bien, el *arte público* es la exposición simbólica de esa herida, de ese límite dual, a la vez individual y colectivo. No es un arte para el público ni del público, sino un arte que toma como *objeto de estudio* al público mismo, a la vez que pretende elevar a ese público a *sujeto* consciente y responsable, no sólo de sus actos (último refugio ético del buen burgués), sino de los actos cometidos por otros contra otros [...] El *arte público* no configura, según esto, un nuevo y más justo «espacio político», sino que pone en entredicho todo espacio político.”¹⁹⁸

Los artistas urbanos que toman Nueva York como centro de sus intervenciones van, por ello, a elaborar un contradiscurso a través del cual quedará cuestionado el sentido de la propia práctica artística, una práctica que asumirá un nuevo rol como instrumento crítico. Este hecho constituye, de entrada, la primera gran aportación de los mismos, ya que a través de esta crítica que encuentra su base en una inicial autocrítica, van a explorar, tal y como Martha Rosler pondrá en evidencia en *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-1975), no sólo la idea del “espacio como producto social,” sino también el sentido de la fotografía en sí misma como instrumento que no estaba satisfaciendo plenamente una función de compromiso con la realidad.

“Su trabajo iba a articular, paralelamente a un contradiscurso urbano, una sólida crítica a la *pobreza* de las estrategias representacionales manejadas por el arte, y más concretamente por la fotografía. De alguna manera, se propuso desautorizar la imagen fotográfica aunque sin llegar a renunciar del todo a ella.”¹⁹⁹

Tomando como referencia un barrio degradado y decadente como el del Bowery, prototipo en dichos años de un barrio bajo y decrepito, la artista utilizó la escritura y la fotografía como medios que, por si solos, carecían, desde su punto de vista, de un valor descriptivo adecuado “para comunicar una experiencia” o para reflejar la realidad, puesto que la autora partía del hecho de que “representación y experiencia eran además incompatibles.” De este modo, su indagación le llevará, por un

¹⁹⁸ Duque, Félix, *op. cit.*, p. 108.

¹⁹⁹ Candela, Iria, *op. cit.*, p. 74.

lado, a rechazar la pretendida naturaleza legitimadora de la fotografía (para Rosler ésta no supone una “garantía de conocimiento a través de la pura visualidad, dado que sólo transmite una visión superficial o incompleta”) y, por otro, a poner en duda el valor de la fotografía documental, puesto que “inspira pena, en lugar de comprensión política, hacia realidades sociohistóricas consideradas injustas.”²⁰⁰

Frente a un arte acomodaticio enfocado únicamente a su éxito en el mercado y desgajado de la calle, lo que pretenden artistas como los citados es un arte de “tácticas *periféricas* de resistencia en contra de las estrategias de dominación del *centro* de la ciudad,” tácticas que implican en muchas ocasiones la marginación, la censura o, incluso, la propia destrucción de los proyectos realizados.²⁰¹ Sin embargo, estas cuestiones —que parece que vayan en detrimento de este tipo de intervenciones— no tienen que hacernos perder de vista ni el alcance ni las repercusiones histórico-artísticas que, a medio y largo plazo, llegarán a detentar muchas de estas obras, y ello a pesar de la rémora que suponía su imposible realización o su carácter evidentemente efímero.

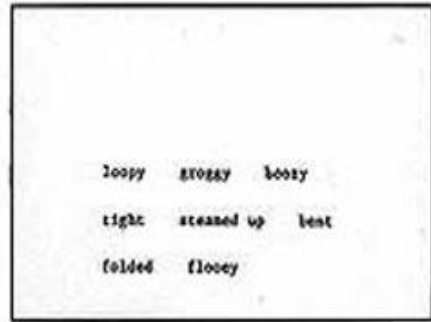
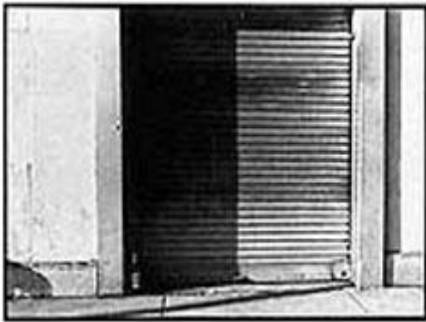
En este sentido, encontramos unos buenos ejemplos de lo dicho en trabajos como los de Hans Haacke y su crítica a los entramados de poder relacionados con la institución artística (*Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*),²⁰² o en obras como la proyectada en 1986 —aunque no pudo ser ejecutada por falta de los correspondientes permisos burocráticos— por Krzysztof Wodiczko (*The Homeless Projection: A proposal for the City of New York*) destinada a la transformación de los sin techo en los “nuevos monumentos” de la ciudad, es decir, en sus nuevas “esculturas públicas.”²⁰³

²⁰⁰ En una conversación mantenida con Benjamin Buchloh en 1998, la artista señalaba: “Me llevó un tiempo entender que sólo por estar mirando algo no significa que entiendas su significado histórico... Necesitas otra información.” Candela, Iria, *op. cit.*, p. 76.

²⁰¹ Candela, Iria, *op. cit.*, pp. 22-23.

²⁰² Esta obra, que fue censurada por el Guggenheim, “se presentaba como un detallado microanálisis de las operaciones inmobiliarias del grupo *Shapolsky et al.*, y quería ser un comentario al papel jugado por la especulación del suelo en la determinación del nuevo paisaje urbano de Nueva York.” Candela, Iria, *op. cit.*, p. 48.

²⁰³ “Las personas sin hogar, como las esculturas públicas, eran «estructuras» emplazadas al aire libre, aunque con la particularidad de que en su caso eran monumentos móviles, nómadas, aparte de humanos.” Candela, Iria, *op. cit.*, p. 151.



Martha Rosler
The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems, 1974-1975

Convertidos los mendigos en estatuas, el arte no sólo se desplaza hacia la performance, sino hacia la denuncia. Se podría decir, por ello, que Nueva York no es su Quinta Avenida, sino el contexto que posibilita que la ciudad no sólo sea un espacio físico o arquitectónico, sino el ámbito territorial de convivencia de una comunidad humana múltiple y llena de desigualdades. La ciudad, por consiguiente, va a interesar en tanto que posibilidad de análisis social. Análisis que surge, como ya hemos señalado, desde el propio autocuestionamiento de la práctica artística. De este modo, van a cobrar importancia dos cuestiones:

- a) En primer lugar, la revisión de los alcances conceptuales de la escultura y de la fotografía. Recordemos, al respecto, la polémica suscitada por la realización de *Tilted Arc* (1981-1989) de Richard

Serra²⁰⁴ o la profunda y ya mencionada “deslegitimación fotográfica” operada en dicha disciplina por las obras de Martha Rosler.

- b) Y, en segundo lugar, el reconocimiento de la estrecha conexión que va a existir entre la teoría artística y determinadas teorías políticas (pensemos, por ejemplo, en autores como el ya estudiado Guy Debord, o en otros como Henri Lefebvre o Michel Foucault). Este hecho lleva a Iria Candela a señalar que obras como las descritas sirven “para componer una versión distinta de la ciudad.” Versión que, respondiendo a las premisas del contradiscurso elaborado, es utilizada para abandonar la “imagen próspera que había prevalecido” de la misma:

“A través de sus intervenciones en los territorios marginados, decadentes o conflictivos, los artistas promovieron el reconocimiento de las «sombras» de la replanificación urbana. También lograron, incluso sin quererlo, denunciar aquella conflictiva realidad, así como oponerse al espacio urbano hegemónico fomentando su contraposición. La suma de pequeñas y aparentemente poco significativas aportaciones realizadas en esta línea se revelaría como un coherente movimiento de resistencia artística contra el espacio contemporáneo.”²⁰⁵

De este modo, la conclusión a la que esta autora llega es bastante clara en relación a este tipo de intervenciones: las mismas constituyen los inicios de un Arte Público entendido desde una perspectiva crítica. Un arte que busca la reflexión, la incidencia social, el compromiso ciudadano y el debate y que, por propia definición, tiende a reelaborar la

²⁰⁴ Esta conocida y discutida obra que con sus 36 metros de largo y sus 3'7 metros de alto *interrumpía* las vistas convencionales y *estorbaba* el paso de los transeúntes que recorrían la prestigiosa plaza en la que estaba situada (la Federal Plaza de Nueva York) fue, finalmente, desmantelada. Las críticas recibidas por su “peculiar ubicación,” ya que más que una escultura lo que hacía era inventar una muralla, se debían al hecho de que “Serra había subvertido las normas comunes a la mayoría de las obras de arte público.” La importancia de esta obra radicará, por tanto, en el cuestionamiento que realiza al arte emplazado en espacios públicos. Ello lleva a *Tilted Arc* a que reniegue “de la tradicional subordinación a unos fines meramente decorativos o utilitarios.” Candela, Iria, *op. cit.*, pp. 105-106.

²⁰⁵ Candela, Iria, *op. cit.*, pp. 182-183.

propia idea de lo público, ya que es en la discusión y en la confrontación donde el mismo cobra su más profunda dimensión y donde su alcance se hace más evidente. Estas prácticas llegarán, en opinión de Candela, a adquirir un “valor profético,” puesto que las mismas servirán de “germen” no sólo a obras posteriores, sino también a otras “prácticas que de seguro vendrán,” dado que las mismas actúan como “mediadoras en la percepción de las operaciones económicas y políticas de la ciudad.”²⁰⁶



Camilo Vergara
The New American Ghetto, 1977-act.

Ni las censuras vividas, ni el cuestionamiento estético, ni el carácter efímero que llegaron a poseer muchas de estas obras —el ejemplo más evidente de este carácter perentorio lo constituye el de Matta-Clark—, pudieron acallar o hacer desaparecer el carácter subversivo existente en estos trabajos. La recuperación de lugares y espacios concretos sirvió para impulsar la idea de *site-specific* y, paralelamente, para conseguir que esta nueva mirada de relación con los entornos y de apropiación de los mismos adquiriera un evidente sentido vivencial y político.

No es extraño, por tanto, que todo ello ocurriera en un momento en el que coincidió la crisis del lenguaje moderno y la aparición de las

²⁰⁶ Candela, Iria, *op. cit.*, pp. 183-184.

posiciones artísticas postmodernas. Es decir, a lo largo de una etapa en la que el arte —y el ejemplo que ejercerá el influjo feminista en éste es una muestra evidente de lo señalado— va a tratar de unir, por una parte, las conquistas de su autonomía y de su especificidad estética y lingüística y, por otra, la crítica a su encerramiento formalista y a sus posiciones más dependientes del mercado.

Profundizar en este aspecto nos lleva a entrar de lleno en el próximo y último capítulo. No obstante, hay que matizar previamente lo señalado. No hay que pensar que lo sucedido en el ámbito artístico desde 1990 hasta la actualidad y, en especial, en lo que concierne a las relaciones arte/entorno, ha seguido el modelo neoyorquino analizado.²⁰⁷ Si bien es cierto que a través del mismo queda abierta la puerta al Arte Público, también es cierto que la proliferación urbana vivida en el ámbito artístico-fotográfico-videográfico ha abandonado muchas de las posiciones políticas y de denuncia que caracterizaron las obras de los artistas que acabamos de estudiar en el capítulo que ahora concluye.

Dos han sido, desde nuestra perspectiva, las causas que han incidido en la configuración de este nuevo panorama que es el que ahora estamos viviendo:

- a) En primer lugar destacaríamos la progresiva oficialización producida en el Arte Público, ya que éste ha llegado a convertirse prácticamente en un género específico, perfectamente acotado y delimitado en sus prácticas. Un arte que, en muchos casos, tiene sus propias convocatorias, circuitos y canales. Este hecho que, en principio, no debería de afectar al mismo, no sólo ha servido para encauzar desde una perspectiva políticamente correcta su incidencia, sino también para continuar propiciando, siquiera sea de una forma indirecta, una confusa heterogeneidad conceptual en lo relativo a qué debemos entender por Arte Público. Cuestión

²⁰⁷ “Como ya hemos señalado, el panorama artístico de Nueva York a partir de la década de 1990 cambió radicalmente dando plena preeminencia a obras de arte público de tipo reconciliatorio, de modo que esta tendencia nacida en el momento inmediatamente anterior de transición urbana traumática se extinguió en su contexto originario. Sin embargo, insistimos en que se trata de una tendencia artística perfectamente extrapolable a otros contextos que hoy viven, o que vivirán, procesos urbanos similares.” Candela, Iria, *op. cit.*, p. 183.

que se ha visto enmarañada todavía más con el uso de términos como el de Arte Urbano.²⁰⁸

Ello ha posibilitado que se continuara englobando bajo dicha denominación trabajos que, a pesar de utilizar el espacio público y urbano, no debieran encontrarse asimilados a tal epígrafe, puesto que huyen de cualquier tipo de cuestionamiento y tienden, en palabras de Félix Duque, a actuar como “una artimaña más a favor de la *puerilización* del público.”²⁰⁹

- b) En segundo término no hay que olvidar otra circunstancia: la proliferación —y el consiguiente éxito— en los últimos años de un arte que, alejado de los circuitos tradicionales de la fotografía e inmerso en los canales artísticos contemporáneos, toma como soporte la imagen digital, utilizándola con toda la capacidad de postproducción que posee gracias a las amplísimas posibilidades informáticas existentes.

Curiosamente, estas obras —en las que hay un amplio predominio iconográfico de referentes urbanos— están volviendo a planteamientos que pueden ser calificados de estrictamente formalistas (pensemos, aunque sea de forma anecdótica, en la importancia que el tamaño posee en estas piezas, así como en sus pulcros acabados técnicos). Esto hace que cualquier atisbo crítico, a la manera en que éste surgía en los trabajos urbanos de las décadas de los años 1970 y 1980, quede supeditado a otro tipo de valores como, por ejemplo, los que refrendan una buena

²⁰⁸ Mientras estamos redactando estas líneas, *Babelia*, el suplemento cultural de *El País*, acaba de dedicar un interesante monográfico al tema (“Explosión de arte urbano”) aprovechando el interés asimilacionista que la Tate Modern de Londres ha manifestado en relación al arte callejero.

²⁰⁹ Pensemos, por ejemplo, en la comparación que este autor realiza entre el gigantesco perro *Puppy* de Jeff Koons (“con toda su superficie literalmente florida, que *adorna* un lado de la entrada al Museo Guggenheim de Bilbao, y que parece realizada *para que* los turistas se hagan fotos a su vera”) y obras de mucho más interés público como las de Isomu Noguchi, Michael Heizer o Claes Oldenburg. Y ello, incluso, a pesar de que algunas esculturas de este último —en concreto, se alude a *Spoonbridge and Cherry*, 1985-1988— puedan, en función de la interpretación efectuada, correr el riesgo de situarse “en el precipicio de un *kitsch* pseudorromántico, si es considerada como un «engolfamiento» en mundos soñados, al estilo de *Alicia en el país de las maravillas* (¡según el film de Disney, no según la obra de Carroll!).” Duque, Félix, *op. cit.*, p. 159.

acogida ya sea por parte del mercado o por las propias instituciones museísticas.

La unión de estos dos hechos ha permitido situarnos en un espacio en el que la voluntad subversiva existente hace unas décadas ha quedado un tanto ninguneada. No estamos con ello negando posibilidades a la existencia de un arte actual que desarrolle una función crítica con el entorno. Lo que estamos señalando es que el interés contradiscursivo y contrainstitucional de hace unos años, ha sido asimilado por la propia dinámica operada en el espacio oficial artístico. Una asimilación que, sin embargo, no puede ser absoluta —y son éstas las palabras con la que Iria Candela concluye su volumen—, puesto que

“el arte es un ámbito de combate simbólico que a veces deja de ser simbólico y se hace real. La función del arte quizá no sea producir un cambio social, pero todavía existen artistas que se empeñan en crear el clima oportuno donde ese cambio devenga necesario.”²¹⁰

²¹⁰ Candela, Iria, *op. cit.*, p. 184.

7. PAISAJES VIRTUALES DE LA GLOBALIZACIÓN

El final del pasado siglo y el comienzo del presente ha coincidido con la expansión de un término que, como sucede con el de globalización, puede ser interpretado desde perspectivas muy diversas: económicas, políticas, sociales, financieras, bélicas, mediáticas... Sin embargo, conviene recordar que el uso de este concepto, así como su difusión generalizada, se ha producido de manera paralela y, en cierto sentido, inseparable de toda una serie de transformaciones que han tenido como protagonistas al mundo de la imagen tecnológica y de la comunicación. Unas transformaciones sobre las que ahora, a modo de introducción, queremos reflexionar ya que las mismas han contribuido de manera decisiva a la hora de dotar de significado a esta idea de lo global.

En este sentido, la importancia que han adquirido todos estos cambios radica en el hecho de que los mismos no sólo han servido para generar una serie de modificaciones estrictamente técnicas, sino también para provocar repercusiones de orden ideológico y conceptual. No olvidemos que ya McLuhan señalaba que las renovaciones tecnológicas siempre han ido acompañadas por este tipo de cambios, afirmación que el autor canadiense evidenció con el tratamiento que dio al tema de la aparición de la imprenta y al desarrollo de una mirada lineal.

Ahora bien, en relación con ello, se ha producido un cambio que McLuhan no percibió y que, sin embargo, para Debray posee gran importancia. Nos referimos a la curiosa vinculación que vista y oído desarrollan en la actualidad. Si la mirada poseía en el pasado una capacidad de decisión y discernimiento que el oído no detentaba —al menos desde la entrada en la era alfabética—, dicha prerrogativa se ha visto profundamente trastocada en el nuevo sistema global-visual. Un sistema en el que el individuo se sumerge en el interior de la imagen con la actitud pasiva del oído.

La circunstancia descrita genera, dentro de un mundo icónico global en el que las fronteras son cada vez más inexistentes, la aparición de un fenómeno transnacional que, ajeno a países, niveles sociales y culturas, es el constituido por las llamadas *imágenes ruidosas*. Éstas se han convertido en auténticos iconos de la mundialización, ya que definen nuestra realidad visual. Para Debray las mismas se caracterizan básicamente por tres hechos:

- a) Por su poder de fascinación y absorción visual.
- b) Por su vinculación con el consumo.
- c) Y, por último, por su capacidad de anulación. Capacidad que debe ser entendida como cancelación del poder de crítica y discernimiento del espectador.

Las características citadas se ven complementadas, no obstante, por un cuarto fenómeno que será teorizado fundamentalmente por Paul Virilio: la velocidad a la que las imágenes se expanden. Fenómeno al que Debray también alude, aunque de manera más tangencial, al señalar que el “video-tiempo no espera,” puesto que se trata de “un soporte apremiado” dirigido a “atrapar el instante al instante.”¹

De este modo, las imágenes ruidosas —tan inmersas en una realidad globalizada y tan propias de nuestro tiempo— son percibidas, por ello, de la misma forma a como, por ejemplo, se escucha el sonido de una autopista. Desde esta perspectiva, se puede señalar que al igual que el ruido de los automóviles es algo que —se quiera o no— nos envuelve y atrapa, con las imágenes sucede algo similar. No nos dirigimos hacia las mismas de una manera consciente, sino que son ellas las que, siguiendo sus propias pautas, penetran en nuestro entorno perceptivo.

El ojo, que en otro momento estimulaba las ideas y la imaginación, a la par que se relacionaba con la voluntaria decisión de mirar, analizar y comprender, entra ahora en un espacio que, con independencia de las lógicas diferencias, guarda curiosos paralelismos con el ámbito auditivo. De este modo, Debray concluye apuntando que en la actualidad vista y oído son campos que comparten una paradójica cualidad: ambos se encuentran dominados por una evidente pasividad perceptiva. Hecho que, además, se agrava en el caso visual debido al dominio ejercido por el ritmo acelerado que marca la pantalla.

A raíz de lo apuntado, se puede señalar que todo se desarrolla ahora en un único nivel que pone en jaque la idea de espacio de representación tradicional que teníamos aprendido. Este es el motivo por el cual distinciones que podían establecerse entre la cosa y su imagen, o entre el hecho y la huella, resultan difíciles de mantener. La confusión

¹ Debray, Régis, *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Manantial, Buenos Aires, 1995, p. 127.

producida hace que el ojo no pueda delimitar con seguridad dichas fronteras. Ello explica el éxito que, dentro del contexto globalizado, conceptos como simulacro o desrealidad han alcanzado durante estos últimos años.²

Sin embargo, la confusión a la que hemos hecho referencia no afecta a todo el universo de la imagen. El cine, según Debray, todavía tiene la capacidad de ser considerado como una huella en diferido que mantiene la distancia y que, por ello, nos permite discernir. Por el contrario, esa posibilidad queda completamente suprimida en el ámbito de la televisión. Es decir, en ese espacio que el autor francés considera como fundamental, para el desarrollo y consolidación del *estado videocrático*, un estado, plenamente característico de la era global, en el que el propio medio se transforma en ideología.

“La «regencia mediática» no es del orden del complot o de la maquinación. El aparato mediático está sin duda en manos de los poderes del dinero y tiene vocación de reproducirse [...] La regencia se ejerce mediante los procedimientos de funcionamiento del sistema maquinal [...] La máquina es «trascendental» no por el mensaje que transmite sino por el hecho de que modaliza y modeliza cualquier mensaje.”³

Frente al apogeo de las imágenes ruidosas, propias del actual territorio de la globalización, se hace necesario recuperar el caudal analítico y simbólico de la imagen que es capaz de producir el arte. Un caudal que permite esa posibilidad reflexiva y distanciada a la que se refiere Debray. Debido a ello, la imagen artística puede asumir un sentido crítico frente al poder que ejerce la homogeneización a la que impulsa la globalización. Una homogeneización que no sólo afecta a la mirada, o a la cultura o al consumo, sino a aspectos vivenciales que inciden

² Con independencia del influjo ejercido en este ámbito por Jean Baudrillard, se ha de señalar que un hecho de estas características trae consigo profundas modificaciones en nuestra concepción del espacio. En este sentido, apreciaciones fenomenológicas como las apuntadas por Gaston Bachelard o interpretaciones como las de Mircea Eliade —relacionadas con la recuperación del aspecto sagrado de los lugares—, se diluyen cuando hablamos de espacios virtuales o de territorios desreales. Ello se debe, lógicamente, a que la vivencia y la relación con el entorno quedan transformadas en una ficción. Una ficción en la que la realidad mediática es tomada como una nueva naturaleza.

³ Debray, Régis, *op. cit.*, pp. 141-142.

directamente en nuestra manera de entender —aunque sea de forma confusa— la realidad y nuestras relaciones con ella.

Al respecto, Paul Virilio (1932) planteaba en uno de sus últimos textos la cuestión. Y lo hacía señalando que esta fuerza cuyo objetivo es la uniformidad tiene declarada “una guerra contra lo real” que se apoya en “la *información* y [en] su velocidad de comunicación instantánea.” Frente al poder de las armas de destrucción masiva, Virilio acuña lo que denomina como “*Infowar* [...] una desrealización por doquier en la que el *arma de comunicación masiva* es estratégicamente superior.”⁴

Para que el triunfo de esta *desrealidad* esté asegurado, resulta básica la utilización de unas imágenes que respondan a “la hiperpotencia de los *mass-media*” y a su globalizada presencia. El objetivo que se pretende es crear un “conformismo mediático” y visual que se base en la máxima “estandarización de la opinión.” En palabras de Virilio:

“Actualmente, cuando *todos los ejemplos son seguidos* en tiempo real por la hiperpotencia de los *mass-media*, el *acontecimiento es únicamente la ruptura de continuidad, el accidente intempestivo* que viene a romper la monotonía de una sociedad en la cual la *sincronización* de la opinión completa hábilmente la *estandarización* de la producción.”⁵

La producción global estandarizada requiere de una sincronía de opiniones y, en especial, de sensaciones y sentimientos, una sincronía que se apoya en la simultaneidad e inmediatez de las imágenes. Éstas, no hay que olvidarlo, son las del “tele-evangelismo-postpolítico” y se convierten en seductoras “prácticas de aniquilación visual.”⁶

⁴ Virilio, Paul, *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2006, p. 43.

⁵ Virilio, Paul, *op. cit.*, p. 36.

⁶ Virilio, Paul, *op. cit.*, p. 48. Dicha aniquilación visual tiene como finalidad básica alcanzar el ya mencionado objetivo de anular la realidad: “Hoy, la ambición es desmesurada porque se trata de *romper el espejo de lo real* para hacer perder a cada uno (aliados o adversarios) la percepción de lo *verdadero* y de lo *falso*, de lo *justo* y de lo *injusto*, de lo *real* y de lo *virtual*; confusión fatal tanto del lenguaje como de las imágenes que culmina en el levantamiento de esa flamante Torre de Babel, pensada para llevar a cabo la revancha estadounidense por el derrumbamiento del World Trade Center” (p. 50).

Teniendo en cuenta este hecho, lo fundamental en el nuevo orden visual ya no radica en que todo el mundo opine lo mismo o tenga las mismas creencias políticas, religiosas o personales (cuestión que no posee en la actualidad tanta relevancia, puesto que se acepta la discrepancia y la diversidad). Lo importante se circunscribe a algo que resulta mucho más primario, ya que lo se pretende es que todo el mundo sienta lo mismo y que esto se produzca, gracias a la omnipotencia que posee la pantalla, en un mismo instante.

Si en épocas pasadas existía un interés por controlar lo que individualmente se pensaba, hoy en día el interés se desplaza hacia lo que colectivamente es sentido, ya que, como sugiere Debray, es necesario crear una “comunidad sentimental *inmediata*.” Esta comunidad adquiere un nuevo valor, puesto que lo importante ya no se centra en el análisis racional, sino en la fuerza sentimental.

Un buen ejemplo de este hecho se encuentra en los programas televisivos dedicados al debate político o a temas de actualidad. En los mismos cobran mucha más importancia los aspectos de carácter emotivo (elevación de la voz, gestos crispados, descalificaciones hechas con violencia o torpeza, etc.), que cuestiones de índole reflexiva (buena argumentación, corrección y solidez en la exposición, utilización de un discurso coherente, etc.).

Esta circunstancia es la que lleva a Debray a señalar que en la actual sociedad globalizada todo “funciona al choque más que al peso,” ya que en la misma triunfa “lo directo a lo diferido, el documento a la obra” y “el periodismo a la historia.” Partiendo de estos datos podría pensarse que nos encontramos inmersos plenamente en esa sociedad del espectáculo teorizada por Guy Debord. Sin embargo, para Debray este hecho no es así, ya que la sociedad espectacular se encuentra sobrepasada: “Difunta la sociedad del espectáculo, ha cedido su lugar a la sociedad del contacto.”⁷ Un contacto que, como puede suponerse, no nos lleva a un ámbito de interrelaciones personales o de vivencias compartidas, sino a un espacio virtual dominado por la imposición de irrealidades y por los dictados sentimentales.

⁷ Debray, Régis, *op. cit.*, p. 100.

Debray es muy claro al respecto. Al considerar que la sociedad global es la del *teleestado* y la de la *videoesfera*, para él no existe duda alguna en el hecho de que en la misma lo importante es lo emocionalmente impactante. Ello se debe a que

“un testimonio es más contundente que un análisis. El primero es físico, el segundo intelectual. El testimonio, enunciación en primera persona, atrapado en lo vivo, en directo, es caliente; el análisis, enunciado impersonal, en diferido, fuera de contexto, es frío. En la videosfera, la relación prevalece sobre el contenido y la enunciación cuenta más que el enunciado. Lo importante es el contacto, no el discurso. Ahora bien, la imagen-sonido es mucho más contagiosa y participativa que el discurso lógico.”⁸

De este modo, la posibilidad del silencio y de la contención mediáticas se convierten en valores a reivindicar. Frente al poder que ejerce la enunciación, es importante recuperar una mirada que apueste por la crítica a un entorno en el que lo excesivo y lo sobreabundante —por utilizar una terminología próxima a la del ya mencionado Marc Augé— anula cualquier posible lectura. Ello ha dado pie a que artistas como, por ejemplo, Hiroshi Sugimoto (1948) hayan trabajado metafóricamente esta idea en obras fotográficas como las dedicadas a las pantallas de cine, serie en la que trabajará básicamente durante el año 1993.

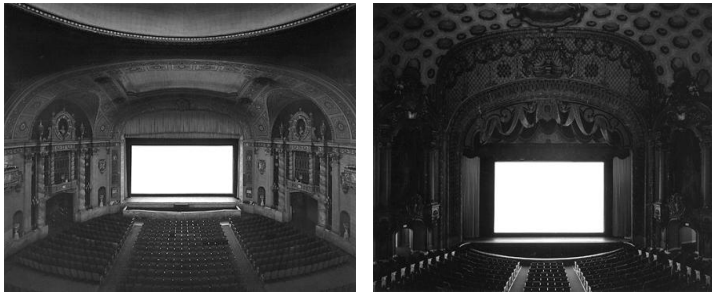
En las citadas piezas el autor toma una imagen de dichas salas, pero sobreexponiéndola. Aunque la fotografía es realizada mientras se visiona el pase de toda la película, el resultado final es sorprendente: la sobreexposición hace que no se registre imagen alguna, puesto que la suma de todos los fotogramas no hace más que producir una imagen de absoluta blancura. El propio autor señalaba que la superposición en una sola imagen de todas las imágenes que conforman la película provocaba un vacío por acumulación. Ello se debía a que “contienen demasiada información, y exceso de información equivale a vacío.”⁹

⁸ Debray, Régis, *op. cit.*, p. 117.

⁹ Tatay Huici, Helena, “Conversación con Hiroshi Sugimoto”, en el catálogo de la exposición *Sugimoto*, Fundació “la Caixa”, Barcelona, 1998, p. 17.



Hiroshi Sugimoto
De la serie *Mares*, 1980-1997



Hiroshi Sugimoto
De la serie *Salas de cine*, 1993

Sin embargo, no debemos precipitarnos en extraer conclusiones. El mundo globalizado en el que nos hallamos rechaza ese discurso del silencio que Sugimoto también plantea en sus paisajes de mares. Paisajes que, en su sosiego y en su calma, se enfrentan al ruido de las imágenes mediáticas. Como puede suponerse, su invitación a una mirada serena del entorno, choca necesariamente con la sonoridad impositiva que aleja de la reflexión y que constituye la base visual de la nueva cultura mundializada.

La globalización, decíamos, impone su propia sonoridad y velocidad. Ello hace que los territorios se desmaterialicen en su sentido geofísico y que, además, lo hagan instantáneamente. Marshall McLuhan a principios de la década de 1960 concebía una aldea global que permitiría una especie de recuperada Arcadia donde las nuevas interconexiones e interdependencia electrónica guiarían al ser humano.

Sin embargo, a través de esta posición neorromántica estamos volviendo al planteamiento de dominio de un mundo que se concibe como natural e imperfecto. Un mundo susceptible de ser mejorado tanto por la tecnología y por la multiplicación de la comunicación, como por los intercambios que en teoría permitirían la integración entre las diferentes regiones, sociedades, mercados y culturas en una entidad única cuyo entorno sería el planeta en su más amplia totalidad.

De este modo, para McLuhan los nuevos medios no se están constituyendo en puentes entre el hombre y la naturaleza, ya que son la naturaleza misma. Desde esta perspectiva, uno de los artistas que más tempranamente sentirá una curiosa fascinación por los entornos globalizados será Andy Warhol, quien en 1975 señalaba que los paisajes o las arquitecturas más bellas de las ciudades podían ser encontrados en los reconocibles entornos de las hamburgueserías de una conocida empresa multinacional:

“Lo más bello de Tokio es McDonald’s. Lo más bello de Estocolmo es McDonald’s. Lo más bello de Florencia es McDonald’s. Pekín y Moscú no tienen nada bello todavía.”¹⁰

La consecuencia que propicia una postura de este tipo no se hace esperar: un entorno diferente se configura, adquiriendo unas orientaciones específicas y novedosas. Las mismas van a contribuir a trazar una realidad territorial propia. Una realidad a la que en un anterior trabajo de investigación hemos denominado como el paisaje virtual de la globalización.

A dicha realidad, así como al entorno que produce, vamos a dedicar el presente capítulo, ya que con el mismo deseamos finalizar este trabajo. Sin embargo, hacerlo nos enfrenta a una dificultad. Una dificultad que no sólo se relaciona con las peculiares características que los paisajes de la globalización presentan, sino especialmente con el hecho de que los mismos están todavía determinándose en el momento que escribimos estas líneas. Esta circunstancia no puede pasarse por alto y ello va a afectar directamente a la metodología de análisis que utilizaremos en las próximas páginas.

¹⁰ Warhol, Andy, recogido en Kruger, Barbara, *Mando a distancia. Poder, culturas y el mundo de las apariencias*, Tecnos, Madrid, 1998, p. 33.

En este sentido, si en los capítulos precedentes hemos podido usar las obras de determinados artistas como centro de un discurso a través del cual el arte contribuía a determinar unas visiones sobre el entorno, lo que ahora nos interesa elaborar es una recopilación conceptual que nos permita aproximarnos, siquiera sea de una forma parcial, a la complejidad de nuestro presente. Un presente que, tal y como defiende el antropólogo Edgar Morin, requiere ser pensado constantemente, ya que sólo puede ser abordado desde lo complejo.¹¹ Es decir, desde un discurso que no puede ser cerrado ni excluyente, puesto que en él se dan cita —y además a un mismo tiempo— variables diversas e, incluso, contradictorias.

Planteando la cuestión de forma directa nos encontramos ante el problema de tener que interpretar nuestra realidad utilizando unos parámetros que están en permanente transformación y que, a su vez, pueden resultar inoperantes dada la rapidez de los cambios que están sucediendo. Esta falta de funcionalidad se encuentra estrechamente relacionada con el hecho de que el nuevo territorio que está surgiendo responde a circunstancias y fenómenos hasta ahora desconocidos. Desde esta perspectiva, podría pensarse —aunque de forma un tanto errónea— que la recopilación que queremos elaborar intenta crear una cartografía o un mapa conceptual a través del cual sea posible analizar el nuevo paisaje en el que nos encontramos.

Sin embargo, creemos que si se adoptara esta posición, estaríamos actuando de manera un tanto atrevida o, incluso, pretenciosa. ¿Por qué? Por la sencilla razón de que la realización de cualquier mapa —y mucho más cuando nos enfrentamos a uno de estas características— requiere tener un conocimiento del territorio que se intenta cartografiar. Y, en el presente caso, como ya hemos señalado, este territorio se encuentra en proceso de formación, lo que hace que el mismo todavía no pueda ser delimitado con exactitud.

¹¹ “Lo que sucede en el planeta se sitúa en la interferencia entre procesos económicos, sociales, religiosos, nacionales, mitológicos, demográficos, etc. Por esa razón, la tarea más ardua, pero también la más necesaria, es la de pensar nuestro planeta.” Definida esta posición Morin concluye: “Yo defino lo humano partiendo de su complejidad misma, su naturaleza a la vez biológica y metabiológica.” Morin, Edgar, “En el corazón de la crisis planetaria”, en Baudrillard, Jean y Morin, Edgar, *La violencia del mundo*, Paidós, Barcelona, 2004, pp. 53 y 90-91.

¿Significa este hecho que es imposible aproximarnos a nuestra realidad? Es decir, ¿significa lo apuntado que no podemos llegar a establecer unas directrices que nos ayuden a comprender hacia dónde se encaminan las actuales preocupaciones sobre el entorno? En modo alguno somos de la opinión de que se tenga que extraer una conclusión de esta índole. A lo que nos empuja una posición de este tipo es a reconocer los límites en los que tenemos que desenvolvernos.

En función de lo apuntado consideramos más interesante elaborar no tanto un mapa, como un repertorio de ideas que actúe como referente conceptual de las actuales visiones que existen sobre el entorno. A través de este repertorio queremos alcanzar un objetivo muy concreto: profundizar en aquellos conceptos que pueden servirnos de guía funcional y operativa en la configuración de los entornos contemporáneos.

No tenemos, por tanto, una pretensión explicativa de carácter general, ya que no es nuestra intención elaborar un discurso que dé por concluido el tema, sino establecer tan sólo las bases para una aproximación puntual y temporal al mismo. Una aproximación que pueda verse sujeta a lógicas transformaciones e inevitables revisiones valorativas.

El objetivo de este último capítulo es, consiguientemente, un tanto modesto: el mismo busca ofrecer un conjunto de referencias que posibiliten la creación de un conjunto de herramientas e instrumentos capaz de ser utilizado para plantear cuestiones concretas vinculadas a nuestros entornos. A pesar de esta modestia, su desarrollo resulta fundamental en nuestro estudio, ya que nos acerca a una realidad que es la que fenomenológicamente más nos afecta.

Partir de esta premisa nos lleva a tener en cuenta cuatro consideraciones básicas en relación al discurso que vamos a desarrollar y a su posible operatividad:

- a) Necesitamos conocer a qué estamos refiriéndonos cuando utilizamos el término de globalización. Aunque éste, tal y como hemos señalado, resulte un tanto difuso y haya sido utilizado con significados diversos, vamos a intentar delimitar con cierto cuidado el mismo. Al respecto, se ha de señalar que esta

aproximación nos ocupará las páginas inmediatamente siguientes y actuará como preámbulo contextualizador.

Sin embargo, pese a que esta introducción sea realizada antes de la elaboración de nuestra recopilación conceptual, ello no debe hacernos perder de vista un hecho: la simultaneidad e interdependencia de todas las ideas que vamos a manejar. No se trata, por tanto, de acotar en un primer momento qué es la globalización, sino de comprender que ésta se desarrolla en paralelo a toda una serie de cambios espaciales, territoriales, arquitectónicos, etc., que de forma interconectada están contribuyendo a definir el concepto.

- b) Esta última idea —la del paralelismo de toda una serie de transformaciones procedentes de ámbitos diversos— nos ayuda a plantear otro hecho fundamental. Las referencias que vamos a utilizar para la elaboración de la presente recopilación conceptual no sólo provienen del ámbito pictórico o fotográfico.

Si hasta el momento hemos basado nuestro estudio o en autores que trabajaban en dichas disciplinas, o en teóricos que aludían a las mismas; los referentes que ahora nos van a ocupar provienen esencialmente de disciplinas como la arquitectura, la sociología o el urbanismo. Este hecho pone de relieve no sólo la progresiva disolución de ámbitos creativos cerrados (con la consiguiente hibridación de especialidades), sino también un aspecto que es, desde nuestro punto de vista, básico: el protagonismo que en la sociedad globalizada están adquiriendo los arquitectos, los urbanistas, los diseñadores de espacios ciudadanos, los paisajistas, etc.

En este sentido, las reflexiones más interesantes que están siendo llevadas a cabo en este ámbito, pensamos que provienen de autores cuya formación inicial está relacionada con estas áreas, así como con discursos elaborados desde la antropología y la sociología. Si en el siglo XX las visiones desarrolladas por artistas plásticos nos ofrecían una interpretación del entorno de indudable valor, en el siglo XXI esas visiones no sólo son privilegio de los mismos. Se puede decir, por ello, que los arquitectos y los urbanistas han tomado la palabra. Y que lo han

hecho de un modo especialmente atractivo, ya que se están enfrentando a problemas nuevos con planteamientos no sólo constructivos o circunscritos al ámbito de la ingeniería.

- c) Este planteamiento más completo e integral ha determinado que nos inclinemos por estos autores y que lo hagamos no esperando encontrar en ellos una respuesta precisa a determinados problemas. Profundizar en nombres como los de Koolhaas o Pallasmaa, por referirnos a arquitectos ya mencionados con anterioridad, nos permite situarnos ante una realidad cambiante que ellos no están intentando apresar.

Sus comentarios, en un sentido estricto, no ofrecen soluciones. Tampoco poseen un carácter descriptivo, entendido éste desde una posición objetiva. Lo que hacen es orientarnos sobre algunos de los problemas generados por los entornos globalizados y, sobre todo, situarnos ante una guía de conceptos elaborados por ellos mismos que permiten ubicarnos dentro de nuestra realidad espacial más inmediata. Valiéndonos de la metáfora cartográfica que venimos utilizando, podemos decir que sus aportaciones actúan no tanto como mapa, sino como brújula. Es decir, como instrumento conceptual que va a indicarnos cuáles son las tendencias y direcciones más vivas que podemos detectar en una parte del actual panorama territorial.

- d) Finalmente, hay una última consideración que también debemos dejar planteada. Las imágenes que han aparecido hasta el momento no han servido únicamente para ilustrar o acompañar unos determinados conceptos —ya que, en muchos momentos, ha sucedido lo contrario—. Al respecto, se podría llegar a decir, incluso, que los conceptos utilizados lo han sido precisamente a partir de las mismas. Esta estrategia discursiva va a verse modificada en estas páginas finales, puesto que queremos que las reflexiones conceptuales que vamos a desarrollar, adquieran un protagonismo narrativo sobre las propias imágenes. Ello se debe a dos motivos sustanciales. En primer lugar, a la propia riqueza artístico-creativa de los autores que vamos a manejar, puesto que se encuentran situados en un espacio totalmente fronterizo entre la teoría y la práctica. Y, en segundo término, al carácter contradictorio y específico que poseen muchas de las

actuales visiones urbanas. Un carácter que, desde nuestra perspectiva, deriva de un uso fotográfico que no pretende, tal y como sucedía en las décadas de los años 1960 y 1970, la intervención-transformación del entorno, sino su constatación.

Al respecto, somos conscientes de que no existe una descripción pura u objetiva, ya que la mirada del fotógrafo o la del artista siempre se sitúa en un punto preciso y ante una realidad determinada. Sin embargo, no podemos dejar de apreciar cómo muchas de las más recientes visiones realizadas sobre el entorno se basan en posiciones mucho más respetuosas con la tradición iconográfica que las puestas en práctica durante el periodo de Mayo del 68. Cuestión que, además, ha adquirido un carácter más evidente en la actualidad, debido a la propia proliferación vivida por el referente urbano-espacial. Este hecho es el que nos ha llevado a supeditar las imágenes que ahora vamos a emplear al discurso, no con la intención de infravalorar las mismas, sino con el deseo de poner de relieve la propia pujanza de los discursos híbridos que están protagonizando los territorios de la globalización.

Teniendo en cuenta estas cuatro consideraciones, vamos a desarrollar nuestro discurso siguiendo dos grandes líneas que deben ser interpretadas complementariamente. A través de la primera vamos a intentar concretar lo que entendemos por globalización. Mediante la segunda, vamos a completar dicha aproximación facilitando un conjunto de herramientas conceptuales, cuyo valor variará en función del desarrollo que en los próximos años siga la sociedad global. Una sociedad que, como ha señalado el sociólogo alemán Ulrich Beck, se caracteriza por ser la “sociedad del riesgo mundial.”¹²

Este hecho no puede pasarnos desapercibido, ya que de la manera en la que se solucionen los problemas y riesgos globales que nos acechan —y que Beck resume en problemas ecológicos, financieros y terroristas—, se configurará nuestro futuro más inmediato. Debido a ello, nuestras

¹² Nuestra sociedad puede ser definida así debido a que el “concepto de riesgo es un concepto moderno” y a que, por ello mismo, “nuestras decisiones como civilización desatan unos problemas y peligros globales que contradicen radicalmente el lenguaje institucionalizado del control.” Beck, Ulrich, *Sobre el terrorismo y la guerra*, Paidós, Barcelona, 2003, pp. 16-17.

herramientas conceptuales poseerán un determinado valor y operatividad en función de lo que suceda en el transcurso de los próximos años.

En cualquier caso, la nueva situación en la que nos hallamos supone que el planeta sea siempre visto en su conjunto. Y que al hacerlo se esté, aunque sea indirectamente, optando por la creación de un mundo artificial y autónomo alejado de la antigua idea de naturaleza vinculada con el entorno físico, un mundo que se concreta en el imparable desarrollo de lo virtual, la informática y las redes de información.

7.1. MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS FÍSICAS

Si una primera reflexión puede efectuarse sobre el fenómeno de la globalización es, tal y como venimos insistiendo desde el inicio de este capítulo, el uso tan diverso al que se ha visto sometido el mismo, especialmente si se intenta analizar y comprender desde una perspectiva ideológica. Este uso no sólo ha afectado a su definición y contenidos, sino también a su cronología. Edgar Morin incidía en este aspecto cuando, al realizar una breve aproximación a la historia del término, se retrotraía en sus orígenes a finales del siglo XV y comienzos del XVI, situando su expansión en el amplio periodo colonizador y esclavista protagonizado en un primer momento por Europa y, a continuación, por Estados Unidos:

“La globalización —«la planetización» es el término que yo prefiero utilizar— es la última etapa conocida de un proceso iniciado con la conquista de las Américas y el desarrollo de las navegaciones alrededor del mundo y que culmina con la relación cada vez más estrecha entre todas las partes del mundo. Evidentemente, el proceso se aceleró con la colonización y la esclavitud, que constituyen un periodo muy extenso dentro de la historia humana”¹³

A pesar de esta amplitud temporal que, según Morin, caracteriza al concepto, será con McLuhan cuando la idea que subyace a lo global adquirirá un especial sentido. Desde nuestra perspectiva, la introducción por parte de este autor del proceso de *aldeización* descrito en *La galaxia*

¹³ Morin, Edgar, *op. cit.*, p. 54.

Gutenberg, va a permitir dotar de un carácter positivo y positivista al desarrollo tecnológico. En este sentido, la profética utopía por él anunciada encontraba su razón de ser en el auge que en los años 1950 y 1960 iban a experimentar los medios electrónicos, un auge, a su vez, que posibilitaba la *retribalización* de la sociedad contemporánea. Se alcanzaba, así, la consecución del clásico ideal ilustrado de libertad, igualdad y fraternidad, pero relacionándolo con el poder emancipador inherente a la nueva realidad tecnológica.

Ahora bien, tal y como ya ha sido puesto de relieve en diversas ocasiones, la aldea global sólo es posible que se constituya como tal en una situación de equivalencias y diálogos sociales. Es decir, en una situación en la que emisores y receptores —ya sea individualmente como ciudadanos o colectivamente como países— puedan intercambiar mensajes y opiniones sin ningún tipo de dependencias ni coacciones.

Como fácilmente puede pensarse, esta relación paritaria y equilibrada que, por utilizar la terminología de Jürgen Habermas, nos situaría en el marco de una *situación ideal del habla*, no creemos que sea capaz de describir bajo ningún concepto el marco de la situación social actual. Una situación que —no sólo desde el ámbito comunicativo, sino en especial desde el económico y político— viene definida por la presencia de desigualdades y desequilibrios.

En este sentido, la idea de una globalización que se sustenta en la desigualdad puede parecer paradójica en relación a su propia definición, sin embargo, no lo es si tenemos en cuenta que lo que singulariza a la misma es, en palabras de Morin, “su aspecto técnico y económico,”¹⁴ cuestión que surge de forma paralela a la decantación en el espacio político por un modelo democrático.

Esta unión, que en el fondo lo que está planteado es la existencia de “un fenómeno que contribuye a unificar el planeta” a todos los niveles, sirve asimismo para poner de relieve otro hecho de vital importancia: la globalización sirve para convertir el mercado en algo mundial —al igual que la información—. De ahí que, una vez situados dentro de estos parámetros, “todo entra en el circuito de la mercancía.” La consecuencia que trae consigo un hecho de estas características no se hace esperar:

¹⁴ Morin, Edgar, *op. cit.*, p. 56.

“la economía invade todas la áreas humanas.” De ahí que esta reducción de lo social a lo económico lo que hace es que sigan “presentes las desigualdades entre las distintas partes del mundo.”¹⁵



Armin Linke
Favela Paraisópolis, Sao Paulo, 2001



Thomas Struth
City Tracks, Omron, 2005

Desde el momento en que tecnología y economía sustentan lo que, para Beck es “la realidad social de hoy, la modernidad globalizada,” la idea de equilibrio resulta bastante difícil de mantener. Al haber quedado globalizado tanto el liberalismo y las transacciones de capital, como las tecnologías de la comunicación y del transporte y las redes terroristas,¹⁶

¹⁵ Morin, Edgar, *op. cit.*, pp. 56-57.

¹⁶ Beck, Ulrich y Beck-Gernsheim, Elisabeth, *Generación global*, Paidós, Barcelona, 2008, p. 11.

a lo que asistimos es a la profundización de una desigualdad que lógicamente tiene repercusiones planetarias.

“En los últimos diez años el dominio del capital se ha ido haciendo cada vez más global. Su proyección mundial se intensifica, y muy pocos territorios y poblaciones escapan ya a su lógica depredadora. La mercantilización creciente de las distintas facetas de la vida afecta ya prácticamente a todos los ámbitos de nuestra existencia, en especial en los países del Centro. Y la capacidad por parte de las estructuras del poder para heterodeterminar la subjetividad humana, nuestras conciencias, a través de los *mass media* y la realidad virtual, alcanza cotas difíciles de imaginar. El capital transnacional productivo y, en concreto, el financiero especulativo son los nuevos señores.”¹⁷



Dionisio González
Santo Amaro III, 2006

El análisis efectuado por Fernández Durán permite que nos situemos ante ese carácter asimétrico al que acabamos de hacer alusión en párrafos precedentes. El poder económico y mediático, un poder que el propio autor vincula a la nueva “dictadura de la imagen,”¹⁸ configura la realidad de una globalización basada en la transnacionalización de los capitales y en el mercado único. A través de este hecho se está incidiendo en el sentido economicista de lo global. Un sentido que, en sí mismo, no agota el alcance del término, puesto que la mundialización se

¹⁷ Fernández Durán, Ramón et al., *Globalización capitalista. Luchas y resistencias*, Virus, Bilbao, 2001, p. 66.

¹⁸ Fernández Durán, Ramón, *op. cit.*, p. 136.

basa también en lo que Virilio califica de “un fenómeno pánico” que sólo se puede concebir desde la “aceleración de la realidad.”



Thomas Struth
Times Square, New York, 2000



Jordi Colomer
Anarchitekton, Osaka, 2004

Esta aceleración pone de relieve el nuevo alcance que adquieren las tecnologías de la comunicación y de la imagen. Ello nos va a permitir descubrir un nuevo espacio y un nuevo entorno que repercuten de manera directa en nuestro ámbito de investigación. Un ámbito que posibilita que no sólo nos situemos en el territorio de la economía global, sino también en el de una geografía virtual:

“No, aunque desagrede a Malthus, el espacio geofísico no es insuficiente para la humanidad, es el tiempo, el *espacio-tiempo metageofísico* de los transportes y de las transmisiones

instantáneas el que se ha vuelto ilusorio por su delirio de emancipación terrestre hacia un mundo virtual, «sexto continente» cuya idea fija sólo parece inquietar a las multitudes, pero para nada a los científicos adeptos a un rechazo de la multiplicidad.”¹⁹

La globalización actual anula fronteras, puesto que el territorio queda, en cierto sentido, abolido.²⁰ Ello no significa, sin embargo, que las desigualdades también se anulen. Al contrario, parece que lo que sucede es lo opuesto: las divisiones y contrastes se muestran insalvables. De este modo, las cicatrices de una historia en la que el poder se vinculaba al territorio, quedan reconvertidas ahora en fronteras virtuales y transnacionales que son trazadas a través de una realidad que responde a la nueva cartografía digitalizada.

En este contexto, y volvemos una vez más a citar a Virilio, ya no es la geopolítica, sino la *ciberpolítica*,²¹ el eje sobre el que se construye el discurso contemporáneo de estructuración social. Lo global adquiere, por ello, una de sus significaciones más extendidas por medio de quienes reclaman una expansión transnacional de beneficios, expansión que se sustenta, tal y como ya hemos apuntado, en la transformación de toda la realidad en mercado.

La globalidad, desde esta perspectiva, enmascara la mundialización de los desequilibrios, un fenómeno que, sin ser cualitativamente nuevo ni propio de esta época, posee la característica fundamental de afectar cuantitativamente, por vez primera, a todos. Lo curioso de este proceso es que el mismo no tiende a desaparecer, sino a aumentar. La separación norte/sur o centro/periferia resulta cada vez mayor y en ella están asumiendo un papel preponderante esas nuevas tecnologías que, lo que verdaderamente sucede con ellas, es que se hallan muy concentradas en determinados países o áreas geográficas.

¹⁹ Virilio, Paul, *op. cit.*, p. 104.

²⁰ La abolición del territorio físico hace que las fronteras sean inútiles. Los imperios no son ya territoriales, sino de otra índole (por ejemplo, económicos o mediáticos). Debido a ello, Virilio defiende que “la velocidad de liberación ha abolido el territorio que se encontraba en la base del *Estado de derecho* y, desde entonces, el mundo de los negocios, como el de la guerra, se encuentra en estado de ingravidez, en la angustiante espera del gran accidente, de ese *colapso global*, que no dejará de venir un día u otro.” Virilio, Paul, *op. cit.*, p. 105.

²¹ Virilio, Paul, *El Cibermundo, la política de lo peor*, Cátedra, Madrid, 1997.



Andreas Gursky
Hong Kong Port, 1994

A través del proceso emprendido asistimos a la instauración de un sistema basado en la hiperfinanciarización de la economía y en la consolidación de un pensamiento que pretende ser único. Ignacio Ramonet señalaba al respecto:

“En realidad, el pensamiento único es lo que llamamos hoy la globalización. Esta idea de que sólo existe una manera buena de pensar, una manera útil de pensar, una manera práctica de pensar, una manera moderna de pensar, y que esa manera buena, útil, práctica y moderna de pensar consiste en aceptar el catálogo de las ideas de la globalización en la economía, en el trabajo y en la vida cotidiana.”²²

La globalización se convierte, por tanto, en un proceso que afecta a muchas áreas de la vida, de ahí que el mismo no pueda ser abordado con cierta coherencia y rigor desde una única mirada o desde un único planteamiento. Cualquier análisis ha de ser forzosamente plural y desprejuiciado, y ello debido a la propia amplitud y complejidad del

²² Ramonet, Ignacio, “La globalización aspira a que la gente, en definitiva, acepte su propia esclavitud” (Entrevista con Omar González, 05.01.2005), www.rebellion.org/noticia.php?id=9595.

fenómeno frente al que nos hallamos, “quizá —tal y como se constata en el *Informe Lugano*— el invento colectivo más brillante de toda la historia.”²³ Un invento que ha suscitado que las propias discrepancias que genera también hayan de tener necesariamente un planteamiento global.

De este modo, y al igual que la crítica a la modernidad realizada a partir los años 1970-1980 denunciaba los presupuestos de raza, género, sexo y clase que subyacían de forma inconsciente en el discurso emancipador ilustrado, los nuevos movimientos críticos que la “globalfobia”²⁴ está despertando sólo pueden vertebrarse desde la paradójica aceptación de la misma. Hecho que, en cierto modo, pone de relieve no sólo el carácter irreversible del proceso iniciado, sino también la diversidad de sentidos que encierra.



Ángel Marcos
De la serie *Sueños*, 2004

Teniendo en cuenta lo señalado hasta el momento, hay un aspecto que podemos establecer con bastante precisión: la globalización actual se está perfilando no tanto como un fenómeno cultural o comunicativo de carácter solidario, sino como una cuestión —de naturaleza

²³ George, Susan, *Informe Lugano*, Icaria, Barcelona, 2001, p. 38. Tras reconocer el valor de este invento se señala a continuación: “Por primera vez, el mundo (y nuestro Grupo de Trabajo) afronta una pregunta crucial: el propio éxito de este invento global, ¿implica que en algún momento del futuro nos aguarda el accidente global, aquel del que no podrán recuperarse ni el sistema ni la economía mundial?”

²⁴ Fernández Durán, Ramón, *Globalización...*, *op. cit.*, p. 116.

fundamentalmente transnacional— que afecta a áreas como la económica, la ideológico-mediática y la bélica. Debido a ello, para Ramonet²⁵ el proceso globalizador abarca tres grandes frentes:

- a) El primero de ellos es el económico: mediante el mismo se intenta “imponer en cualquier país un único método de funcionar [...] abriendo las fronteras, instaurando privatizaciones reduciendo el presupuesto del Estado, suprimiendo todo lo que sea sector público.”
- b) El segundo frente posee un sentido psicológico e ideológico-mediático: hay que conseguir “que una persona consienta voluntariamente y participe de su propia explotación y que, además, piense que es feliz.” De este modo, lo social y lo individual se muestran como las caras de una misma moneda.
- c) Por último, el último frente, surgido en especial tras el 11-S, posee un carácter militar, dado que “es necesario que la globalización se dote de un brazo armado” y que éste quede camuflado bajo el objetivo del combate antiterrorista.

La simultaneidad y coexistencia de estos frentes muestra la crisis de la geopolítica tradicional y el apogeo de lo virtual. Una virtualidad que se deja sentir tanto en la videopolítica, como en la configuración de los entornos urbanos como no lugares, es decir, como vías rápidas de comunicación y como espacios de tránsito y desplazamientos.

Un hecho llamativo se produce dentro de este contexto, un hecho que guarda relación con el recorrido que estamos efectuando en esta investigación. Recordemos, al respecto, que en las primeras páginas del presente trabajo realizábamos un análisis del término paisaje. A través del mismo veíamos cómo desde el concepto de *pago* habíamos pasado al de *país* y desde éste al de *paisaje*. Si la evolución del término, como así sucede, no respondía a meros caprichos del lenguaje, sino que se vinculaba al uso y percepción del territorio, la nueva situación virtual nos sitúa en el interior de un curioso bucle.

²⁵ Ramonet, Ignacio, *op. cit.*, p. s/n.

Ante la anulación del paisaje como concepto natural, así como ante la paulatina desaparición del país —entendido como progresiva pérdida de una realidad física que ya no tiene protagonismo político—, parece que sólo nos queda ahora, una vez más, el *pago*. Esta persistencia utilitaria supone que, reactualizando y traduciendo a nuestro contexto cultural, social y económico el término, la vuelta al *pago* podría relacionarse con el actual triunfo del mercado.

Este eterno, aunque en el presente caso paradójico, retorno al pasado, por utilizar uno de los títulos más conocidos de Mircea Eliade,²⁶ nos permite efectuar una reflexión que, aunque ya haya sido planteada, adquiere ahora un sentido renovado en función del carácter que están asumiendo los entornos globales. La reducción de todo lo humano, incluido lo artístico, a la economía contribuye al empobrecimiento de nuestra realidad antropológica, ya que la conversión de toda esa plural realidad en un valor que sólo es de cambio, hace que las cosas y el propio ser humano queden envueltos por una poderosa irrealidad.



John Davies
New Street Station, 2008

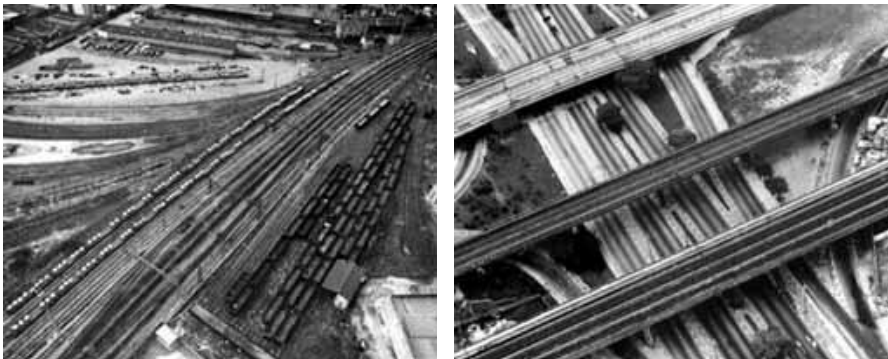
Ante una situación que nos desrealiza y desborda, y que literalmente nos sobrepasa y excede —no olvidemos que es el exceso la figura que, a juicio de Marc Augé, define a la *sobremodernidad*²⁷—, parece que sólo

²⁶ Eliade, Mircea, *El mito el eterno retorno*, Alianza Editorial, Madrid, 1999 (13ª ed.).

²⁷ El exceso es una figura que define en su hiperabundancia todo un conjunto de transformaciones de índole temporal, espacial e individual. Al respecto, señala Augé: “Esta necesidad de dar un sentido al presente, si no al pasado, es el rescate que corresponde a una situación que podríamos llamar de «sobremodernidad» para dar

sea posible desarticular ese reduccionismo que se dirige hacia la entropía a la que Robert Smithson aludía, intentando ampliar nuestro sentido de lo real. Es decir, intentando ir más allá de una apreciación que, para Debray, siendo únicamente económica, sólo es capaz de generar repercusiones o en dicho ámbito o en el visual.

La afirmación realizada se apoya en un hecho que, para el citado autor, no admite dudas. Según Debray existen *tres edades* en la evolución de la mirada y en *la historia de lo visible* que nos trasladan desde la mirada mágica y estética, hasta la mirada económica. En este sentido, el predominio en la etapa actual de un fenómeno como el de la globalización del mercado, se vincula necesariamente al también predominio global de lo icónico-mediático.²⁸ Este predominio de “rotación constante,” “ritmo puro” y obsesión por una velocidad de ámbito mundializador (“mundovisión”) reclama una oposición que suponga la recolonización de nuestros territorios.



Cássio Vasconcellos
Arte Cidade, 1997

Curiosamente, la idea que acaba de ser esbozada va a ejercer un influjo determinante en la elaboración de nuestro repertorio conceptual, puesto que muchos de los instrumentos que van a integrar el mismo sirven para orientarnos ante la irrealidad de los nuevos entornos. Unos entornos

cuenta de su modalidad esencial: el exceso.” Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2004 (8ª reimpr.), p. 36.

²⁸ Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994, pp. 39 y 175 y ss.

que, además, son intentados recuperar desde posiciones muy diversas, aunque partiendo de un denominador común: el que hace que lo experiencial —entendido de forma multidimensional o global— cobre un indudable protagonismo.

De este modo, podemos cuestionar los mecanismos que reducen nuestra existencia a algo plano y superficial, es decir, a algo que nos convierte, tal y como apuntaba Jean Baudrillard, en *terminales de múltiples redes*. Unas terminales planas y brillantes que hacen que nuestro cuerpo se vuelva inútil y obsoleto y que pierda su carácter de metáfora. Lo corporal, por ello, va a dejar paso a la obscenidad de lo demasiado visible y de lo que no tiene secreto. O sea, de aquello que se transforma en realidad *enteramente soluble* dentro la comunicación y la información.



Igor Mischiyev
Plamen's View, 2004

Recuperar nuestra experiencia del espacio partiendo de un cuerpo tomado integralmente, permite desactivar esa bomba de lo virtual, denunciada por Debray:

“En la historia de la imagen, el paso de lo analógico a lo numérico instaura una ruptura equivalente en su principio al arma atómica en la historia de los armamentos o a la manipulación genética en la biología. De vía de acceso a lo inmaterial, la imagen informatizada se hace también inmaterial, información cuantificada, algoritmo, matriz de número modificable a voluntad y al infinito por una operación de cálculo,

lo que capta la vista ya no es nada más que un modelo lógico-matemático provisionalmente estabilizado.”²⁹

De esta forma, los espacios reclaman ser interpretados más allá de su frialdad, transparencia y superficialidad. Algo que, según Baudrillard, lleva al sujeto a un permanente estado de fascinación y vértigo y en el que la proximidad absoluta e instantánea de las cosas vuelve ilusoria la existencia de mundos privados. Mundos que ya sólo pueden ser desarrollados *a imagen y semejanza de la televisión*.

Según este autor, todo nuestro universo, es decir, la totalidad de espacios, cosas y cuerpos se transforma en una pantalla de control, en un discurso donde la verdad no tiene lugar. Ante esta pantalla, sólo las apariencias pueden mantener el secreto de las cosas, de ahí que todo quede reducido a un simulacro y a una estrategia donde el pacto simbólico no puede contener ningún tipo de clave interpretativa.³⁰ Lo que en otro momento se vivía a través de un espacio que constituía una metáfora o un símbolo, y en el que se llevaba a cabo una proyección mental o imaginativa, ahora se proyecta a través de una simulación. Mediante la misma, el entorno —tomándolo en su sentido más fenomenológico— no ofrece ya la posibilidad de ser vivido de una manera plena como tal:

“Cada uno de nosotros se ve prometido a los mandos de una máquina hipotética aislado en posición de perfecta soberanía, a infinita distancia de su universo original, es decir, en la exacta posición del cosmonauta en su burbuja, en un estado de ingravidez que le obliga a un vuelo orbital perpetuo, y a mantener una velocidad suficiente en el vacío so pena de acabar estrellándose contra su planeta originario.”³¹

Las cosas, los lugares, y en definitiva las experiencias se han transformado en una imagen ilusoria donde la ensoñación, a la manera que Bachelard planteaba la cuestión, no puede tener lugar. Sin embargo, tal y como Jean Clair afirma, el “ojo necesita nutrirse constantemente de la prueba de lo real, del mismo modo que el espíritu necesita en todo

²⁹ Debray, Régis, *Vida y muerte de...*, op. cit., p. 237.

³⁰ Véase Baudrillard, Jean, *El otro por sí mismo*, Anagrama, Barcelona, 1988 (2ª ed.).

³¹ Baudrillard, Jean, op. cit., pp. 12-13.

momento comprobar la validez del trazo.”³² Esta necesidad visual tiene que ser analizada en su sentido experiencial más amplio, ya que la misma no puede quedar constreñida a un carácter simplemente ocular. Es decir, a un carácter videográfico.



Ángel Marcos
De la serie *China*, 2007

Desde esta perspectiva, lo que Clair reclama como estrategia de defensa ante el predominio del simulacro es una aproximación fenomenológica a lo visual. De ahí que, de forma paralela a como John Berger insiste en una visión de esta índole,³³ Clair retomará uno de los términos más apreciados por Martin Heidegger para efectuar una apuesta por la mirada. Ésta será entendida como cuidado y vigilancia, es decir, como instrumento de salvaguarda y acogimiento. De este modo, el autor francés entenderá el *mirar como guardar*. Por ello escribirá al respecto: “Mirar es guardar [...] mirar es tener cuidado, guardar, guardarse. Tener miramientos. Mirar es tener miramientos con lo que se ve.”³⁴

³² Clair, Jean, *Elogio de lo visible. Fundamentos imaginarios de la ciencia*, Seix Barral, Barcelona, 1999, p. 88.

³³ Pensemos, por ejemplo, en títulos tan significativos como: *El sentido de la vista* (Alianza Editorial, Madrid, 1990), *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible* (Árdora, Madrid, 1997), *Mirar* (Barcelona, Gustavo Gili, 2001), *Modos de ver* (Gustavo Gili, Barcelona, 2005, 5ª reimpr.), etc.

³⁴ Clair, Jean, *op. cit.*, pp. 88-90. Curiosamente, Debray también incidirá en esta idea al afirmar que “[m]irar no es recibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiencia.” Debray, Régis, *Vida y muerte de...*, *op. cit.*, p. 38.

Partiendo de ello, se puede señalar que tan sólo el cuidado, o sea, el poseer miramientos con nuestro entorno, parece que va a permitirnos relacionarnos con el territorio y, a través de él, con nuestra realidad. Una realidad que, como venimos insistiendo, se está viendo reformulada desde los procesos globalizadores. Hecho que, como puede suponerse, provoca la redefinición de los conceptos de tiempo y espacio y, por ello, la alteración de nuestras escalas territoriales y de nuestros conceptos artísticos.

“El arte contemporáneo se halla en un momento de profundas transformaciones, derivadas de las nuevas configuraciones espaciales y temporales creadas por los procesos de globalización, superando los límites conceptuales y los expedientes formales que hasta el momento han circunscrito las prácticas artísticas [...] Las nuevas grandes escalas constituyen abstracciones que escapan a la experiencia cotidiana y la capacidad cognitiva de los individuos, trascienden los principios del planeamiento urbano y la arquitectura y ponen en jaque el repertorio estético de las prácticas artísticas, y el modo en que el arte se relaciona con el espacio y el tiempo.”³⁵

Para Brissac este fenómeno repercute directamente en nuestra manera de relacionarnos con nuestro entorno. Un entorno contradictorio, puesto que se configura desde la homogeneización y desde la simultánea yuxtaposición de elementos dispares e inconexos que en su propia disparidad quedan unificados.

Lo que espacialmente se deriva de todo ello es la creación de lo que podemos considerar como un lugar de no lugares. Un territorio irrepresentable y habitado por simulacros en el que quedamos atrapados, ya que, tal y como ya se ha apuntado con anterioridad, somos incapaces de representar lo que en él verdaderamente sucede. Es decir, de comprender de manera conjunta y no fragmentaria aquello que dota de significado al mismo.

Una vez más nos enfrentamos a una serie de divergencias con respecto a nuestro espacio. La experiencia fenomenológica del sujeto individual

³⁵ Brissac, Nelson, “Real/Virtual: Redefiniciones ante las nuevas configuraciones espaciales y sociales” en Marchán Fiz, Simón (Ed.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Paidós, Barcelona, 2006, pp. 105-106.

ya no coincide con el lugar donde se produce. Al mismo tiempo, las coordenadas de las que dispone ya no son accesibles para la sensación inmediata de lo vivido. De este modo, el valor de la experiencia se diluye, con todo lo que ello supone. Si nos limitamos al espacio urbano, este hecho provoca una extraña disociación:

“La configuración actual impide la representación mental de los paisajes urbanos. Las ciudades ya no permiten que sus habitantes tengan, en su imaginación, una localización correcta y continua con respecto al resto del tejido urbano.”³⁶

Teniendo en cuenta lo señalado, ¿se podría afirmar que carecemos de un equipamiento perceptivo para afrontar las nuevas situaciones espaciales y urbanas en las que nos vemos inmersos?



Michael Najjar
Metrópolis, 2004

La pregunta no es retórica, ya que hay autores que confirman este hecho al defender que también nuestro lenguaje se encuentra desbordado por la situación. El ya citado Ulrich Beck es uno de estos autores, ya que considera que la sociedad global, la “sociedad del riesgo mundial” —noción acuñada por él—, se sustenta en la “discrepancia entre lenguaje y realidad.”³⁷ Esta discrepancia, que incluso califica de fracaso, resulta

³⁶ Brissac, Nelson, *op. cit.*, p. 108.

³⁷ Beck, Ulrich, *op. cit.*, p. 13.

peligrosa, ya que anula cualquier posibilidad de discernimiento y, por ello, cualquier posibilidad de análisis y de crítica:

“Vivimos, pensamos y actuamos con unos conceptos anticuados que, no obstante, siguen gobernando nuestro pensamiento y nuestra acción [...] Ahora bien, si todos estos conceptos son erróneos, si nuestro lenguaje fracasa ante esta realidad, ¿qué es lo que ha sucedido? Nadie lo sabe.”³⁸

Sin embargo, aunque nadie sepa a ciencia cierta qué ha sucedido, la situación no puede, tal y como también afirma Beck, llevarnos al silencio. Ésta no sería, a su juicio, una postura sensata ni recomendable, ya que el “silencio de las palabras tiene que romperse de una vez.” Esta posición supone estar apostando por una recuperación reactualizada de nuestros conceptos y palabras desde el momento en que “no podemos seguir callando.”³⁹

En el siguiente epígrafe vamos a entrar en el desarrollo de la recopilación conceptual propuesta. Un instrumental que intenta no cerrar, sino abrir las posibilidades de interpretación y, por ello, de visión.

7.2. UNA RECOPIACIÓN CONCEPTUAL PARA LA INTERPRETACIÓN DE LOS ENTORNOS DEL SIGLO XXI

Las visiones que el entorno suscita, tal y como ya hemos apuntado, nos remiten a las formas de mirar los lugares, a sus rasgos característicos y a cómo los filtramos, los proyectamos y nos proyectamos a su vez sobre ellos. Ver el entorno supone, por tanto, intervenir en el mismo, es decir interpretarlo y modificarlo. En un texto publicado en las primeras décadas del siglo XX, en concreto en 1929, el sociólogo Robert Ezra Park (1864-1944)⁴⁰ ponía de relieve este hecho vinculándolo tempranamente, además, al contexto urbano, que es el que ahora nos ocupa. Park defendía que la ciudad es el hábitat natural del hombre civilizado y por tanto:

³⁸ Beck, Ulrich, *op. cit.*, pp. 10-11.

³⁹ Beck, Ulrich, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁰ Hacemos referencia aquí a este autor no sólo por su gran relevancia intelectual dentro de la sociología americana, sino también por haber sido pionero de numerosos estudios urbanos e iniciador de los análisis de ecología urbana.

“La ciudad y el entorno urbano representan para el hombre la tentativa más coherente y en general la más satisfactoria de recrear el mundo en que vive de acuerdo a su propio deseo.”⁴¹

Es importante destacar esta voluntad de recreación, ya que, a juicio del citado sociólogo, este hecho permite poner el acento sobre una cuestión: al crear e intervenir en la ciudad, el hombre se hace a sí mismo y constantemente se recrea. De este modo, la urbe puede ser concebida como un gran laboratorio social en el que la inmensa y compleja estructura que posee actúa como expresión de la naturaleza humana. Es decir, como reflejo de aquello que en cada momento define a las colectividades y a los individuos.

El reconocimiento de este reflejo, tal y como venimos comentando, presenta en la actualidad perfiles un tanto confusos, puesto que la globalización también implica la existencia de un espacio homogeneizador a la par que *heterotópico*. Un espacio, este último, que fue definido por Michel Foucault en 1967 al señalar que la ciudad contemporánea propicia, en su propia heterogeneidad, una red de relaciones que delimitan lugares irreductibles entre sí, ya que resultan imposibles de superponer. A pesar de ello, nuestra intención es que, a través de los conceptos y aproximaciones que vamos a ir delimitando a continuación, podamos encontrar ciertos rasgos que nos permitan singularizar el sentido de los actuales territorios de la heterotopía y de su contradictorio asentamiento sobre la homogeneidad.

Como ya hemos apuntado, la procedencia de estos conceptos abarca disciplinas diversas. La riqueza que encierran va a permitir que centremos interdisciplinariamente nuestra atención en aquellas ideas que desde discursos como el urbanismo, el paisajismo, la arquitectura, las artes visuales y la sociología urbana más relevancia están adquiriendo. Vamos a iniciar este recorrido conceptual tomando como punto de partida dos de las ideas que, planteadas recientemente por Rem Koolhaas, más interés han suscitado en el ámbito urbano: la noción de ciudad genérica y la de espacio basura. A través de estos dos conceptos nos aproximaremos al perfil espacial y constructivo contemporáneo. Un perfil que, a raíz de su aceptación globalizada, nos llevará a

⁴¹ Park, Robert Ezra, *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1999, p. 116.

interrogarnos sobre el sentido irreversible del proceso configurador de nuestros territorios.



Peter Bialobrzeski
De la serie *Neon Tigers*, 2001



Cássio Vasconcellos
Avenida Paulista, 2001

Resolver estas cuestiones nos aproximará, a su vez, a enfrentarnos desde una perspectiva espacial a planteamientos económicos y fenomenológicos. Es decir, a analizar las concepciones de revalorización improductiva y sensorial de autores como Ignasi Solà-Morales, Gilles Clément y Juhani Pallasmaa. Para finalizar, nuestro estudio abordará

una última cuestión: el papel que la nueva realidad tecnológica esta adquiriendo en la configuración de espacios y territorios. Para ello revisaremos las aportaciones de autores como William Mitchell y Javier Echeverría.

7.2.1. LA CIUDAD GENÉRICA DE REM KOOLHAAS: DE LA AUTOPIA AL TERRITORIO DEL OLVIDO Y DE LA AMNESIA

Desde la publicación del ya anteriormente mencionado *Delirio de Nueva York* o de *S, M, L, XL* (1995), texto que alude en su título a las tallas más comunes de ropa estandarizada (*small, medium, large, extra-large*), el holandés Rem Koolhaas (1944) ha demostrado su valor como destacado teórico de los entornos contemporáneos.⁴² A través de sus ensayos este arquitecto ha demostrado ser un profundo conocedor de las ciudades y de los espacios urbanos actuales, especialmente de aquellos derivados del modelo norteamericano.

Este hecho le ha llevado no tanto a una posición de rechazo o cuestionamiento absoluto de la ciudad —hecho que trae consigo que cualquier solución a problemas cotidianos resulte compleja de aplicar—, como a un planteamiento en el que lo que se destaca es la interpretación que el arquitecto efectúa del propio espacio contemporáneo. Dicho planteamiento le ha permitido introducir conceptos de una repercusión tan destacada en el urbanismo y en la definición del territorio, como los de ciudad genérica y espacio basura, dos nociones fundamentales en su teoría de las que vamos a ocuparnos en las próximas páginas.

Con todo, conviene tener presente un punto de partida: en sus análisis Koolhaas se ocupa básicamente de las metrópolis del siglo XXI y, de forma muy especial, de las contradicciones que éstas ofrecen. Las paradojas detectadas ponen de relieve cómo los terrenos baldíos y las

⁴² Este singular arquitecto que ha participado en diversas exposiciones de artes plásticas, simultanea su trabajo con la elaboración de ensayos sobre el crecimiento urbano y las formas de vida contemporánea. En la actualidad dirige el Office for Metropolitan Architecture (OMA), centro dedicado a la remodelación arquitectónica, así como el estudio de arquitectura paralelo a éste (AMO), configurado como contrapartida teórica del anterior y como rama conceptual dirigida a analizar los cambios sociales, económicos y tecnológicos de la contemporaneidad en relación con el territorio. En el año 2005 recibió el Premio Mies van der Rohe por la realización de la Embajada de Holanda en Berlín.

áreas subdesarrolladas se superponen a las redes de comunicación y a los sistemas de cultura instantáneas, hecho que, lógicamente, configura el actual orden/desorden que define a los entornos producidos desde un mundo globalizado.

De este modo, la ciudad del siglo en el que acabamos de entrar, la calificada por él en 1997 como ciudad genérica,⁴³ se configura como resultado de un producto pragmático que surge de los restos de lo que en otro tiempo fue denominado como ciudad. Una ciudad, la que ahora surge, que se constituye a partir de una población desmesurada, un urbanismo caótico, una identidad quebrada y olvidada, una estratificación social compleja, unos barrios despersonalizados, un entramado urbano inexistente salvo para los automóviles...

Ahora bien, por negativa que pueda resultar esta primera aproximación, las características mencionadas han de ser tomadas, en la medida de lo posible, en su sentido más descriptivo —y no tanto como ajustados juicios de valor—. Este hecho es lo que nos va a permitir entender el significado que encierran nociones como las de ciudad genérica o espacio basura, ya que Koolhaas, tal y como hemos puesto de relieve, más que efectuar una lectura estimativa entendida en un sentido tradicional, lo que suele hacer es dar pistas interpretativas dirigidas a poder enfrentarse a nuestros nuevos entornos. Esta es la causa, por ejemplo, de que una noción como la de identidad ciudadana sea utilizada como elemento taxonómico de cara a delimitar el alcance de la idea de lo genérico aplicado al urbanismo.

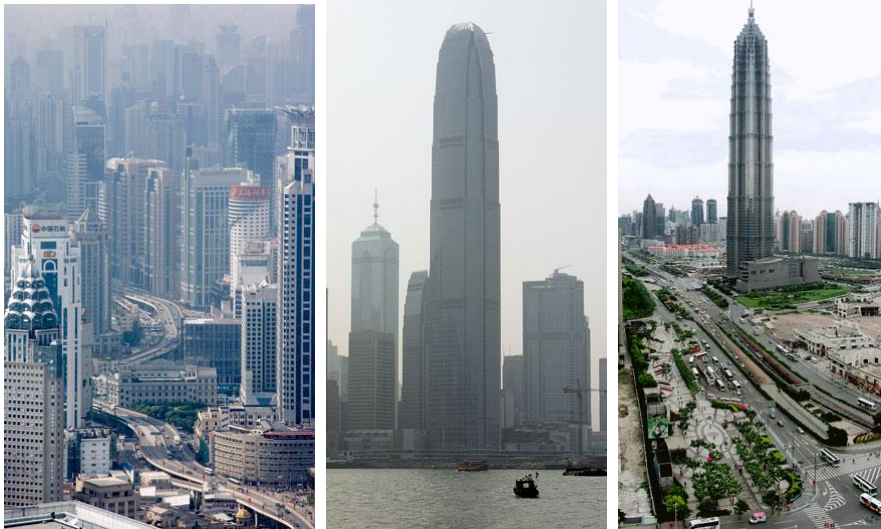
Pese a lo señalado, no podemos dejar de reconocer que la descripción realizada por nuestro arquitecto supone, aunque sea de forma implícita, adoptar una posición valorativa (algo que se observa fácilmente cuando, por continuar con el mismo ejemplo, la identidad urbana es definida en un contexto irónico “como una ratonera” que actúa como elemento centralizador que “aprisiona [...] la renovación y la contradicción,”) ⁴⁴.

Teniendo en cuenta esta tensión que Koolhaas maneja constantemente, podemos señalar que sus ensayos se basan más que en un posicionamiento militante, en una exposición clara, directa e inmediata enfocada a la realización de la cartografía de nuestra realidad urbana. Es

⁴³ Koolhaas, Rem, *La ciudad genérica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

⁴⁴ Koolhaas, Rem, *op. cit.*, p. 8.

por este motivo por lo que pensamos que en sus textos tienen tanto protagonismo aspectos como la ironía, el humor e, incluso, la provocación.



Ángel Marcos
De la serie *China*, 2007

Desde esta perspectiva, ¿cuáles son los rasgos que podemos encontrar en la ciudad genérica? Es decir, ¿qué elementos la definen y singularizan? Efectuando un rápido recorrido podemos establecer una serie de características comunes a la misma. Características que cada vez se han hecho más evidentes, especialmente desde el momento en el que el modelo genérico ha ido expandiéndose y colonizando nuestra manera de concebir los territorios.

Al respecto, el espectacular crecimiento que en los últimos años se ha producido en este ámbito no puede pasarnos desapercibido. De hecho, no extraña a nadie que este fenómeno, vinculado al proceso globalizador, haya tenido como punto de origen a Norteamérica y que, desde allí, se haya expandido hasta al resto del planeta. El deseo de emular a la poderosa economía estadounidense explica, en gran medida, la destacada influencia que lo genérico ha tenido en el

urbanismo de las potencias económicas emergentes de Oriente (no olvidemos que “la Ciudad Genérica es principalmente asiática.”)⁴⁵

Con todo, el auge del discurso genérico, así como su triunfal difusión, no ha impedido que el modelo esté suscitando al mismo tiempo aceptación y rechazo, y que por ello sea objeto de paralelas alabanzas y críticas. En su aproximación Koolhaas establece una serie de rasgos a partir de los cuales hemos entresacado las siguientes seis características como distintivas de este modelo urbano:



Gabriele Basilico
Tel Aviv, 2004

- a) La ciudad genérica se opone, como ya hemos insinuado, a la identidad. La ciudad que se basa en la misma, es aquella que responde al modelo de la ciudad histórica y que, por ello, requiere constantes atenciones. La ciudad genérica, por el contrario, no reclama cuidados, puesto que “no necesita mantenimiento.” De este modo, a través de su propia independencia, se rehace a sí misma constantemente:

“La Ciudad Genérica es la ciudad liberada de la cautividad del centro, del corsé de la identidad. La Ciudad Genérica rompe con ese ciclo destructivo de la dependencia [...] Es la ciudad sin historia [...] Es igual de emocionante —o poco emocionante— en todas partes. Es «superficial»: al igual que

⁴⁵ Koolhaas, Rem, *op. cit.*, p. 48.

un estudio de Hollywood, puede producir una nueva identidad cada lunes por la mañana.”⁴⁶



Peter Bialobrzeski
Shanghai, 2001

Esta carencia de historia hace que el espacio urbano se regule en función de su utilidad y de su capacidad para provocar el olvido, de ahí que cualquier autenticidad en relación con éste sea considerada como innecesaria. Ahora bien, su rechazo a la historia y a la identidad provoca una curiosa consecuencia: cuando utiliza la historia, la vacía, convirtiéndola en un simple reclamo turístico. Lo que ofrece, por tanto, es “un recuerdo genérico” y vacío: “La historia retorna aquí no como un rostro, sino como un servicio.” Transformada la urbe en mercado la “única actividad es ir de

⁴⁶ Koolhaas, Rem, *op. cit.*, p. 12.

compras.”⁴⁷ Un ir de compras que Koolhaas vincula a una búsqueda premeditada de amnesia colectiva.

- b) Asimismo, se trata de una ciudad en la que el ámbito de lo público tiende a desaparecer:

“La *Ciudad Genérica* es lo que queda después de que grandes sectores de la vida urbana se pasaran al ciberespacio. Es un lugar de sensaciones tenues y distendidas, de contadísimas emociones [...] Comparada con la ciudad clásica, la *Ciudad Genérica* está sedada, y habitualmente se percibe desde una posición sedentaria.”⁴⁸

Ello hace que los espacios públicos que posee sean aquellos que, tal y como ya se ha señalado, Marc Augé definía como no lugares. Es decir, nos encontramos ante espacios de tránsito⁴⁹ dedicados, como apunta Koolhaas, a la consolidación automovilística, a la “proliferación de la parafernalia de la conexión”⁵⁰ y a la construcción de aeropuertos. Estas construcciones se convierten en los nuevos emblemas y en los verdaderos centros urbanos actuales, ya que son los símbolos de lo local y de lo global. Ello se debe a que la “situación de estar «en tránsito» se está volviendo universal.”⁵¹

La importancia que adquiere esta idea de movilidad y tránsito cabe relacionarla con la noción de *Autopía* introducida en 1971 por Banham,⁵² aunque en un sentido contrario. La

⁴⁷ Koolhaas, Rem, *op. cit.*, pp. 39 y 43.

⁴⁸ Koolhaas, Rem, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁹ Augé, Marc, *op. cit.*, p. 41. Recordemos que estos espacios destruyen lo que el mismo autor califica como lugares antropológicos, es decir, lugares que generan identidad, historia y relaciones y que surgen de una “relación con el territorio, con sus semejantes y con los otros” (p. 61).

⁵⁰ Koolhaas, Rem, *op. cit.*, p. 29.

⁵¹ Koolhaas, Rem, *op. cit.*, p. 20.

⁵² Reyner Banham (1922-1988) fue uno de los críticos más influyentes en campos como la arquitectura, el diseño y la cultura popular desde mediados de los años 1950 hasta su fallecimiento. Ingeniero e historiador de formación, pensaba, siguiendo la estela de McLuhan, que la tecnología ayudaba a democratizar las sociedades. La publicación de *Theory and Design in the First Machine Age* se consideró como una obra clave en la década de 1960 para la superación de la modernidad arquitectónica.

autopista es concebida por este autor como la versión ideal de la movilidad democrática. A través de la misma y de su uso urbano —Banham toma como referente la ciudad de Los Ángeles, tal y como lo plantea en su libro *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*— la antigua ciudad compacta deja de ser tal para convertirse en territorio. Ahora bien, con independencia del sentido redentorista que éste atribuye al automóvil como *mística de la megalópolis americana*, el interés de la aportación de Banham pensamos que radica precisamente en el carácter protagonista que otorga al vehículo privado como esencia de la metrópolis contemporánea.

Algo que Koolhaas reinterpreta muy irónicamente, ya que el apogeo del coche ha llevado a que las zonas destinadas a los peatones sean “una caricatura grotesca de la vida en la ciudad histórica” y que las autopistas y túneles queden “cubiertos de helechos y flores como para conjurar el pecado original.”⁵³

- c) Otro aspecto básico de la ciudad genérica es el de su multiracialidad y multiculturalidad. Pero no hay que engañarse, la pluralidad que se da no crea ningún tipo de unidad, ni tampoco sirve para generar noción alguna de comunidad o solidaridad intergrupal: “Claramente, hay una proliferación de comunidades —un zapeo sociológico—” pero que “está debilitando todas las estructuras que en el pasado hicieron que algo se fusionase.”⁵⁴ La idea de aislamiento que ello supone volverá a aparecernos en la siguiente característica.
- d) “La Ciudad Genérica es fractal, una interminable repetición del mismo módulo estructural simple.” Ello nos permite afirmar que pueda ser considerada como “la post-ciudad que se está preparando en el emplazamiento de la ex-ciudad.”⁵⁵ A través de este juego de palabras Koolhaas quiere destacar otro aspecto: en la ciudad genérica la calle o la plaza no son

⁵³ Koolhaas, Rem, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁴ Koolhaas, Rem, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁵ Koolhaas, Rem, *op. cit.*, pp. 17 y 23.

el elemento central. En la misma prima lo vertical frente a lo horizontal y en dicha verticalidad⁵⁶ no se potencia la interacción, sino el ya mencionado aislamiento.



Frank Thiel
SK 76-2-MP (02), EJ. ¼, 2001

- e) Kenneth Frampton (1930) había teorizado contra la arquitectura convertida en “práctica «sin lugar»,” es decir, contra las construcciones que no “garantizan la aparición de una poética consciente del espacio” y que huyen “de las idiosincrasias del emplazamiento”⁵⁷. Koolhaas retoma esta idea señalando que la totalidad de “*Ciudades Genéricas* surgen de la tabla rasa.” Si donde se asientan había algo, ellas lo reemplazan; si no había nada, lo inventan. Este es el motivo que explica por qué buscan la uniformidad climatológica (“un provincianismo de lo mecánico, abandonado por la materia gris en busca de lo electrónico.”)⁵⁸

⁵⁶ “Resulta extraño que quienes tienen menos dinero habiten el artículo más caro (la tierra), y los que pagan habiten lo que es gratis (el aire).” Koolhaas, Rem, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁷ Frampton, Kenneth, “Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia”, en Foster, Hal, *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 2002 (5ª ed.), pp. 52-53.

⁵⁸ Koolhaas, Rem, *op. cit.*, pp. 48-49. Esta obsesión por la anulación de la idiosincrasia espacial y climatológica, lleva a Koolhaas a señalar: “Una de las características con mayor potencial de la Ciudad Genérica es la estabilidad del tiempo —sin estaciones, previsión de ambiente soleado—, pero todos los pronósticos se presentan como un cambio inminente y un deterioro futuro [...] De lo ético y lo religioso, el tema de la

- f) Por último, la arquitectura que predomina en este tipo de ciudad se basa en el uso del muro cortina, que sirve para que se desarrolle un sentido constructivo específico de características postmodernas y banales. Un estilo dominado por la silicona:

“El uso de la silicona —«estamos estirando la fachada tanto como sea posible»— ha igualado todas las fachadas, ha pegado el vidrio a la piedra, al acero y al hormigón con una impureza propia de la era espacial. Estas uniones dan la impresión de cierto rigor intelectual gracias a la generosa aplicación de un compuesto espermático transparente que mantiene todo unido por cuestiones de intención, más que de diseño: un triunfo del pegamento no de la integridad de los materiales. Como todo lo demás en la *Ciudad Genérica*, su arquitectura es lo resistente vuelto maleable, una epidemia de lo flexible causada no por la aplicación de los principios, sino por la aplicación sistemática de lo que no los tiene.”⁵⁹

La conclusión que puede extraerse de estas características augura un panorama no muy halagüeño ni positivo en relación al tipo de entorno que está triunfando. Un entorno del que no quedará historia no sólo por la naturaleza perecedera de los materiales utilizados, sino por su superficialidad. Desde esta perspectiva, los entornos genéricos nos llevan a un espacio basura —concepto del que a continuación vamos a ocuparnos— en el que “sólo lo redundante cuenta.”⁶⁰

7.2.2. ESPACIO GLOBAL, ESPACIO BASURA (DE NUEVO REM KOOLHAAS)

Si el concepto precedente es desarrollado por Koolhaas en 1997, cinco años después, en 2002, vuelve a introducir otra idea que ha tenido una gran resonancia en el ámbito urbano. Nos referimos a la noción de *junkspace*, término que ha sido traducido en castellano como espacio

fatalidad ha pasado a estar en el ámbito ineludible de lo meteorológico. El mal tiempo es casi la única preocupación que se cierne sobre la Ciudad Genérica” (pp. 53-54).

⁵⁹ Koolhaas, Rem, *op. cit.*, pp. 47-48.

⁶⁰ Koolhaas, Rem, *op. cit.*, p. 60.

basura.⁶¹ A través del mismo lo que hace es prolongar su análisis del espacio metropolitano incidiendo ahora en cuestiones más arquitectónicas, ya que, desde el comienzo de su ensayo deja claramente especificado que el producto construido que define al proceso modernizador no es la arquitectura en sí, sino la creación del espacio basura, un espacio que surge como consecuencia inevitable de la modernidad y, paradójicamente, de su propio éxito (no hay que olvidar que “hemos construido más que todas las generaciones anteriores juntas.”)

“Nosotros no dejamos pirámides [...] La arquitectura desapareció en el siglo XX [...] El «espacio basura» parece una aberración, pero es la esencia, lo principal... el fruto de un encuentro entre la escalera mecánica y el aire acondicionado, concebido en una incubadora de Pladur.”⁶²

Las dificultades que, en general, la arquitectura ha mostrado a la hora de poder explicar el espacio han llevado a un confusionismo que Koolhaas considera peligroso. Estas dificultades se han traducido en una excesiva preocupación arquitectónica por las ideas de masa y volumen, cuestiones que han llevado en último extremo a la creación de una realidad territorial indeterminada, carente de historia y de memoria, que es la que caracteriza al espacio basura.

Al igual que hemos establecido en el epígrafe anterior una serie de rasgos que nos han permitido acotar el concepto de ciudad genérica, también ahora vamos a utilizar una estrategia similar. En el presente caso, sin embargo, algunas de las ideas que vamos a destacar van a actuar como refuerzo de las ya recogidas anteriormente.

Teniendo en cuenta este hecho, podemos establecer una tipología del *junkspace* definida por los siguientes cinco aspectos:

- a) El espacio basura niega la idea de espacio, ya que puede ser entendido como su contrafigura: “un territorio con problemas de visión, expectativas limitadas y una reducida seriedad.” A pesar de ello, debe su proliferación a que actúa como “un colosal manto de seguridad que cubre la tierra con un

⁶¹ Koolhaas, Rem, *Espacio basura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

⁶² Koolhaas, Rem, *Espacio...*, *op. cit.*, pp. 7-8.

monopolio de seducción.”⁶³ Un manto que se ha convertido en el típico de la globalización.



Alain Bublex
V2 Circulaire secteur C18, 2004

- b) Este tipo de espacio no genera un lugar diverso ni múltiple. Aparentemente parece que lo haga, ya que “su contenido es dinámico,” sin embargo el mismo “está estancado, reciclado o multiplicado como en una clonación.”⁶⁴ Ello hace que surja como un espacio que nace de la indeterminación (“Cuanto más indeterminada es la ciudad, más específico es su «espacio basura»”)⁶⁵ y de la adición estratificada, de ahí que no agrupe zonas ni articule diferencias, sino que establezca subdivisiones y fragmentos amputados. En este sentido, aunque el espacio basura se describa “como un espacio de flujos,” tal denominación es “poco adecuada.” Su dinamismo es engañoso, puesto que su realidad es la de “una telaraña sin araña.”⁶⁶ Más que densidad produce abigarramiento. Su nomadismo no refleja libertad, sino descoordinación.⁶⁷

⁶³ Koolhaas, Rem, *Espacio...*, op. cit., p. 10.

⁶⁴ Koolhaas, Rem, *Espacio...*, op. cit., p. 16.

⁶⁵ Koolhaas, Rem, *Espacio...*, op. cit., p. 42.

⁶⁶ Koolhaas, Rem, *Espacio...*, op. cit., p. 23.

⁶⁷ El concepto de *ciudad nómada* intenta trasladar a la forma urbana el fenómeno de la movilidad creciente que domina a la sociedad contemporánea. Muchos ciudadanos se trasladan de un lugar a otro sin residir de manera estable en ninguno de ellos: son los



Martha Rosler
De la serie *Aeropuertos*, 1986 y 1987

En el interior de esa estructura descoordinada “sólo hay subsistemas, sin superestructura, partículas huérfanas en busca de un armazón o una pauta.”⁶⁸ Estos subsistemas se ven imposibilitados para provocar realidades vivenciales, ya que el suyo es siempre un espacio de fingimiento que, además, actúa de forma totalitaria. En este sentido, al conocer “todas nuestras emociones” y “todos nuestros

nómadas urbanos. Éstos se encuentran dotados de una amplia parafernalia tecnológica (teléfonos móviles, ordenadores portátiles, agendas electrónicas...) que les permite estar en permanente movimiento. La ciudad nómada se corresponde con un determinado tipo de arquitectura cuya clave es la flexibilidad y lo genérico. El predominio en la misma de materiales intercambiables o desechables se relaciona con la creación de espacios basura y con la consiguiente anulación de la memoria colectiva.

⁶⁸ Koolhaas, Rem, *Espacio...*, *op. cit.*, p. 17.

deseos” se presenta como el interior del vientre del Gran Hermano.”⁶⁹

- c) Al igual que sucedía con la ciudad genérica, el espacio basura no se basa en la identidad o en la memoria. Actúa, por tanto, como un espacio amnésico (“asegura una amnesia instantánea”) en el que se es incapaz de conseguir la identificación que los espacios antropológicos provocan. La historia que encierra es engañosa, ya que responde a la ficción de los parques temáticos: “La iconografía del «espacio basura» es 13% Roma, 8% Bauhaus y 7% Disney (casi empatados), 3% *art nouveau*, seguido de cerca por el estilo maya.”⁷⁰
- d) La utopía que la arquitectura moderna había predicado, entra en crisis con el espacio basura. Y ello a dos niveles. Por un lado, a un nivel funcional, puesto que la red de comunicaciones de la ciudad se convierte verdaderamente en “una vasta utopía en potencia atascada por sus usuarios.”⁷¹ Además, esta proliferación de redes de interconexión transforma, según apunta Joel Garreau, la ciudad en una *ciudad corredor*, es decir en una ciudad que se supedita al recorrido errático del automóvil privado, renunciando por completo a cuestionar la primacía de la metrópolis sobre el territorio.

Ahora bien, junto a ello, la crisis de la utopía moderna también afecta al nivel vivencial y político. En el ámbito experiencial el espacio basura se convierte en *postexistencial*, ya que “nos hace sentir inseguros del lugar donde estamos, oculta adonde vamos y anula el lugar en el que estábamos.”⁷²

⁶⁹ Koolhaas, Rem, *Espacio...*, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁰ Koolhaas, Rem, *Espacio...*, *op. cit.*, p. 12.

⁷¹ Koolhaas, Rem, *Espacio...*, *op. cit.*, p. 25. Este fracaso de lo funcional se vincula, a su vez, a los requerimientos que un espacio que “se consume intensamente” reclama: “Igual que nosotros nos reponemos del «espacio basura», el «espacio basura» se repone de nosotros; entre las 2 y las 5 de la madrugada, otra población distinta, ésta despiadadamente eventual y apreciablemente más oscura, se dedica a limpiar, rondar, barrer, secar, reponer...” (p. 20).

⁷² Koolhaas, Rem, *Espacio...*, *op. cit.*, p. 34.



Igor Mischiyev
Plamen's View, 2004

De este modo, afecta directamente a lo político.⁷³ Este influjo se detecta en dos grandes aspectos. En primer lugar, se manifiesta como un espacio que “no tiene autor, pero [que] es sorprendentemente autoritario.”⁷⁴ Y, en segundo lugar, esconde “un fascismo latente acallado tranquilamente con la señalización, los taburetes, la simpatía.”⁷⁵

- e) Por último, hay una cuestión que el espacio basura también suscita y que tiene importancia a nivel ecológico. Su exteriorización “ha desencadenado la profesionalización de la desnaturalización, un ecofascismo benigno.” Ello supone la aparición de la “hiperecología®,” es decir, la unión de lo ecológico y lo económico, creando una nueva ciencia: la *ecología*: “La economía se ha vuelto fáustica; el hiperdesarrollo depende del subdesarrollo artificial.”⁷⁶ Esta

⁷³ “El «espacio basura» es político: depende de la eliminación centralizada de la capacidad crítica en nombre de la comodidad y el placer.” Koolhaas, Rem, *Espacio...*, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁴ Koolhaas, Rem, *Espacio...*, *op. cit.*, p. 43.

⁷⁵ Koolhaas, Rem, *Espacio...*, *op. cit.*, p. 34. El carácter político de los espacios urbanos y arquitectónicos ha constituido el eje de las últimas exposiciones comisariadas por José Miguel G. Cortés. Nos referimos a proyectos como *Contra la arquitectura. La urgencia de repensar la ciudad* (EACC, Castellón, 2000), *Otras “naturalezas” urbanas. Arquitectura es (ahora) geografía* (EACC, Castellón, 2001), *Ciudades negadas 1. Visualizando espacios urbanos ausentes* (Centre d’Art La Panera, Lleida, 2006), *Ciudades negadas 2. Recuperando espacios urbanos olvidados* (Centre d’Art La Panera, Lleida, 2007). Asimismo, estas inquietudes han quedado recogidas en G. Cortés, José Miguel, *Políticas del espacio. Arquitectura género y control social*, IAAC/Actar, Barcelona, 2006 y G. Cortés, José Miguel, *Espacios diferenciales. Experiencias urbanas entre el arte y la arquitectura*, Laimprenta CG, Valencia, 2007.

⁷⁶ Koolhaas, Rem, *Espacio...*, *op. cit.*, pp. 50-51.

mirada hacia lo ecológico-económico y, por ello, hacia lo político nos permite añadir una última reflexión:

“Restaurar, recolocar, reagrupar, reformar, renovar, revisar, recuperar, rediseñar, retornar —los mármoles del Partenón—, rehacer, respetar: los verbos que empiezan por «re» producen «espacio basura»... El «espacio basura» será nuestra tumba. La mitad de la humanidad contamina para producir y la otra mitad contamina para consumir.”⁷⁷

Tal y como acabamos de observar, tanto el espacio basura como la ciudad genérica nos aproximan a una realidad territorial dominada por la inconexión y la vacuidad, una realidad en la que el orden es una simple apariencia y en donde la ciudad es algo que resulta paradójicamente inexistente.⁷⁸ Desaparecida metafóricamente la urbe, es decir, convertida en una realidad urbana que no se corresponde a lo que hasta el momento podía significar la misma, lo que ahora perdura es otra cosa. Algo, apunta Koolhaas, que resulta similar a una mezcla entre el mundo de la empresa y el del entretenimiento, es decir, un espacio destinado a producir control a través del consumo y de la sedación.

Llegados a este punto una serie de preguntas pueden ser formuladas. ¿Es inevitable la conversión contemporánea del espacio en espacio basura? ¿Es imposible no generar espacios que no respondan al modelo de la ciudad genérica? ¿Podemos encontrar en la urbe áreas que escapen a estas imposiciones? Parte de estas preguntas van a ocuparnos en el próximo epígrafe.

⁷⁷ Koolhaas, Rem, *Espacio...*, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁸ Pese a que Koolhaas no entra en esta cuestión no podemos pasar por alto un hecho: la desaparición de la ciudad no sólo se produce por la generalización del modelo genérico que se relaciona con los espacios basura, sino también, según recoge Manuel Castells, por la aparición de fenómenos como el de las *villas miseria* (*favelas*, *bidonvilles*, *callampas*, etc.) o el de la *ciudad dual* (marcada por la segregación social y por la convivencia de zonas urbanas altamente cualificadas con otras donde impera una decadencia física sin precedentes). Recordemos que las villas miseria se encuentran constituidas por las barriadas de infraviviendas que rodean las grandes metrópolis de los países pobres. Son, por ello, asentamientos no planificados autoconstruidos con materiales desechables por personas, normalmente procedentes de áreas rurales, que se apropian ilegalmente de territorios vacíos situados en las periferias de una gran ciudad. Véase Castells, Manuel, *La ciudad informacional*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

7.2.3. SOLÀ-MORALES Y GILLES CLÉMENT: EL *TERRAIN VAGUE*, LOS LUGARES IMPRODUCTIVOS Y EL TERCER PAISAJE

Ignasi de Solà-Morales (1942-2001), tras abordar la historia y la crítica de la arquitectura —básicamente catalana— desde presupuestos interdisciplinarios derivados de su condición de arquitecto y filósofo, se dedicó al estudio de los fenómenos urbanos contemporáneos. En este sentido, su papel como director del máster “Metrópolis”, dependiente de la Universitat Politècnica de Catalunya, desempeñó un papel de primer orden en la introducción en España de una de las más avanzadas líneas de reflexión sobre este tema.



Montserrat Soto
Tracking Madrid, 2005

De entre los diversos conceptos que este autor utiliza hay uno sobre el que ahora queremos centrarnos: nos referimos al de *terrain vague*.⁷⁹ Se

⁷⁹ Este término forma parte de una propuesta de análisis urbano de carácter alternativo. A través de la misma se busca un particular acercamiento a la metrópolis contemporánea, dado que ésta escapa a la lógica de los sistemas de análisis del urbanismo tradicional. Basándose en un conjunto de categorías derivadas de Gilles Deleuze y de su concepción “de planos de conocimiento establecidos por determinados puntos aleatorios,” Solà-Morales utiliza nociones como las de *mutaciones*, *flujos*, *terrain vague* y otras. El objetivo es generar una aproximación al urbanismo partiendo de los presupuestos de una *ciencia nómada*. Para una contextualización de las posiciones de

trata de un término francés que puede sernos de utilidad para reflexionar sobre una de las preguntas con la que concluíamos el epígrafe precedente. Ante el predominio e imposición de los modelos genéricos asociados al *junkspace*, ¿encontramos en los actuales entornos de la globalización áreas que se sitúen al margen de esta tipología?



Manolo Laguillo
Poble Nou (Barcelona), 2005

este autor puede consultarse Sassen, Saskia, "Arqueologías del espacio urbano", en el prólogo a Solà-Morales, Ignasi de, *Territorios*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp. 7-19.

A través del *terrain vague*, Solà-Morales se interesa por la forma que adquiere la ausencia en las metrópolis contemporáneas. Esta ausencia es abordada por medio del valor que éste otorga tanto a áreas abandonadas por la propia evolución económica (fábricas, puertos...), como a espacios y edificios obsoletos e improductivos o, incluso, a zonas indefinidas, residuales y sin límites determinados (pensemos, por ejemplo, en los vertederos).



Ángel Marcos
De la serie *Sueños*, 2004

Ante el interés, aunque éste se manifieste en momentos muy determinados, que desde el ámbito institucional se tiene por recuperar dichos espacios —siguiendo, así, el modelo de la lógica productivo-genérica—, este autor apela al valor que estos espacios poseen en su

actual estado de abandono e improductividad. Un estado que, desde esta perspectiva, se revela como un ámbito de resistencia ante el poder económico y político.

En un breve artículo publicado originalmente en 1995 en la revista norteamericana *Anyplace*, dedicado a las relaciones entre la fotografía y la representación urbana, Solà-Morales efectuaba una aproximación lingüística a las diversas acepciones que los términos *terrain* y *vague* poseen en francés. Acepciones de las que destacará las ideas de “ausencia de uso” y de “potencia evocativa,” esta última entendida como expectación y sentido de libertad.

La existencia de este territorio vago, impreciso e indeterminado no es abordada como algo negativo, y prueba de ello es el valor que Solà-Morales encuentra en fotógrafos contemporáneos dedicados a captar dichos espacios. A través de nombres como John Davies (1949) Manolo Laguillo (1953) o Thomas Struth (1954), figuras a las que se puede añadir, por ejemplo, la de Montserrat Soto (1961), este autor pone de relieve el interés artístico y estético que este tipo de espacios despiertan.

Ahora bien, sin dejar de lado este evidente interés, nos llama la atención la conceptualización que Solà-Morales efectúa de lo que comprende un *terrain vague*. Al respecto, escribe:

“Son lugares aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente. Son lugares obsoletos en los que sólo ciertos valores residuales parecen mantenerse a pesar de su completa desafección de la actividad de la ciudad. Son, en definitiva, lugares externos, extraños, que quedan fuera de los circuitos, de las estructuras productivas [...] Son sus bordes faltos de una incorporación eficaz, son islas interiores vaciadas de actividad, son olvidos y restos que permanecen fuera de la dinámica urbana [...] exteriores mentales en el interior físico de la ciudad que aparecen como contraimagen de la misma.”⁸⁰

⁸⁰ Solà-Morales, Ignasi de, *op. cit.*, pp. 187-188. La definición efectuada permite establecer una clara diferenciación con otro término que podría resultar cercano al mismo: el de *buffer city*. Este concepto surgido en la época del régimen del *apartheid* en Sudáfrica designaba aquellos terrenos baldíos que servían de franjas de protección a los

Este carácter de contraimagen resulta fundamental para entender el alcance de estos espacios. Ante la imagen generalizada del espacio basura —una imagen que responde a la productividad y al beneficio—, esta contrafigura nos muestra la posibilidad de un territorio que ha quedado sin colonizar y que no responde al proceder espectacularizado. Un territorio que se muestra cargado de memoria y que, por ello mismo, se enfrenta al sentido amnésico que, como apuntaba Koolhaas, define a la ciudad genérica.

A juicio de Solà-Morales el *terrain vague* se relaciona, a su vez, con una mirada que recupera la “imaginación romántica” y que todavía sigue influyendo en nuestra manera de relacionarnos con la realidad. Esto explica no sólo el auge referencial de estos espacios en el ámbito fotográfico, sino también el porqué han tenido ese peso: la anomalía de los mismos —provocada por su propia descatalogación e improductividad— actúa como un reflejo de una inseguridad y de un temor que se asocian al sentimiento romántico. Hecho, a su vez, que también se relaciona con las ideas de Odo Marquand sobre el “sujeto poshistórico” y “la época de la extrañeza ante el mundo,” nociones estrechamente conectadas a la globalización y a las que Solà-Morales se refiere:

“Extranjeros en nuestra propia patria, extraños en nuestra ciudad, el habitante de la metrópoli siente los espacios no dominados por la arquitectura como reflejo de su misma inseguridad, de su vago deambular por espacios sin límites [...] Lo que caracterizaría al tardocapitalismo, la sociedad del tiempo libre, la época poseuropea, la época posconvencional, etc., sería la fugaz relación entre el sujeto y su mundo, condicionada por la velocidad con la que el cambio se produce.”⁸¹

asentamientos de la minoría blanca dominante. En la actualidad el término se relaciona con los espacios de transición entre países y continentes cuyas diferencias de desarrollo económico provocan desiguales trasvases humanos y comerciales. Estas áreas suelen hallarse vigiladas y, en muchas ocasiones, pueden verse delimitadas en su perímetro por alambradas, fosos o muros.

⁸¹ Solà-Morales, Ignasi de, *op. cit.*, pp. 188-189.

El *terrain vague* se transforma, por tanto, en la plasmación espacial de la extrañeza, es decir, en la constatación territorial de la indeterminación. Ante la homogeneidad de lo genérico, la existencia de estos espacios provoca la apertura de un resquicio de libertad, resquicio que la arquitectura actual parece combatir. Ello se debe a que la misma tiende a “deshacer la magia incontaminada de lo obsoleto en el realismo de la eficacia.”⁸² ¿Supone una afirmación de este tipo que la arquitectura contemporánea resulta *imposible* y que sólo en la perpetuación del espacio basura tiene ésta su única razón de ser?



Balthasar Burkhard
Marina II, 2006
Pont Fiat, 2006

La respuesta es negativa. Solà-Morales postula intervenciones constructivas que se basen en el flujo, la energía, el ritmo, la diferencia, la discontinuidad, lo rizomático... O sea, en arquitecturas que escapen al orden “de la ciudad planeada, eficaz y legitimada.”⁸³ De ahí el valor de estos *espacios indecisos* que rompen con lo estipulado desde el momento en el que se están situando al margen de ese centro que supone lo rentable y productivo.

⁸² Solà-Morales, Ignasi de, *op. cit.*, p. 191.

⁸³ Solà-Morales, Ignasi de, *op. cit.*, p. 192.



Manolo Laguillo
Poble Nou (Barcelona), 2005

Curiosamente, el término utilizado por Solá-Morales, así como las expectativas, que genera en tanto que posibilidad espacial no genérica, lo podemos vincular a la noción de tercer paisaje. Una noción que introduce Gilles Clément (1943) y de la que hemos extraído esa idea de *espacio indeciso* a la que acabamos de hacer referencia:

“Si dejamos de mirar el paisaje como si fuese el objeto de una industria podremos descubrir de repente —¿se trata de un olvido del cartógrafo, de una negligencia del político?— una gran cantidad de espacios indecisos, desprovistos de función, a los que resulta difícil darles un nombre. Este conjunto no pertenece ni al dominio de la sombra ni al de la luz.”⁸⁴

A través del tercer paisaje, Clément descubre la posibilidad de un territorio que actúa como “refugio para la diversidad,” hecho que favorece la existencia de un espacio situado, en cierto modo, al margen del poder económico, político, etc. Un espacio que es considerado como “explotación imposible o irracional” y que genera un dominio “desestructurado, incómodo, impracticable.” Con otras palabras, un “espacio de rechazo, de desechos, de margen” y “de inseguridad”⁸⁵ que, en cualquier momento y en función de intereses políticos o económicos, puede verse modificado. Las fronteras de este territorio,

⁸⁴ Clément, Gilles, *Manifiesto del Tercer paisaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 9.

⁸⁵ Clément, Gilles, *op. cit.*, p. 55.

paradójicamente, son muy amplias: tan amplias como la ocupación basura del espacio.



Chema Alvargonzález
De la serie *Mapas de ciudad*, 2003

Sin embargo, entre el concepto de Solà-Morales y el de Clément existe una diferencia que debemos señalar. El arquitecto catalán insistía en vincular el *terrain vague* a un dominio urbano de arquitecturas y espacios en desuso. Clément, por el contrario, relaciona este tercer paisaje con lindes de campos, setos, bordes de carreteras..., mientras que cuando lo ubica en el contexto urbano alude a aquellos terrenos *inconscientes* (“el Tercer paisaje puede considerarse una parte de nuestro espacio vital entregada al inconsciente”)⁸⁶ y olvidados que permanecen “a la espera de ser asignados, o bien a la espera de la ejecución de unos proyectos que dependen de provisiones presupuestarias o de decisiones políticas.”⁸⁷

A pesar de esta pequeña diferencia, en ambos autores encontramos una compartida idea en relación a su estatuto territorial: son espacios improductivos que, aunque existan, “se desean reducir o suprimir,” de ahí que la preservación de los mismos “adquiere una dimensión política,” debido a las expectativas que contienen en sí mismos.⁸⁸ Esta

⁸⁶ Clément, Gilles, *op. cit.*, p. 57.

⁸⁷ Clément, Gilles, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁸ Clément, Gilles, *op. cit.*, pp. 25-26. La improductividad señalada asume en Clément un sentido que claramente es institucional, ya que el tercer paisaje supone un “abandono” del territorio “por parte de la institución.” A su vez, cuando ésta se interesa por el mismo

politización del espacio es algo presente en numerosos sociólogos, urbanistas, paisajistas, ecologistas, etc. En el caso de Clément el interés por estas áreas responde a un interés preservador del que no habla Solà-Morales. Preservar, para Clément, supone mantener la diversidad frente a lo que considera las prácticas uniformizadoras desarrolladas por la especie humana.

Nuestra especie, por sus propias carencias biológicas, necesita, tal y como vimos que apuntaba Ortega, de todo un conjunto de técnicas o de prótesis —en palabras de Clément— que le permitan la supervivencia. Estas prótesis que constituyen nuestro mundo de objetos y utensilios propician esa uniformización a la que nos referíamos. Hecho que hay que unir al actual alcance planetario de la economía de mercado y a la presión que ello produce en un *territorio fuertemente antropizado*.

Una muestra de esta potente antropización la encontramos en la proliferación de residuos. La misma hace que “el planeta pueda ser asimilado a un inmenso residuo,”⁸⁹ lo que no supone el incremento del tercer paisaje, sino su mayor fragmentación. A su vez, éste posee una evolución que no siempre es constante. Debido a este fenómeno se puede afirmar que el tercer paisaje “se presenta como el territorio de la invención biológica,”⁹⁰ un territorio en el que el abandono institucional al que antes nos referíamos es el que permite su mantenimiento y continuidad.

“El abandono del Tercer paisaje por parte de la institución no modifica su devenir, sino que lo alimenta.

El abandono del Tercer paisaje por parte de la institución garantiza el mantenimiento y el despliegue de la diversidad.”⁹¹

Como vemos, la reconsideración de lo improductivo como productivo —a un nivel económico y mercantil— resulta sustancial para estos dos autores. Ya sea por la memoria que se recupera a través de estos

lo que hace es “establecer los criterios positivos,” “fijar los límites precisos,” “definir los usos” y “establecer el estatuto jurídico, las reglas de derecho, de seguridad y de seguros” (p. 53).

⁸⁹ Clément, Gilles, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁰ Clément, Gilles, *op. cit.*, p. 52.

⁹¹ Clément, Gilles, *op. cit.*, p. 54.

espacios (Solà-Morales), ya sea por la diversidad biológica que permiten (Clément), el *terrain vague* y el tercer paisaje nos remiten a la posibilidad de un entorno que no necesariamente está destinado a convertirse de manera irreversible en ciudad genérica y espacio basura. Un entorno que todavía tiene el poder de transformarse en tanto que posee “capacidad para reinventarse constantemente.”⁹²

Partiendo de esta última afirmación, puede plantearse una nueva duda. ¿Son el *terrain vague* y el tercer paisaje las únicas respuestas posibles de recuperación del entorno? O, por referirnos al título de la presente investigación, ¿son éstas las únicas visiones críticas que pueden realizarse sobre los entornos genéricos? Resulta lógico pensar que no es así. Para refrendar esta posición vamos a utilizar el ejemplo de Juhani Pallasmaa.

7.2.4. LA RECUPERACIÓN TÁCTIL DEL ENTORNO: JUHANI PALLASMAA Y LA REIVINDICACIÓN DE LO HÁPTICO FRENTE A LO ÓPTICO

Aunque las aportaciones teóricas realizadas por este arquitecto finlandés son escasas en castellano, ya que su obra está siendo recientemente conocida, ello no supone obstáculo alguno para que reconozcamos el destacado interés que la misma posee. Dos hechos son los que nos permiten efectuar esta afirmación:

- a) En primer lugar, el que Juhani Pallasmaa (1936) parte de la complementariedad de las ideas de equilibrio, racionalidad ecológica y funcionalidad, para sustentar la defensa de una arquitectura basada en la humildad. Una arquitectura a través de la cual se intenta mostrar cómo edificar supone construir desde lo simbólico y lo eficaz. Esta cuestión quedará recogida en su primer texto publicado en nuestra lengua: *Animales arquitectos. El funcionalismo ecológico de las construcciones animales*, un breve ensayo-conferencia que con anterioridad ya hemos citado.
- b) Y, en segundo lugar, el que su posición teórica toma como referencia una clara decantación por la fenomenología, posición que está influyendo de forma determinante en esta

⁹² Clément, Gilles, *op. cit.*, p. 63.

investigación. Para Pallasmaa la arquitectura tiene que ser, ante todo, experiencia. Y la misma, lejos de quedar circunscrita a un único sentido, ha de poseer un carácter totalmente plural e interdependiente. Al respecto, resulta reveladora su última aportación: *Los ojos de la piel*.

Teniendo en cuenta esta obra, se puede señalar que su posición sirve, en palabras de Steven Holl, para generar una auténtica “filosofía de la arquitectura” que, buscando sustentarse en “la profundidad de nuestro ser” y en los sentidos, va encaminada a plantear el valor de “la arquitectura del silencio.”⁹³

Si nos adentramos en este último texto citado, hay algo que queda patente desde las primeras páginas del libro: la información que poseemos de la realidad se encuentra basada en percepciones que están excesivamente dominadas por el sentido de la vista. Este dominio se acompaña, a su vez, de un olvido: la importancia que el tacto posee en nuestra experiencia perceptiva del espacio y en nuestra comprensión del mundo. Un hecho que resulta todavía más llamativo cuando se descubre, según argumenta Pallasmaa, que la totalidad de nuestros sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del tacto (“vemos a través de la piel.”)⁹⁴ La base en la que se sustenta una afirmación de esta índole es sencilla: los sentidos actúan como especializaciones del tejido cutáneo, ya que todas las experiencias sensoriales pueden ser consideradas como diferentes modos de tocar.

No cabe duda de que el predominio de lo visual viene determinado en nuestra especie por cuestiones que tienen una evidente base fisiológica. Sin embargo, cuando Pallasmaa plantea esta excesiva dependencia de lo visual, lo está haciendo para poner de relieve cómo la arquitectura —reducida a imagen— ha perdido otros valores de los que también es portadora. A su vez, su crítica a la visualidad también se apoya en otro planteamiento: el peso de lo visual esconde una minusvaloración del resto de sentidos y de la información que nos viene de ellos.

⁹³ Holl, Steven, “Hielo fino”, en el prólogo a Pallasmaa, Juhani, *Los ojos de la piel*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, pp. 7-8.

⁹⁴ Pallasmaa, Juhani, *op. cit.*, p. 10.



Frank Thiel
Stadt 12/18 (Berlin), 2005
Stadt 12/04 (Berlin), 2003

Al respecto, la posición de Pallasmaa sirve para reiterar —aunque aplicándolo al ámbito espacial— un fenómeno que ha sido abordado recientemente por otros autores. Así, por ejemplo, Carolyn Korsmeyer ha reflexionado sobre el tema señalando cómo desde la filosofía griega y desde la cultura cristiana se ha venido estableciendo una clara jerarquización de los sentidos.



Melanie Smith
Tianguis Aerial Reflex, 2003

Frente al valor de la vista y del oído, los restantes sentidos, es decir, aquellos que requieren un contacto directo o casi directo con las cosas y objetos, se han visto profundamente relegados en su consideración.⁹⁵ Esta división ha propiciado en nuestra cultura una moralización sensorial que ha ido en detrimento de sentidos como el olfato y el tacto. Moralización que ha hecho que la arquitectura también se haya visto influida por esta circunstancia.

“Me había preocupado cada vez más por cómo el predominio de la vista, y la supresión del resto de sentidos, había influido en la forma de pensar, enseñar y hacer crítica de la arquitectura, y por cómo, consecuentemente, las cualidades sensuales y sensoriales habían desaparecido de las artes y de la arquitectura.”⁹⁶

Recuperar esa sensorialidad a la que se refiere Pallasmaa supone volver a tener en consideración el valor de la arquitectura y del espacio como experiencia que no sólo se dirige a la vista, sino que reclama la participación del resto de los sentidos. De ahí el significativo título que otorga a su libro. En este sentido, si como ya hemos apuntado, vemos a través de la piel, es porque ésta nos permite una información —de carácter mucho más privado e integral— que la vista no es capaz de otorgar. Una información que la arquitectura está obligada a saber transmitir, ya que la misma se ocupa no sólo de seducir visualmente, sino también de proyectar significados y sugerir experiencias que nos afectan como seres que “poseen sentido del yo y del ser.”

Recogiendo el influjo de la fenomenología y, de manera muy especial, de Heidegger, el arquitecto finlandés escribe: “La arquitectura articula las experiencias de ser-en-el-mundo y fortalece nuestro sentido de realidad y del yo.”⁹⁷ De este modo, ante el predominio de lo ocular y retiniano, Pallasmaa busca relacionarse con los espacios por medio de otros sentidos.

⁹⁵ Aunque Korsmeyer centra su interés en el tema del gusto, las páginas incluidas en el capítulo “La jerarquía de los sentidos” resultan muy significativas en relación a la historia del desprecio y de la catalogación sensorial. Korsmeyer, Carolyn, *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*, Paidós, Barcelona, 2002, pp. 27-61.

⁹⁶ Pallasmaa, Juhani, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁷ Pallasmaa, Juhani, *op. cit.*, p. 11.

Frente al valor de lo óptico y al denominado *paradigma ocularcentrista*,⁹⁸ nuestro autor defiende el carácter de lo háptico, es decir, el valor de una apreciación del mundo surgida de una percepción global y simultánea que no va únicamente a depender de lo visual. La posición de Pallasmaa incide de forma directa en nuestra apreciación y construcción del entorno, ya que reivindica la multisensorialización del territorio. Algo que no sólo afecta al ámbito del espacio, sino también al de nuestros conceptos culturales: predominio de lo analítico, sobredimensionalización de lo racional y objetivo, apoyo a la abstracción e intelectualización de lo real, etc.

“La creciente hegemonía del ojo parece ir en paralelo al desarrollo de la autoconciencia occidental y la separación cada vez mayor entre el yo y el mundo; la vista nos separa del mundo, mientras que el resto de sentidos nos une a él.”⁹⁹

Si se reduce lo espacial a una simple visualidad, el mundo y nuestra experiencia del mismo quedan empobrecidos. Nuestra relación con la arquitectura, por tanto, tiene que ir más allá, puesto que su cometido no es otro que “crear metáforas existenciales encarnadas y vividas que concretan y estructuran nuestro ser-en-el-mundo,” unas metáforas, no hay que olvidarlo, que van dirigidas a una mediación y una “reconciliación entre nosotros y el mundo.”¹⁰⁰ De este modo, el espacio se concibe no como resultado de lo espectacular, sino como invitación a experimentar. De igual manera, la arquitectura no debe ser un *producto-imagen*, sino algo que ayude a profundizar en el mundo de lo existencial.

Desde una perspectiva diferente a las analizadas en el epígrafe precedente, observamos cómo también aquí la reducción a lo genérico es puesta en duda. Una crítica que también se traslada a los presupuestos constructivos de una arquitectura como la moderna, caracterizada por ser una “arquitectura retiniana” mediante la que se

⁹⁸ Este paradigma constituye una de las metáforas del saber más utilizadas por la filosofía. Pallasmaa reconoce este hecho recurriendo a Peter Sloterdijk al que cita textualmente: “Los ojos son el prototipo orgánico de la filosofía. Su enigma consiste en que no sólo pueden ver sino que son capaces de verse a sí mismos viendo. Esto les otorga una prominencia entre los órganos cognitivos del cuerpo. Una buena parte del pensamiento filosófico es en realidad únicamente ojo-reflexivo, ojo-dialéctico, se ve a sí mismo viendo.” Pallasmaa, Juhani, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁹ Pallasmaa, Juhani, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁰ Pallasmaa, Juhani, *op. cit.*, pp. 71-72.

establece “la pérdida de la plasticidad” y la imposición de un “espacio visual” que se opone al territorio oral y táctil.¹⁰¹ La importancia que en la ciudad genérica posee la imagen que ella misma proyecta de sí, hace que el espacio de nuestras urbes quede convertido en *publicidad* y *persuasión instantánea*.



Armin Linke
Emirates Now, 2006



Hannah Collins
True Stories (New York) 1 y 3, 2007

Cuestionar la hegemonía de lo ocular, permite a Pallasmaa apostar por una recuperación de espacios y construcciones desde aquellos valores hápticos que se decantan por lo sensual y corpóreo. Se trata, en definitiva, de fortalecer en los espacios cuestiones como “textura y peso”

¹⁰¹ Pallasmaa, Juhani, *op. cit.*, pp. 22 y ss.

o “densidad [...] y luz materializada.”¹⁰² Ello es lo que puede hacer que los territorios dejen de ser espacios de separación o, por volver a Augé, dominios de un no lugar, para transformarse en lugares que propician la afectividad, la cercanía e, incluso, la intimidad.

El espacio, como ya hemos apuntado en diversas ocasiones, responde a algo más que a una realidad cuantificable. El mismo no sólo puede ser medido o convertido en objeto de transacción, ya que también actúa como realidad de interrelaciones. Es decir, como posibilidad de experiencias con uno mismo y con los demás. El espacio para Pallasmaa admite —siguiendo así lo apuntado por Gaston Bachelard— la posibilidad de ser escuchado, tocado, oído, saboreado (“El origen más arcaico del espacio arquitectónico está en la cavidad bucal.”)¹⁰³ Lo que hace, a su vez, que el mismo sea más un fenómeno físico, una posibilidad existencial. Nuestra relación con el espacio nos sitúa “en la carne del mundo”¹⁰⁴ y, por ello, ante la necesidad de una implicación perceptiva que reclama nuestra participación global.

Sin negar el valor de esta apropiación multisensorial del entorno, la posición defendida por Pallasmaa nos sitúa, dentro de nuestro actual contexto tecnológico y cibernético, ante una paradójica situación. ¿Cómo podemos articular una reorientación táctil de los entornos si nuestra realidad espacial responde, cada vez más, a un planteamiento de carácter virtual?

La cuestión formulada es reconocida indirectamente por el arquitecto finlandés cuando critica el uso del ordenador en la creación de imágenes arquitectónicas y en la elaboración de los correspondientes proyectos:

“Las imágenes por ordenador tienden a aplanar nuestras magníficas, multisensoriales, simultáneas y sincrónicas capacidades de imaginación al convertir el proceso de proyecto en una manipulación visual pasiva, un viaje de la retina.”¹⁰⁵

¹⁰² Pallasmaa, Juhani, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰³ Pallasmaa, Juhani, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰⁴ Pallasmaa, Juhani, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁵ Pallasmaa, Juhani, *op. cit.*, p. 12.

La apelación que Pallasmaa efectúa a lo háptico como medio de integración en el espacio no pensamos —y ello con independencia de su valor conceptual— que ayude a resolver satisfactoriamente el problema planteado. De hecho, lo que nos permite es tener una mayor conciencia de la distancia y especificidad que está generando la realidad virtual. Tal y como ya hemos apuntado con anterioridad, nuestro entorno adquiere a través de los medios tecnológicos una configuración que resulta totalmente nueva.

Por ello, los territorios de la globalización delimitan una realidad que trasciende lo físico. Este fenómeno es el que nos impulsa a efectuar, para concluir la presente investigación, una aproximación a este nuevo entorno. Un entorno —casi podría decirse un metaentorno— en el que virtualidad, tecnología, ficción, globalidad e información se dan simultáneamente la mano creando una realidad espacial corpórea e incorpórea desconocida hasta el momento.

7.3. UN SEXTO CONTINENTE: CIBERTERRITORIOS Y METAENTORNOS

Se puede afirmar que los nuevos paisajes urbanos surgen cuando la ciudad industrial comienza a transformarse en postindustrial y cuando, a raíz de ello, ésta emprende un crecimiento que autores como Mike Davis (1946)¹⁰⁶ no han dudado en calificar de “caníbal”. Este crecimiento recibe dicho apelativo puesto que se trata de un desarrollo basado en una voraz expansión territorial que engulle a cualquier otra entidad urbana que se encuentre a su paso.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Véase David, Mike, *Ciudad de cuarzo. Arqueología del futuro en Los Ángeles*, Lengua de Trapo, Madrid, 2003.

¹⁰⁷ Aunque partimos de esta consideración, no todos los teóricos de la arquitectura y del urbanismo comparten esta idea sobre la postindustrialización. Así, por ejemplo, Mark Baldassare considera que la persistencia del sector industrial dentro del sistema productivo tardocapitalista sigue siendo fundamental. Para este autor es verdad que el sector industrial tiende a abandonar las ciudades de los países ricos para buscar una nueva ubicación en países con mano de obra más barata. Sin embargo, ello no anula un hecho: los servicios consumidos en los países del primer mundo derivan en gran parte del sector industrial. Frente a la idea de postindustrialización, surge la de *desindustrialización* (desaparición de industrias obsoletas) o la de *reindustrialización* (aparición de otro tipo de industrias vinculadas a la alta tecnología derivada de los proyectos I+D). Este fenómeno explica —a un nivel territorial y paisajístico— el surgimiento de zonas suburbanas ocupadas por subseces de empresas multinacionales en las que predominan estas nuevas funciones industriales sobre las residenciales. Baldassare denomina a estas zonas como *disurbia*.

El proceso de postindustrialización que relacionamos con la aparición de nuevos paisajes se sustenta, al igual que sucedía con el fenómeno de la globalización, en el desarrollo informacional que vive la ciudad contemporánea, un desarrollo que posee, tal y como venimos señalando, dos grandes pilares: tecnológicos y científicos. De este modo, la informática y las telecomunicaciones han permitido consolidar una nueva realidad definida por su interdependencia. Una realidad que establece como prioridad económica no ya el aumento de la producción industrial, sino el procesamiento y generación de más información.

“En el siglo XXI, por tanto, la condición de la urbanidad civilizada se puede basar menos en la acumulación de objetos y más en el flujo de información, menos en la centralidad geográfica y más en la conectividad electrónica, menos en el aumento del consumo de los recursos escasos y más en su gestión inteligente.”¹⁰⁸



Donna Cox y Robert Patterson
Cybermaps (Visualización del tráfico de datos), 2008

Estas necesidades son las que han propiciado la aparición de lo que, en palabras del citado William J. Mitchell —autor al que más adelante dedicaremos una especial atención—, puede ser definido como las “ciudades en red”, un fenómeno que surge dentro del marco de una

¹⁰⁸ Mitchell, William J., *E-topía. Vida urbana, Jim; pero no la que nosotros conocemos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p. 164.

economía de características globales y telemáticas. Estas ciudades requieren una conectividad tanto en lo referente a redes de transportes, como de telecomunicaciones. De ahí que las mismas determinen la creación de un territorio complejo e interrelacionado que tiene la necesidad de basarse en múltiples conexiones. El entorno urbano que así queda configurado, se define, según Manuel Castells (1942), por su flexibilidad, polarización social y fragmentación, elementos todos ellos que se desarrollan, a su vez, dentro de un espacio virtual de interdependencias electrónicas.¹⁰⁹



Balthasar Burkhard
Ciudad de México, 1999

Teniendo en cuenta este contexto postindustrial, podemos señalar que en los últimos años han sido muy diversos y sugerentes los términos introducidos por arquitectos y urbanistas para referirse a esta nueva realidad que se está elaborando. Aunque en este mismo epígrafe desarrollaremos un poco más adelante aquellos que consideramos más pertinentes (nos referimos a conceptos como los de e-topía o telépolis), conviene recordar que las aportaciones habidas en este campo superan con mucho las mencionadas.

¹⁰⁹ La necesidad de estas interdependencias se observa con claridad en las llamadas Tecnópolis. Con este término el citado Castells y Peter Hall describen aquellas zonas empresariales donde se concentran industrias de alta tecnología estrechamente vinculadas con los anteriormente mencionados centros de investigación y desarrollo (I+D). Se trata de industrias pequeñas, avanzadas y no contaminantes en las que trabaja personal muy cualificado. Las mismas requieren proximidad físico-geográfica, alta calidad urbanística y, muy especialmente, infraestructuras de telecomunicaciones de primer nivel. Véase Castells, Manuel y Hall, Peter, *Tecnópolis del mundo: la formación de los complejos industriales del siglo XXI*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.

En este sentido, nociones que están adquiriendo en los últimos años una cierta relevancia urbanística —pensemos, por ejemplo, en términos como los de *datatown*, *city of bits*, ciudad sobreexpuesta, *gated communities*, privatopía, no-ciudad, urbanalización, postmetrópolis o ciudad hojalde—ponen de relieve el carácter virtual que define y singulariza lo que es nuestro actual entorno cibernético.



Melanie Smith
Spiral City, 2002

Cartografiar un dominio que trasciende lo estrictamente físico nos sitúa dentro de una realidad territorial y metapaisajística que ante todo es contradictoria, ya que, tal y como hemos señalado, la misma está jugando de una manera simultánea con elementos corpóreos e incorpóreos. Esta circunstancia no supone la anulación de ninguno de ellos, ya que, tal y como apunta Mitchell, ambos tipos de elementos nos son necesarios, especialmente si partimos de nuestra nueva realidad urbana:

“Los lugares físicos y los virtuales funcionarán de forma interdependiente y, en general, se complementarán mutuamente dentro de un modelo de vida urbana transformado, en lugar de sustituirse unos por otros dentro de los modelos existentes. Algunas veces utilizaremos la red

para no tener que ir a algún sitio; pero otras veces, todavía, iremos a algún sitio para establecer contactos.”¹¹⁰

En cualquier caso, todas las nociones que acabamos de mencionar inciden, aunque sea desde perspectivas particulares, en un discurso que se desarrolla no en función de polaridades y oposiciones, sino partiendo de un sentido que actúa de un modo complementario. Un discurso poliédrico y lleno de matices que acentúa fenómenos que tienen como eje la transformación de la ciudad dentro de un espacio que, por utilizar la terminología de Paul Virilio, es “metageofísico,” puesto que “la velocidad de liberación ha abolido el territorio” y lo ha convertido en un “sexto continente” de naturaleza virtual.¹¹¹

¿Qué encierra este sexto continente? ¿Qué riquezas oculta? Para responder a estas cuestiones puede ser muy útil, al menos en un primer momento, reutilizar esos conceptos surgidos en los últimos años. Clarificarlos nos va a permitir disponer de un instrumento inicial de análisis con el que, en un segundo momento, abordaremos la realidad del ciberentorno:

- a) El término *datatown*, utilizado desde 1999 por el grupo de arquitectos holandeses MVRDV, supone un intento de configurar la ciudad contemporánea como un conjunto de datos técnicos. Constatar este hecho llevó a estos arquitectos a definir la realidad urbana contemporánea —basada en cifras cuantificables— como el resultado de los datos e informaciones que la delimitan. Datos que en los casos de las ciudades globales —aquellas áreas metropolitanas desde las que se ejerce el control y la dirección de la economía mundial y de las principales redes de telecomunicaciones— permiten generar una información privilegiada que es vital para la toma de decisiones de alto nivel.
- b) William J. Mitchell, al que ya nos hemos referido al aludir a la idea de las ciudades en red, acuña en 1995 la expresión *city of bits*. A través de la misma quiere aludir a un nuevo

¹¹⁰ Mitchell, William J., *op. cit.*, p. 164. Esta misma idea es desarrollada en el epígrafe “Lo virtual complementa lo físico” (pp. 96-98).

¹¹¹ Virilio, Paul, *Ciudad pánico...*, *op. cit.*, pp. 104-105.

territorio urbano que no ocupa un lugar geográfico concreto, ya que pertenece al dominio del ciberespacio.¹¹² En este nuevo territorio la unión de lo electrónico, lo digital y lo virtual ha desplazado a lo físico. Debido a ello, frente a una ciudad basada en la presencia de calles y fachadas, surge una ciudad de pantallas. Una ciudad que Paul Virilio califica de sobreexpuesta y en la que lo urbanizable ya no sólo es el espacio, sino el tiempo y ello gracias a la utilización de la lógica informático-televisiva.

“*Horizonte al cuadrado*, la pantalla del voyeur ha renovado progresivamente la *línea del horizonte* de los viajeros de otros tiempos [...] el mundo se muestra por intermedio de un monitor o, más exactamente, de una *terminal*. ¡Súbitamente, la *interfaz* del marco catódico reemplaza la línea de la superficie del suelo y el volumen del cielo, de todos los suelos y de cada uno de los cielos; del límite extremo a la proximidad extrema de las antípodas.”¹¹³



Stefanie Bürkle
Growth, Shenzhen/Paris, 2002

Como puede suponerse, las interpretaciones —así como los posibles rechazos y adhesiones— que ha despertado la cibercidad son contrapuestos. Los *tecnófilos*, siguiendo en cierto modo la visión positiva mcluhiana, la consideran como

¹¹² El término ciberespacio apareció en 1984, cuando el escritor norteamericano William Gibson publicó la novela de ficción *Neuromancer*. El ciberespacio se sitúa en un ámbito intermedio entre la realidad virtual e Internet, y se constituye como un universo paralelo al real, pero regido por otras pautas. A través del mismo se produce una ruptura con la noción tradicional de espacio newtoniano.

¹¹³ Virilio, Paul, *Ciudad pánico...*, *op. cit.*, pp. 119-120.

un espacio de libertad, democracia, conexión, igualdad y consolidación del individualismo. Para los *tecnófobos*, por el contrario, la misma se configura como un espacio de control, segregación, fragmentación, polarización y aislamiento que puede acabar con la ciudad tradicional.

- c) Nuevamente es el citado Virilio el introductor y analista de una realidad territorial contemporánea: las *gated communities*. Éstas suponen el regreso de las ciudades cerradas, al menos, en un sentido físico —hecho que supone una cierta recuperación de la idea más antigua de ciudad, entendida como recinto amurallado y aislado de su exterior—. El apogeo de estas comunidades, especialmente en el ámbito norteamericano, viene determinado por la búsqueda de “seguridad interior.” Debido a ello, “la *cosmopolis*, la ciudad abierta de ayer, cede lugar a esta *claustropolis*,” es decir, a un espacio bunkerizado en el que “la forclusión aumenta con la exclusión del extranjero, de ese errante, ese *socioasteroide*.”¹¹⁴ Como puede suponerse, la existencia de estos nuevos espacios urbanos protegidos y “fortificados contra cualquier intrusión” se apoya en complejos sistemas de control telemáticos.

A pesar de haber citado a Virilio, existen otros autores como, por ejemplo, Ewan McKenzie, que también han hecho referencia a esta realidad introduciendo términos como el de *privatopía*. Para este autor la *privatopía* genera perímetros acorazados que protegen de lo distópico, puesto que dejan fuera *lo bárbaro*. El precio que se paga por ello es evidente: el control de la individualidad.

- d) La idea de no-ciudad de la que habla Félix Duque también alude a este nuevo territorio virtual.¹¹⁵ La no-ciudad carece de vínculos con lo que puede entenderse como urbe tradicional, ya que, al anular la geografía y la historia, se desconecta de su entorno más inmediato. Esta apreciación de Duque puede complementarse con lo apuntado por Marc

¹¹⁴ Virilio, Paul, *Ciudad pánico...*, *op. cit.*, p. 73.

¹¹⁵ Duque, Félix, “La No-Ciudad: bit city, old city, sim city”, en *Sileno. Variaciones sobre arte y pensamiento*, nº 14-15, 2003, pp. 87-100.

Augé en relación a los no lugares: la pérdida del lugar antropológico hace que la historia se disuelva debido a que, al no ser capaces de entender nuestro presente debido a la superabundancia de acontecimientos, nuestro pasado pierde sentido. Para el antropólogo francés desconectarnos del tiempo y del espacio supone tener que volverlos a recuperar:

“El mundo de la supermodernidad no tiene las medidas exactas de aquel en el cual creemos vivir, pues vivimos en un mundo que no hemos aprendido a mirar todavía. Tenemos que aprender de nuevo a pensar el espacio.”¹¹⁶

Para Félix Duque este proceso de progresiva virtualización supone dejar atrás términos como metrópolis, megápolis o metápolis, ya que los mismos conllevan una dependencia geográfica. Para Duque la nueva situación lleva a la creación de lo que él denomina como *mépolis global*.



Stéphane Couturier
De la serie *Monuments*, 1999-2001

- e) En los años 2000-2001 el geógrafo urbano Edward W. Soja introdujo la idea de postmetrópolis para referirse a la ciudad postmoderna y globalizada. Ésta se define por una gran complejidad formal que hace que en la misma se den

¹¹⁶ Augé, Marc, *op. cit.*, p. 42.

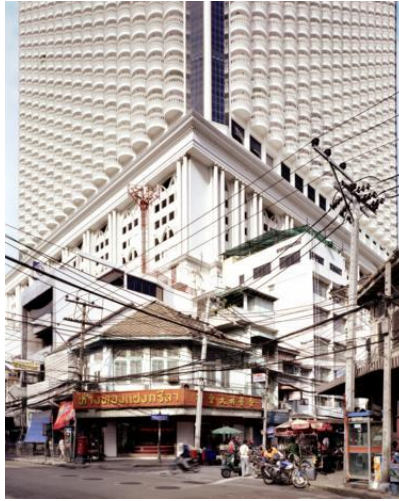
procesos de desterritorialización y reterritorialización que se desarrollan simultáneamente. Es decir, procesos que llevan a la desestructuración de realidades urbanas previas y a la creación de otras nuevas configuraciones territoriales.

Ello hace que se debilite la idea de lugar, tal y como Augé ya señalaba, y que los nuevos espacios que surgen entremezclen conceptos como los de suburbio, área metropolitana, campo, etc. Desde la perspectiva de Soja, la postmetrópolis —cuyo paradigma se encuentra en Los Ángeles— acoge toda una serie de funciones diversas. Debido a esta multifuncionalidad la postciudad se presenta como laboratorio de reestructuración urbana, como espacio productivo, como ámbito de globalización económica y cultural, como discurso de heterogeneidad humana y, finalmente, como territorio de confrontación social.

Estas características —que aparentemente empujan hacia el predominio de la diversidad— no impiden que el nuevo paisaje que se está creando posea un carácter único y estandarizado. Ello se debe al hecho de que en su conjunto las postciudades experimentan transformaciones muy similares. Esta igualdad anula diferencias en lo relativo al territorio, a la historia y a la cultura. De ahí que la diversidad sea tan sólo ficticia, puesto que la misma queda transformada en homogeneidad. Se utilice como referente de postciudad una ciudad u otra, todas ellas responden en sus áreas de consumo, o en sus espacios de entretenimiento, o en sus zonas residenciales periféricas, a un idéntico modelo estándar.

Este modelo genera una urbanización totalmente banal y adocenada, ya que la misma se repite de un modo reiterativo, con independencia de los lugares y entornos concretos en los que nos ubiquemos. La realidad que se crea hace que en la postciudad el concepto de urbanización sea un concepto en declive y que el mismo esté siendo sustituido

por el de urbanización. Noción que incide en el carácter banal de las nuevas estructuras y soluciones urbanas.¹¹⁷



Francesco Jodice
What we want-Bangkok, 2003



Chema Alvar González
Un sueño de ciudad (Madrid III), 2001

¹¹⁷ Muñoz, Francesc, *Urbanización*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

- f) A pesar de lo señalado, debemos entender este carácter banalizador con una cierta precaución. No cabe duda de que las apreciaciones de Soja y de Francesc Muñoz se asientan sobre una realidad que es evidente. Sin embargo, no deja de ser menos evidente también que las ciudades poseen su propia evolución histórico-urbanística. Así, y son tan sólo unos meros ejemplos, Berlín o Los Ángeles no responden a una estructura que pueda parangonarse con Tokio o Houston, ya que las categorías o modelos a partir de los que se construyeron estas urbes —unos modelos que, respectivamente, pueden ser calificados como culturalista, sociológico, organicista y tecnológico— fueron diferentes.¹¹⁸ En función de este hecho, García Vázquez acuñará el término de ciudad hojalдре para referirse a la multiplicidad de realidades que encontramos dentro de la actual cultura urbanística. Una realidad que, desde un planteamiento de carácter postmoderno, no responde ya a un conjunto de modelos cerrados que, a juicio del citado autor, podrían relacionarse con la idea de Jean-François Lyotard y los metarrelatos:

“Esta multiplicidad de miradas no se traduce en un único metarrelato, sino en multitud de pequeños relatos separados y unidos por sensibilidades diversas [...] Su entrecruzamiento con la arquitectura y el urbanismo nos informa del impacto que las múltiples realidades contemporáneas —cultura, política, sociedad, economía, filosofía, etc.— están ejerciendo sobre el espacio urbano.”¹¹⁹

El resultado de esta confluencia de sensibilidades e intereses, hace que nos enfrentemos a una realidad urbanística que, aunque tienda a la homogeneización, presenta matices diversos. Matices, no obstante, que

¹¹⁸ Los ejemplos mencionados y la tipología utilizada son los que emplea el arquitecto y profesor García Vázquez para analizar las derivas urbanas que detecta en este comienzo del siglo XXI. Unas derivas que, a su vez, pueden ser interpretadas como capas diversas de un mismo fenómeno. García Vázquez, Carlos, *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004. Las ciudades mencionadas son analizadas en las siguientes páginas: Berlín (pp. 39-53), Los Ángeles (pp. 99-118), Tokio (pp. 149-169) o Houston (pp. 207-225).

¹¹⁹ García Vázquez, Carlos, *op. cit.*, p. 2.

“confluyen, como si de una sucesión de capas se tratara, en una misma: en la ciudad del siglo XXI..., en la ciudad hojalde.”¹²⁰ Se puede señalar que en las ciudades contemporáneas se superponen, a modo de estratos, toda una serie de visiones compuestas por subcapas que comparten la misma sustancia. La ciudad hojalde atiende, por tanto, a las diferentes formas de mirar la ciudad: ya sea como ciudad disciplinada, planificada e informatizada, o como urbe espectacular, sostenible, posthistórica, etc.



Joan Fontcuberta
Orogénesis Frith, 2005
Orogénesis Kandinsky, 2005
Orogénesis Cézanne, 2004
Orogénesis Brandt, 2005

Los conceptos que acabamos de exponer en este rápido recorrido no pretenden acotar de forma definitiva la realidad y complejidad de este sexto continente virtual. Tal y como ya hemos señalado con anterioridad, lo que nos permiten es abordar con un mayor rigor dos de las posiciones que, desde nuestra perspectiva, plantean mejor el sentido de los nuevos

¹²⁰ García Vázquez, Carlos, *op. cit.*, p. 3.

metaentornos que están siendo configurados. Nos referimos a las aproximaciones efectuadas por los ya citados William J. Mitchell (e-topía) y Javier Echeverría (telépolis), unas aproximaciones que condensan en gran medida muchas de las ideas que han ido surgiendo a lo largo de este último epígrafe.

Sin embargo, antes de analizar estos conceptos, conviene precisar el término con el que estamos englobando a los anteriores: el de metaentorno. Hemos utilizado esta idea modificando la noción inicial de metapaisaje empleada no hace mucho tiempo por Pau Waelder. Éste fue comisario de una interesante exposición (*Metapaisajes*)¹²¹ dedicada al análisis de las relaciones entre un género tradicional como el del paisaje y el uso de las nuevas tecnologías. De entre todos los artistas participantes en este proyecto, las obras del catalán Joan Fontcuberta (1955) —y, en concreto, las piezas de su serie *Orogénesis*— fueron las que, en nuestra opinión, mejor sintetizaron el sentido que encierra lo metapaisajístico,¹²² un sentido que, basado en la relectura del ya mencionado Alain Roger, pone de relieve el carácter doblemente artealizado del paisajismo postmoderno y, muy especialmente, de la conciencia que sobre este fenómeno existe.

“Si el proceso de artealización es el que lleva del *país* al *paisaje*, proponemos la existencia de una segunda artealización, que es la que realizan los artistas que crean sus obras con la conciencia de la ficción que encierra el paisaje y elaboran a partir de este punto una crítica, reconstrucción o nueva ficción del mismo, partiendo por tanto ya no del medio natural, sino del concepto. El producto de esta segunda artealización será pues un metapaisaje, una elaboración artística que se sitúa más allá del paisaje,

¹²¹ Esta muestra colectiva se desarrolló entre los meses de octubre de 2007 y enero de 2008 en la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca. La misma contó con la presencia de seis artistas contemporáneos que han abordado la temática paisajística, pero desde planteamientos digitales: Mauro Ceolin, Adam Chapman, Joan Fontcuberta, Thorsten Knaub, Scout Snibbe y Carlo Zanni.

¹²² La serie *Orogénesis*, presentada por vez primera en 2003, se encuentra integrada por un conjunto de imágenes realizadas por el programa VistaPro que crea simulaciones en 3D a partir de las curvas de nivel de un mapa. Fontcuberta proporciona al programa no un mapa sino una pintura (un Pollock, un Dalí...) y el mismo lo que hace es interpretar la pintura como si fuesen curvas de nivel. Tras los retoques correspondientes y laboriosos, el resultado es un fantástico paisaje. Es decir, un paisaje surgido por ordenador como fruto de la fantasía y que, siendo totalmente real, es plenamente falso.

otorgándole nuevas formas y significados, a la vez que plantea interrogantes sobre el entorno que reproduce.”¹²³

Partiendo de esta *conciencia de ficción*, el término metaentorno también nos permite aludir a un similar estado. Nos hallamos inmersos en metaentornos porque tenemos conciencia de la virtualidad que nos envuelve. De ahí que en diversos momentos hayamos hecho hincapié en algunos de los párrafos precedentes en el carácter corpóreo (físico) e incorpóreo (virtual) de los ciberterritorios que definen los actuales paisajes de la globalización. En este contexto de desrealidades —pero no por ello de engaños o falsedades—, las aportaciones de Mitchell y Echeverría van a permitirnos comprender mejor el sentido de esta tensión entre lo real y lo virtual. Una tensión que, desde nuestro punto de vista, es la que está definiendo con una mayor determinación la contradicción de los entornos contemporáneos.

7.3.1. LA E-TOPÍA DE WILLIAM J. MITCHELL COMO NUEVA ESPINA DORSAL URBANA DE CARÁCTER TELEMÁTICO

A través del concepto de e-topía, William J. Mitchell intenta poner de relieve cómo la red global que hemos generado en décadas recientes no sólo sirve para acelerar los transportes o la comunicación (y poder así acortar o, incluso, disolver las distancias), sino para crear una infraestructura urbana totalmente nueva que va a modificar nuestro entorno más inmediato de una forma tan poderosa como en su momento pudo hacerlo la aparición del ferrocarril o la del automóvil.

“La reciente, densa y abundante interconexión proporcionada por el creciente número de lugares inteligentes, integrados en la infraestructura en expansión de las telecomunicaciones digitales, está cambiando ya la distribución espacial de las actividades económicas y sociales, y con ello la vida y la forma de nuestras ciudades, al posibilitar transacciones dispersas y descentralizadas entre los individuos y las organizaciones y al facilitar nuevos sistemas flexibles y eficientes, de producción, almacenaje y distribución.”¹²⁴

¹²³ Waelder, Pau, “Más allá del paisaje”, en el catálogo de la exposición *Metapaisajes*, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma de Mallorca, 2007, p. 64.

¹²⁴ Mitchell, William J., *op. cit.*, p. 77.

La visión de Mitchell, profesor de *Media Arts and Sciences* en el *Massachusetts Institute of Technology* (MIT) y director del grupo de investigación *Media Lab's Smart Cities*, responde a esa visión positiva que, ya con anterioridad, hemos relacionado con el optimismo mcluhiano y con el sentido democratizador y liberador que éste atribuye a los nuevos medios y tecnologías propiciados por la aldea global.

En el texto en el que plantea teóricamente el alcance de e-topía, y cuya primera edición inglesa data de 1999, el autor busca reformular el urbanismo y el diseño urbano, pero sin partir de la forma urbana y arquitectónica (“La arquitectura ya no es simplemente el juego de los volúmenes bajo la luz: ahora incluye el juego de la información digital bajo el espacio.”)¹²⁵ Su reformulación toma como referente el desarrollo de *softwares* destinados a crear entornos virtuales e interconexiones electrónicas entre los edificios y los espacios de la ciudad (“A medida que se desarrolle esta evolución, desaparecerá en la práctica la diferencia entre edificio e interfaz informático.”)¹²⁶ Estos *softwares* van a contribuir, por ello, a la puesta en marcha de unas “mega-redes” que van a permitir la constitución de una nueva “espina dorsal” urbana.

“En lugar de establecer nuevas relaciones entre personas y lugares de producción, como en la revolución agrícola, o entre personas y máquinas en la revolución industrial, el mundo digital global reconstituirá relaciones entre personas e *información*; será cada vez más la clave para la oportunidad y el desarrollo y posibilitará nuevas construcciones sociales y modelos urbanos.”¹²⁷

Desde el primer párrafo de este texto la postura de Mitchell queda expuesta con claridad: “El modelo urbano tradicional no puede coexistir con el ciberespacio.” De ahí que sea necesario, tal y como ya se ha sugerido, “reinventar los espacios públicos, los pueblos y las ciudades para el siglo XXI.” Para llevar a cabo esta reinención sólo existe, desde su punto de vista, un único camino posible: “crear un mundo

¹²⁵ Mitchell, William J., *op. cit.*, p. 48.

¹²⁶ Esta desaparición traerá consigo otra consecuencia: “Habitar e interactuar con la informática serán actividades simultánea e inseparables.” Mitchell, William J., *op. cit.*, p. 66.

¹²⁷ Mitchell, William J., *op. cit.*, p. 19.

interconectado globalmente en todo momento y lugar.”¹²⁸ Un mundo en el que la ciudad es, según venimos observando, una realidad electrónica de intercambios y en el que las infraestructuras amplían considerablemente lo que calificábamos como necesario hace tan sólo unas décadas.

La importancia de esta *interconectabilidad* puede llevar al fin del aislamiento rural y, consiguientemente, a que asistamos a una nueva concepción de lo marginal. Una concepción que hace que las “zonas desconectadas” sean las destinadas a adquirir el rango de marginales. Paralelamente, aunque en un sentido inverso, “las redes crean lugares privilegiados en sus intersecciones y puntos de acceso,”¹²⁹ lugares que van a detentar un valioso carácter desde el momento en el que se convierten en verdaderas “centrales de conmutación” o “puntos de presencia” (*points of presence*). Ello no supone que esta “interconexión omnipresente” y global traiga consigo de forma automática ni la inmediata creación de un mundo nuevo y feliz en el que *todo sea posible*, ni la trágica constatación de que *el apocalipsis ha llegado* y de que no podemos posponerlo.

Lo que un hecho de estas características pone de relieve es la necesidad —sin lugar a dudas “compleja, difícil y prolongada”— que tenemos de “diseñar y construir nuestro futuro bajo unas condiciones posrevolucionarias en permanente cambio, y tomando algunas decisiones sociales decisivas a medida que lo hacemos.”¹³⁰ Esto genera una responsabilidad que no puede ser pasada por alto, ya que lo que está en juego va a tener una amplia repercusión social.

Al respecto, no hay que olvidar que la nueva realidad tecnológica ya está provocando que la propia idea de tejido social existente hasta el momento presente —y que encontraba su base en el hecho de poder compartir un espacio y un tiempo— resulte incoherente. Esta incoherencia, sin embargo, no es vista por Mitchell como algo que pueda ser juzgado de manera negativa, sino como la manifestación más evidente de que nos enfrentamos a unas posibilidades radicalmente renovadoras y, desde su punto de vista, llenas de esperanza.

¹²⁸ Mitchell, William J., *op. cit.*, pp. 7-10.

¹²⁹ Mitchell, William J., *op. cit.*, p. 37.

¹³⁰ Mitchell, William J., *op. cit.*, p. 35.

“Las ciudades del siglo XXI se caracterizarán por ser sistemas de lugares *inteligentes, serviciales y receptivos*, saturados de programas y de silicio, interconectados e interrelacionados. Nos encontramos con ellos a la escala de la vestimenta, de las habitaciones, de los edificios, campus y barrios, de las regiones metropolitanas y de las infraestructuras globales.”¹³¹

E-topía se convierte, por ello, en uno de los ejemplos más evidentes de las versiones tecnófilas de la ciudad (“Las nuevas infraestructuras urbanas tienden a ser versiones Viagra de sus viejas y cansadas predecesoras”),¹³² una ciudad económica y ecológica que funciona de manera plenamente inteligente gracias a la alta velocidad de sus conexiones globales y al desarrollo de las aplicaciones informáticas.¹³³ Una ciudad que, además, puede ser definida como tal de una manera plena e ininterrumpida, con comunidades que, gracias a la electrónica, están activas las veinticuatro horas y durante todos los días del año.

Las consecuencias de este planteamiento son evidentes en ámbitos como el urbanístico y el arquitectónico. De ser actividades exclusivamente físicas, estas disciplinas pasan a convertirse en actividades de ordenación virtual (“El siglo XXI seguirá necesitando ágoras, quizás más que nunca, pero no siempre serán lugares públicos.”)¹³⁴ Actividades que también van a verse influidas por los nuevos papeles que asumen conceptos como los de hogar, lugar de trabajo, servicios, etc. Al respecto, Mitchell es taxativo en sus afirmaciones:

“Creo que es el momento de reinventar el diseño y el desarrollo de las ciudades y de redefinir el papel de la arquitectura. El beneficio es alto y también el riesgo. Pero no tenemos elección: si somos realistas, no podemos

¹³¹ Mitchell, William J., *op. cit.*, p. 75.

¹³² Mitchell, William J., *op. cit.*, p. 21.

¹³³ “Con los años, llegará un momento en que dejaremos de pensar en los ordenadores como aparatos aislados y empezaremos a considerar la inteligencia automática como una propiedad que podría estar asociada prácticamente con cualquier cosa. Habitaremos en un mundo cada vez más lleno de objetos que no sólo *están puestos ahí*, sino que realmente *consideran* lo que deberían estar haciendo y seleccionan sus acciones consecuentemente.” Mitchell, William J., *op. cit.*, p. 53.

¹³⁴ Mitchell, William J., *op. cit.*, p. 104.

desentendernos. Debemos aprender a construir *e-topías*, ciudades servidas electrónicamente y conectadas globalmente para el amanecer del milenio.”¹³⁵

Este amanecer al que Mitchell alude —y que el autor se explaya en plantearlo en niveles como los laborales y de servicios—¹³⁶ no sólo traerá consigo una profunda reconversión de los lugares de trabajo (mediante la transformación, en muchos casos, de la producción en información y de la empresa en una realidad físicamente móvil), sino también la creación de una tipología diferente de servicios, básicamente intangibles, derivados del mayor aislamiento y del poderío tecnológico (vigilancia electrónica, suministros a distancia, telerrobótica, etc.).

Ahora bien, con independencia del tono optimista y positivo que permanentemente utiliza este autor —y ello a pesar de su aparente ecuanimidad—, hay un aspecto en su discurso que no debe pasarnos desapercibido: nos referimos al carácter de inevitabilidad que posee todo el proceso en el que nos encontramos inmersos. Desentenderse del mismo es imposible y, si como el propio autor señala, no queremos caer en una dialéctica improductiva marcada por la polarización entre la *digitofilia* y la *digitofobia*, es necesario implicarnos directamente en dicho proceso. De ahí que la mejor manera de hacerlo sea la de *diseñar el futuro que queremos* y que este diseño sea realizado, tal y como ya se ha apuntado, de una forma consciente.

“Sin embargo, los cada vez más aburridos *digitófilos* y *digitófobos*, con sus visiones contrapuestas de utopía y *distopía*, están palpando a ciegas diferentes partes del elefante. Haríamos mucho mejor si esquivamos la consabida trampa del determinismo tecnológico ingenuo, renunciando a las simétricas formas de fatalismo propuestas por los papanatas de la tecnocracia y por los tecno-bufones cascarrabias y comenzamos, por el contrario, a desarrollar una perspectiva amplia, crítica, enfocada a la acción, sobre la realidad tecnológica, económicas, social y cultural de lo que está pasando [...] Nuestra misión es diseñar el futuro

¹³⁵ Mitchell, William J., *op. cit.*, p. 13.

¹³⁶ Véanse los dos capítulos que dedica al tema (“Rediseñando el lugar de trabajo” y “La ciudad teleservida”). Mitchell, William J., *op. cit.*, pp. 105-118 y 119-135.

que queremos, no predecir su trayectoria predeterminada.”¹³⁷

¿Cómo podemos cumplir satisfactoriamente con esa misión? La respuesta no ofrece dudas: el único camino que tenemos verdaderamente disponible para proponer soluciones adecuadas es la creación de e-topías, es decir, la puesta en marcha de “ciudades económicas y ecológicas que funcionen de manera más inteligente, no más dura.”¹³⁸ Para conseguirlo, Mitchell plantea cinco principios ineludibles que tienen que respetarse en cualquier diseño urbano o arquitectónico —así como en cualquier planificación territorial— que tenga como finalidad la consecución de un futuro viable y, por ello, sostenible.

Estos principios son planteados bajo las ideas de: “desmaterialización, desmovilización, personalización en masa, funcionamiento inteligente y transformación suave.”¹³⁹ Aunque algunas de estas directrices ya han quedado planteadas en páginas precedentes, conviene, no obstante, que nos detengamos muy brevemente sobre las mismas para destacar una serie de cuestiones que consideramos claves.

- a) La desmaterialización alude a la desaparición física de muchos servicios urbanos. Vivimos en una *economía sin gravedad*, lo que puede tener repercusiones ecológicas importantes, ya que como argumenta Mitchell: “Un *bit* usado no contamina.” Debido a ello, en el proyecto e-tópico muchos servicios físicos habrán sido sustituidos por sus equivalentes virtuales. Esta circunstancia influirá de una manera determinante en la desaparición de ciertas estructuras físicas y edificios, que tradicionalmente se vinculaban a un determinado papel.

¹³⁷ Mitchell, William J., *op. cit.*, p. 13.

¹³⁸ Mitchell, William J., *op. cit.*, p. 155.

¹³⁹ Al comentar el sentido que poseen estas directrices e-tópicas Mitchell señala: “Siguiendo estos principios podemos satisfacer potencialmente nuestras propias necesidades sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para satisfacer las suyas. Podemos aplicar estos principios en las escalas del diseño de productos, de la arquitectura, del urbanismo y de la planificación, así como de la estrategia, regional, nacional y global. Mitchell, William J., *op. cit.*, p. 156.

- b) La desmovilización parte del hecho de que la nueva realidad telemática está supliendo muchas actividades para las que, en la ciudad tradicional, era necesario desplazarse a lugares. El ordenador, al permitir realizar tareas muy diferentes sin cambiar de sitio, posibilita que los desplazamientos no sean necesarios, hecho que supone un considerable ajuste energético. Se puede afirmar, por tanto, que “la nueva economía e presencia abre la posibilidad de un significativo ahorro de recursos a través de la desmovilización.”¹⁴⁰
- c) Aunque en principio pueda resultar paradójica la unión de ambas ideas, la nueva realidad urbana conjuga estandarización y personalización. Frente a las “máquinas tontas de la era industrial,” cuyo objetivo era la producción en masa, las “máquinas inteligentes de la era informática” auspician una adaptación personalizada. De este modo, la personalización en masa evita despilfarros, puesto que adecua necesidades de producción y consumo.
- d) En la ciberciudad todos los edificios se regulan siguiendo un funcionamiento inteligente. La arquitectura interactúa con los habitantes de un espacio a través de pantallas, cámaras, receptores y sensores de todo tipo. La conexión en red de todos estos componentes, crea una especie de sistema nervioso del edificio regido desde un ordenador. Una automatización de esta índole permite generar un sistema inteligente autocontrolado.
- e) Por último, los cambios que se anuncian gracias a la transformación e-tópica no deben ser entendidos desde una mirada catastrofista. Dichos cambios no van a generar “efectos devastadores,” puesto que, al contrario de lo sucedido con los requerimientos en infraestructuras viarias reclamados por la ciudad moderna, en e-topía las infraestructuras en telecomunicaciones poseen menos repercusiones ecológicas negativas. Debido a ello, la transformación en la que estamos inmersos va a poder efectuarse de una manera suave:

¹⁴⁰ Mitchell, William J., *op. cit.*, p. 158.

“El recorrido a partir del punto en que estamos hasta donde queremos estar en el futuro no tiene que implicar cambios catastróficos; podemos seguir el camino de la transformación sutil, progresiva y no destructiva.”¹⁴¹

Teniendo en cuenta lo señalado, podemos observar cómo para Mitchell y para los defensores del modelo e-tópico todos los fenómenos descritos deben ser interpretados desde una perspectiva que sólo puede resultar positiva. Beneficios económicos y ecológicos se superponen para así poder erradicar muchas de las patologías que aquejan al modelo de ciudad tradicional. Ahora bien, ¿la realidad que estamos configurando responde a esta prometedora visión? ¿La tensión a la que nos referíamos anteriormente entre lo real y lo virtual, queda abolida gracias al poder benefactor de la telemática?

Para Mitchell no hay duda de que estas cuestiones se responden afirmativamente. Con todo, esta mirada condescendiente con la técnica requiere una evidente matización, ya que cuestiones como el control político o la continuidad de las libertades públicas son desatendidas por el autor norteamericano. Ello no significa que las mismas carezcan de importancia o que sean infravaloradas o directamente despreciadas por Mitchell, sino que quedan completamente subsumidas dentro de su visión positivista.

Al respecto, se ha de tener en cuenta que la construcción de e-topía presupone —aunque no lo haga de una forma explícita— la vigencia y perdurabilidad de determinados valores democráticos, en tanto que los mismos son considerados como inseparables de la realidad informática. A través de esta posición lo que Mitchell hace es refrendar las actitudes romántico-tecnológicas que encontramos en McLuhan.

En ningún momento quedan planteados los peligros totalitarios que pueden derivarse de un sistema de esta índole, de ahí que para concluir este capítulo debamos profundizar en esos posibles riesgos. Unos riesgos que vienen derivados, no sólo del gigantesco poder económico alcanzado por las nuevas empresas dedicadas a la informática y a las

¹⁴¹ Mitchell, William J., *op. cit.*, p. 163.

telecomunicaciones, sino también del hecho de que Internet y otras tecnologías que posibilitan su funcionamiento tienen un origen militar.

Desde esta perspectiva, ¿en el nuevo espacio que genera la ciberciudad qué lugar van a ocupar los valores democráticos? ¿Qué nuevo tejido social va a propiciar el metaentorno? ¿Corremos el peligro de que este sexto continente quede en manos de unos pocos?

7.3.2. TELÉPOLIS Y EL ESPACIO NEOFEUDAL DE LOS SEÑORES DEL AIRE: JAVIER ECHEVERRÍA Y EL TERCER ENTORNO

Para responder a las cuestiones que acabamos de enunciar, vamos a apoyarnos en los conceptos de telépolis y tercer entorno, términos utilizados por el filósofo y matemático Javier Echeverría (1948), autor que, junto a Manuel Castells, introducirá en España el debate sobre las nuevas tecnologías y la ciudad. Un debate que le llevará a profundizar en reflexiones como las que acabamos de formular y que le permitirá, a su vez, eludir la polarización entre tecnófilos y tecnófobos. Esta posición de equilibrio, sin embargo, no impedirá que su interés analítico se desentienda de la necesidad de crear un ciberespacio democrático que no se encuentre controlado por lo que él denomina como los “señores del aire.”

La noción de telépolis es planteada por Echeverría desde los primeros años de la década de 1990 a lo largo de un conjunto de tres ensayos, cuyos títulos son ya bastante significativos en lo que se refiere a sus contenidos.¹⁴² En el primero de estos libros nuestro autor efectúa una aproximación a telépolis caracterizándola como una verdadera *polis* global, a la manera de la Grecia clásica, en la que los barrios son países y las manzanas regiones. La diferencia estriba, lógicamente, en la direccionalidad electrónica y digital que define a nuestras urbes. Con todo, para Echeverría es sustancial destacar un hecho: cualquier cambio cultural que nos afecta no depende exclusivamente de una única transformación técnica, sino de algo que resulta mucho más profundo.

¹⁴² La primera aproximación que Echeverría lleva a cabo de este fenómeno es en 1992. En dicha fecha el autor plantea un resumen de sus posiciones en: Echeverría, Javier, “Telépolis”, *Claves de la razón práctica*, nº 28, diciembre 1992, pp. 18-28. Con posterioridad aparecerán los tres ensayos aludidos: Echeverría, Javier, *Telépolis*, Destino Barcelona, 1994. Echeverría, Javier, *Cosmopolitas domésticos*, Anagrama, Barcelona, 1995 y a Echeverría, Javier, *Los señores del aire: Telépolis y el tercer entorno*. Destino Barcelona, 1999. Nuestro interés va a estar centrado en el último de estos textos.

“Muchos indicios señalan que vamos en ese camino [el de la «construcción de una ciudad global, electrónica y digital, que hace unos años propuse denominar Telépolis»], pese a que la ruta no está trazada de antemano [...] Mi pretensión consiste en mostrar que no hay transformaciones tecnológicas profundas sin cambios radicales en la mentalidad social.”¹⁴³

En su establecimiento de similitudes con la *polis*, Echeverría destaca en ésta una serie de espacios fundamentales. Básicamente, son dos: el ágora y el mercado. El primero se vincula con el poder, de ahí que controlar el ágora suponga dominar las calles. El segundo, por el contrario, se encuentra más relacionado con un aspecto de características más sociales que de otra especie. Esta división se perpetúa en telépolis, pero generándose unas nuevas conexiones que se encaminan hacia un renovado espacio social que en sí mismo tiene la capacidad de integración de “múltiples formas sociales” y, por tanto, de “múltiples formas culturales, religiosas, artísticas, etc.”¹⁴⁴

Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en las ciudades del pasado, en las configuraciones urbanas contemporáneas la población se analiza siguiendo recursos estadísticos. Ello hace que los ciudadanos sean clasificados en grupos homogéneos mediante estudios sociales, cuestionarios y encuestas. A través de este procedimiento los habitantes de telépolis quedan reducidos a datos que son tratados y evaluados desde un ordenador central. Esta situación provoca que, al estar compartiendo una información similar, tanto el poder y el mercado entren en contacto.

En el segundo libro de los publicados por Echeverría (*Cosmopolitas domésticos*), el pensador centra su interés en la vivienda y en como ésta se ha transformado en objeto de atención primordial para las tecnologías de la información. Tanto en este texto como en el anterior, nuestro autor incide fundamentalmente en la utilización del prefijo «tele», es decir, en la posibilidad, como él mismo la define, de “relacionarse e interactuar a distancia.”

¹⁴³ Echeverría, Javier, *Los señores del...*, op. cit., p. 12.

¹⁴⁴ Echeverría, Javier, *Los señores del...*, op. cit., p. 20.

Las enormes repercusiones que provoca una posibilidad de este tipo —totalmente desconocida hasta hace no muchas décadas y que a lo largo del siglo XX ha contado con ejemplos de tanto impacto social, económico, cultural e, incluso, político, como el teléfono, la radio, el tocadiscos o la televisión—, llevará a nuestro autor a introducir una idea complementaria a la de telépolis: el concepto de tercer entorno, que en modo alguno hemos de confundir o de relacionar con el utilizado por Gilles Clément a la hora de referirse al tercer paisaje, término que ya hemos planteado en páginas anteriores.

El tercer entorno pone de relieve la existencia de un nuevo entorno humano, desconocido hasta el momento. Un entorno que, tal y como venimos señalando a lo largo de este último capítulo, ya no es ni natural ni urbano, puesto que nos lleva al interior de una realidad telemática. Echeverría señala, al respecto, que la posibilidad de supervivencia de la especie humana en el planeta ha derivado de su enorme capacidad para adaptar el entorno a sus necesidades, de ahí el interés —ya mencionado— que este autor tiene por Ortega y por su concepción de la técnica. Un interés que le lleva, asimismo, a reconocer cómo a través del diálogo entre técnica y naturaleza el ser humano puede interactuar de una forma positiva y favorable con el medio.

El medio, sin embargo, no ha sido algo uniforme ni idéntico a lo largo de la evolución humana. Este hecho es el que permite establecer a Echeverría su clasificación de entornos y, por ello, su argumentación en defensa de la existencia de un tercer entorno. Para este autor se pueden distinguir cuatro tipos de entornos:

- a) E0: es el llamado entorno cero. Se trata de un entorno que él apenas esboza, aunque lo considera “básico para la emergencia y consolidación de las diversas modalidades de religiosidad que han desarrollado los seres humanos.”¹⁴⁵ Este entorno puede ser tomado como un entorno que permite la consolidación de las diferentes *formas humanas* que llevan a la aparición de los entornos posteriores.
- b) E1: es el entorno primario. Echeverría lo vincula directamente al cuerpo, ya que considera a éste como la “naturaleza

¹⁴⁵ Echeverría, Javier, *Los señores del...*, op. cit., p. 28.

humana por antonomasia” y, por ello, como nuestro primer entorno. En el mismo juega un papel determinante la capacidad sensorial.

- c) E2: se trata del segundo entorno. Éste ya no responde a una realidad natural, sino que se relaciona con esa sobrenaturalidad de la que hablaba Ortega. De ahí que sea un entorno de características urbanas: “Sus formas canónicas son los pueblos y las ciudades en las que viven la mayoría de los seres humanos.”¹⁴⁶ La existencia de este entorno no implica la desaparición de E1, aunque sí su modificación. A su vez, en E2 el cuerpo se recubre de una sobrenaturalidad producida por la técnica y la industria. Se puede señalar que este segundo entorno es el propio de la historia, no ya el de la prehistoria.

- d) E3: es el entorno nuevo que se está creando y que todavía se encuentra en fase de construcción. Sigue siendo un espacio de sobrenaturalidad, en el que son sustanciales las innovaciones tecnológicas y los avances tecnocientíficos. Para Echeverría E3 puede generarse gracias a siete tecnologías: teléfono, radio, televisión, dinero electrónico, redes telemáticas, realidad multimedia e hipertexto. Estas tecnologías son posibles tan sólo si existe una elevada acumulación de conocimientos y desarrollo científico, circunstancia que hace que E3 pueda localizarse tan sólo en muy pocos países, tal y como sucede, por ejemplo, con Estados Unidos o Japón. La especialización requerida para que estos conocimientos sean posibles, así como la complejidad que suponen, trae consigo una importante consecuencia: el tercer entorno se basa en una estructura que ha de ser forzosamente centralizada. Una peligrosa consecuencia política, sobre la que más adelante volveremos a incidir, queda ya formulada:

“A mi modo de ver, la cuestión política más importante que está en juego en esta década final del siglo es la estructura,

¹⁴⁶ Echeverría, Javier, *Los señores del...*, op. cit., p. 42.

la regulación y el destino de las redes telemáticas globales.”¹⁴⁷

Sin embargo, antes de entrar a analizar ese peligro democrático que constituye la gran aportación de Echeverría, conviene señalar que el alcance de este peligro es tal, precisamente porque la realidad telemática que se encuentra en la base del tercer entorno no sólo afecta al universo de lo colectivo y social, sino también al de lo personal. Esta poderosa incidencia queda recogida con claridad en uno de los comentarios que Echeverría realiza al comienzo de su texto y que, a pesar de su extensión, reproducimos a continuación:

“Frente a los escenarios naturales o urbanos, en los que los seres humanos están presentes físicamente y próximos los unos a los otros, lo cual les permite hablar, verse y comunicarse entre sí, los escenarios del tercer entorno se basan en la tele-voz, el tele-sonido, la tele-visión, el teledinero y las tele-comunicaciones, siendo posible imaginar en un futuro más o menos lejano incluso un tele-tacto, un tele-olfato y un tele-gusto, en cuyo caso las propuesta del tercer entorno iría perdiendo su carácter heurístico, deviniendo descripción precisa de lo que sucede en el nuevo espacio social [...] Aparte de seguir afirmando que uno de los grandes desafíos de la humanidad en el siglo XXI será la construcción de Telépolis, la nueva propuesta del tercer entorno permite plantear la misma tesis básica, pero no sólo a nivel global, sino también lo pequeño, lo mediano y lo grande [...] Por ello cabe hablar con rigor de teleguerra, telesalud, telemedicina, teledinero.”¹⁴⁸

Como vemos, la capacidad transformadora de telépolis no tiene un parangón histórico posible. Debido a este hecho, existen un conjunto de veinte “propiedades diferenciales” y estructurales básicas que pueden ser establecidas entre E1 y E2, por un lado, y E3, por otro. Y ello, a pesar, de las lógicas distancias existentes entre el entorno natural (E1) y el urbano (E2).

¹⁴⁷ Echeverría, Javier, *Los señores del...*, op. cit., p. 169.

¹⁴⁸ Echeverría, Javier, *Los señores del...*, op. cit., pp. 14-15.

Estas diferencias abarcan cualidades de índole matemática (propiedades 1-2), físicas (propiedades 3-12), epistémicas (propiedades 13-16) y sociales (17-20). Aunque no vamos a entrar en su desarrollo pormenorizado,¹⁴⁹ Echeverría señala como rasgos característicos de E1 y E2 los mencionados en primer lugar (no obstante, también señala que algunos de estos continúan teniendo importancia en E3). Por el contrario, los situados en segundo término corresponden en exclusiva al tercer entorno:

- Proximalidad vs. distalidad
- Recintualidad vs. reticularidad
- Presencia vs. representación
- Materialidad vs. informacionalidad
- Naturalidad vs. artificialidad
- Sincrónico vs. multicrónico
- Extensión vs. comprensión
- Movilidad física vs. flujos electrónicos
- Circulación lenta vs. circulación rápida
- Asentamiento en tierra vs. asentamiento en el aire
- Estabilidad vs. inestabilidad
- Localidad vs. globalidad
- Pentasensorialidad vs. bisensorialidad
- Memoria natural interna vs. memoria artificial externa
- Analógico vs. digital
- Diversificabilidad vs. integrabilidad semiótica
- Homogeneidad vs. heterogeneidad
- Nacionalidad vs. transnacionalidad
- Autosuficiencia vs. interdependencia
- Producción vs. consumo

Las diferencias aquí recogidas admiten grados. Con todo, las mencionadas en segundo lugar permiten hacernos una idea muy cabal —al interconectarse y retroalimentarse unas con otras— de los límites que está construyendo la realidad telemática de telépolis. Una realidad en la que queda evidenciada la aparición “de un nuevo marco espacio-temporal para las interrelaciones sociales y humanas” a través del cual se valoran cuestiones como la distancia, la velocidad, la transnacionalidad o la interdependencia global.

¹⁴⁹ Echeverría, Javier, *Los señores del...*, op. cit., pp. 57-147.

En función del peso individual que se otorgue a cada una de las propiedades diferenciales que acabamos de citar, podremos hablar del tercer entorno como sociedad de la información, o infocultura, o realidad digital, o entorno virtual, etc. En cualquier caso, y sea cual sea la nomenclatura adoptada, se ha de tener siempre en consideración algo sobre lo que venimos insistiendo:

“En resumen, el tercer entorno es un nuevo espacio-tiempo social [...] Su estructura influye fuertemente sobre las actividades que se desarrollan en él y por ello es imprescindible adaptarse a esa estructura, diferenciándola muy claramente de otros espacios sociales tradicionales, como los escenarios de E1 y E2 [...] Asimismo hay que tener en cuenta que dicha estructura y su funcionamiento están posibilitados por determinadas tecnologías. Por tanto, el cambio tecnológico es un factor de cambio estructural en el tercer entorno. De ahí el ritmo vertiginoso de transformación experimentado por ese espacio en las últimas décadas. Previsiblemente, ese ritmo se acentuará en los próximos años.”¹⁵⁰

Ahora bien, tal y como ya hemos apuntado con anterioridad, el interés de la propuesta de Echeverría, no viene dado únicamente por la descripción que efectúa de este nuevo entorno —lo cual supondría situarse en un ámbito muy próximo al de McLuhan, Negroponte o Mitchell—, sino por el giro político y social que introduce a su aportación. A través del mismo se intenta incidir en una cuestión básica: el carácter económico en el que se basa la realidad telemática.

“El argumento principal a tener en cuenta es el siguiente. Cualquier interacción en E3, sea pública, privada o íntima, y esté orientada a la producción, al consumo, a la compraventa, al entretenimiento, a la búsqueda de información o a cualquier otro objetivo, tiene una peculiaridad importante, a saber: para ser llevada a cabo es preciso utilizar un conjunto de nuevas tecnologías de la información y telecomunicaciones y ser usuario o consumidor

¹⁵⁰ Echeverría, Javier, *Los señores del...*, op. cit., p. 155.

de un servicio [...] Todas y cada una de las acciones de consumo y producción en el tercer entorno dependen siempre de entidades externas a la propia persona, empresa o institución. De ahí que el grado de independencia y autonomía sea prácticamente nulo en E3, y muy alto el grado de dependencia, y en el mejor de los casos de interdependencia.”¹⁵¹

En este sentido, y dejando de lado el ya mencionado origen militar de fenómenos como Internet, la red se ha transformado en los últimos años en un inmenso y permanente mercado. Y ello a un triple nivel: como espacio en el que se producen transacciones económicas de todo tipo, como lugar donde se genera una nueva economía informacional y como ámbito dependiente de las inversiones de las economías más desarrolladas y potentes.

La importancia que todo ello está asumiendo hace que esta nueva ciberrealidad tenga que ser regulada para así evitar que quede en manos de multinacionales o que pueda transformarse en un espacio social de intercambios y relaciones sin garantías democráticas o constitucionales.¹⁵² Esta cuestión resulta crucial, ya que desde un primer momento Echeverría señala que es difícil ser optimistas al respecto, especialmente en lo que concierne a la protección de cuestiones relacionadas con la intimidad y la privacidad.

“En efecto, en Telépolis el historial completo de cada persona, entendida como agente económico, queda impreso y memorizado en todas y cada una de sus transacciones económicas, independientemente de que dichas memorizaciones estén protegidas y no sean de acceso público. Equivale ello a decir que cada acto económico no sólo es independiente del lugar donde se ejecuta, sino que trasciende el momento de su ejecución, dejando huella electrónica de sí mismo. Eso no tiene precedente en ningún mercado clásico, y genera unas inmensas posibilidades de control por parte de quienes puedan disponer de toda esa

¹⁵¹ Echeverría, Javier, *Los señores del...*, op. cit., pp. 375-376.

¹⁵² Esta posición es mantenida, asimismo, por otros autores, como por ejemplo, Manuel Castells, Ignacio Ramonet, Vicente Verdú o Noam Chomsky, entre otros muchos.

*biografía económica de cada persona (física o jurídica) en E3.*¹⁵³

Partiendo de estas consideraciones, se puede apuntar que las dudas políticas que suscita el tercer entorno son preocupantes, aunque no irresolubles. Tanto es así que Echeverría califica de ingenuos a quienes no son capaces de captar este peligro. Ahora bien, si somos conscientes de éste, hay algo que tampoco puede pasarnos desapercibido: la estructura política y económica que propicia telépolis sirve para generar una situación que nuestro autor define de *neofeudal*, dado que la misma está dominada por un estamento de nuevo señores que, relacionados con “las grandes empresas transnacionales de teleservicios,” se están convirtiendo en “teles señores o señores del aire.”¹⁵⁴

“Resulta significativo que las personas y empresas más ricas del mundo hayan dejado de ser el rey del cobre, del acero, del petróleo o de la madera, para pasar a ser los duques del chip (Intel) o del software (Microsoft), los condes de los satélites y de la telefonía, los príncipes del deporte y de la música o los barones del cine [...] Los antiguos señores de la tierra intentaban ampliar sus dominios territoriales. Los actuales señores del aire pugnan por expandir sus poderes reticulares.”¹⁵⁵

La afirmación efectuada puede resultar contradictoria con las tesis defendidas por quienes consideran que la realidad telemática e Internet ayudan a poner en pie y a consolidar un ideal democrático global, gracias a la participación directa que propicia la creación de esta nueva *ágora electrónica* (“Se engañan por completo los internautas románticos que actúan en burbujas telemáticas de libertad y no se ponen a analizar la distribución real del poder en el tercer entorno.”)¹⁵⁶ Ahora bien, tal y como puede deducirse de lo señalado, los hechos invitan a otras

¹⁵³ Echeverría, Javier, *Los señores del...*, op. cit., pp. 229-230.

¹⁵⁴ Echeverría, Javier, *Los señores del...*, op. cit., p. 22.

¹⁵⁵ Echeverría, Javier, *Los señores del...*, op. cit., p. 182. Por si este parangón no se llegara a comprender, Echeverría insiste: “Cuando los grandes señores organizan sus justas y festejos mundiales (Olimpiadas, campeonatos mundiales de fútbol, torneos de tenis, competiciones de fórmula 1, crónicas de la corte telepolitana, etc.) buena parte de las personas que viven en E1 y E2 emigran por unas horas a E3, generando los consiguientes beneficios para las empresas productoras y mantenedoras de E3.”

¹⁵⁶ Echeverría, Javier, *Los señores del...*, op. cit., p. 185.

conclusiones, ya que parece que nos encontremos más cerca de un Gran Hermano universal o de un cerebro global, que de una democracia justa, participativa e igualitaria en la que todos los ciudadanos tienen la capacidad de intervenir de forma libre y no mediatizada.

La construcción de E3, así como su costoso mantenimiento, no sólo genera “nuevas formas de riqueza,” sino que “requiere fortísimas inversiones e importantes recursos tecnológicos, humanos y financieros.” Dado que son muchos los beneficios económicos que están en juego —especialmente, para multinacionales centradas en sectores como telefonía, electricidad, satélites, *software*, sistemas operativos, etc.—, el tercer entorno se ha convertido en centro de una pugna política y financiera que se ha concretado en “la aparición de una nueva forma de aristocracia”¹⁵⁷ que Echeverría vincula con los mencionados señores del aire.

Al igual que sucedía con los señores feudales, el actual estamento telemático también necesita erigir sus castillos, aunque sea sobre una nueva e inmaterial superficie. En estos momentos los castillos son tecnológicos y a través de los mismos lo que se nos está garantizando es una nueva forma de protección:

“Puesto que la red es costosa y tiene fama de insegura, los señores neofeudales ofrecen protección a sus telesiervos, garantizándoles que sus problemas estarán resueltos por el señor correspondiente si se mantienen fieles a la empresa que les proporciona acceso a E3 [...] Cada señor neofeudal tiene sus propias mesnadas para mantener el orden y la seguridad en el «territorio» que domina, y en general para resolver los problemas que se le pueden presentar a sus súbditos (servicios de atención al usuario, gestión de calidad, etc.). Las cantidades que se cobran (los diezmos) son pequeñas, pero como la población crece, las arcas de los telesiervos van enriqueciéndose.”¹⁵⁸

Al respecto, resulta llamativo observar cómo el recorrido que hemos realizado en estas páginas sobre las visiones despertadas por el entorno, al situar su punto de arranque en el mundo medieval y

¹⁵⁷ Echeverría, Javier, *Los señores del...*, op. cit., p. 174.

¹⁵⁸ Echeverría, Javier, *Los señores del...*, op. cit., pp. 181-182.

postmedieval —con la desaparición de los fondos dorados— vuelve en el siglo XXI a recuperar la estructura del mundo feudal. Este movimiento regresivo (“la emergencia del tercer entorno supone una regresión considerable”, particularmente “si tomamos como término de comparación a los Estados democráticos más desarrollados en E2”)¹⁵⁹ acentúa ese peligro democrático al que nos estamos refiriendo, *Democratizar telépolis* constituye, por ello, un objetivo que no debemos descuidar.

De manera paralela a como se produjo el fin de la Edad Media con la llegada del humanismo renacentista, Echeverría propone una nueva *humanización* del tercer entorno. Sólo a través de la misma se podrá controlar sus posibles excesos antidemocráticos. Con todo, el proceso que se ha de desarrollar no resulta fácil de seguir, ya que la dependencia de los ciudadanos con respecto a los teleseñores es más que considerable.

La cuestión, por tanto, estriba en ver cómo se pueden garantizar determinados principios constitucionales básicos —actualmente asumidos por cualquier democracia occidental— y analizar, asimismo, cómo pueden aplicarse de forma coherente en el ámbito informativo y comunicacional del tercer entorno. Para poder establecer estos principios básicos Echeverría parte de un documento elaborado por la Computer Professionals for Social Responsibility (CPSR).¹⁶⁰ Aunque dicho documento no resulta completo en sí mismo, al menos permite sentar unas mínimas bases que resultan de gran interés. De este modo, los principios fundamentales que la citada asociación marca como necesarios para el diseño de las infraestructuras nacionales de información, son utilizados por Echeverría como punto de partida en su reflexión. Dichos principios abarcan los siguientes aspectos:

- Posibilidad de acceso universal a la infraestructura de información.
- Libertad de comunicación.
- Existencia en el núcleo central de la citada infraestructura de un sector cívico vital.

¹⁵⁹ Echeverría, Javier, *Los señores del...*, op. cit., pp. 184-185.

¹⁶⁰ Este documento posee un ilustrativo título: «Servir a la comunidad: una visión de la Infraestructura Nacional de la Información desde el punto de vista de los intereses públicos».

- Mercado diverso y competitivo.
- Centros de trabajo equitativos dirigidos a ampliar la calidad del mismo.
- Privacidad.
- Tomas de decisiones democráticas y no impuestas por las necesidades de las empresas privadas de información.
- Integridad funcional.¹⁶¹

Partiendo de esta primera aproximación, Echeverría desea poner de relieve la importancia que asume el hecho de impedir que el control de E3 caiga en manos de los poderes económicos tardocapitalistas, de ahí que su proyecto de *humanización* pase por la creación de una constitución para telépolis. Una constitución dirigida, tal y como puede suponerse, a salvaguardar y fortalecer los valores democráticos surgidos a lo largo de la historia y, especialmente, en E2.

De forma similar a lo que sucede en la elaboración de una constitución, es necesario que el proceso que se inicia parta de una amplia discusión y que ésta se halle encaminada a proporcionar el máximo consenso posible. Debido a ello, lo importante es generar un marco que delimite principios generales y que no responda a simples cuestiones específicas ni a premisas inalterables. A través de esta propuesta constitucional no se busca “dar por zanjada la cuestión, sino precisamente [...] abrirla.” Y hacerlo desde unas posiciones que, recogiendo la idea ilustrada del cosmopolitismo, susciten no tanto confrontación como posibilidad de diálogo y crecimiento:

“En una palabra: el tercer entorno no sólo es cuestión de científicos, tecnólogos, políticos, empresarios, comerciantes y aventureros. Humanizarlo implica considerarlo como un nuevo ámbito para el desarrollo y perfeccionamiento de la humanidad en general (cosmopolitismo) y para los individuos en particular (nuevas posibilidades de acción e interrelación). Por ello es conveniente que sus diseñadores, constructores y mantenedores no sólo tengan una formación científica y técnica, sino que también posean unas bases humanísticas sólidas.”¹⁶²

¹⁶¹ Echeverría, Javier, *Los señores del...*, op. cit., p. 459.

¹⁶² Echeverría, Javier, *Los señores del...*, op. cit., p. 475.

En estrecha relación con esta posición, los principios constitucionales que para E3 propone Echeverría pueden ser condensados en dieciséis puntos. Los mismos no intentan ser ni exhaustivos ni definitivos, sino actuar como documento marco de un próximo e improrrogable debate.¹⁶³ Con su enumeración y breve descripción deseamos finalizar el presente trabajo.

1. **Civilidad.** El tercer entorno es un espacio de interacción e interrelación entre personas que requiere ser ordenado de forma humana, al igual que una ciudad equilibrada.
2. **Universalidad.** Todo ser humano sin discriminación alguna tiene derecho de acceso al tercer entorno.
3. **Voluntariedad.** Nadie está obligado a integrarse en telépolis. La participación en este nuevo espacio siempre se considera voluntaria.
4. **Diferenciación de espacios.** El tercer entorno ha de poseer espacios públicos, privados e íntimos. Los espacios públicos se rigen por los poderes públicos, mientras que los privados son exclusiva competencia de los interesados.
5. **Intimidad y privacidad.** E3 tiene que velar por el respeto y mantenimiento de ambos derechos.
6. **Libertad.** Telépolis se ha de basar y ha de fomentar la libertad de pensamiento, de creencias y de expresión.
7. **Pluralidad de identidades.** La diversidad de identidades físicas o jurídicas que propicia el tercer entorno dentro del ámbito público es una característica que debe seguir estimulando.
8. **Diferenciación de actividades.** Es propio de telépolis crear ámbitos específicos para el desarrollo e interconexión de actividades (culturales, científicas, financieras, informativas, sanitarias, artísticas, deportivas, etc.).

¹⁶³ Echeverría, Javier, *Los señores del...*, op. cit., pp. 463-472.

9. Reticularidad. Este principio alude a la posibilidad de conexión entre redes autónomas dirigidas al desarrollo de las actividades mencionadas en el principio anterior.
10. Democracia. Telépolis tiene que elegir libre e igualitariamente mediante el voto secreto a sus representantes y coordinadores de red en el Consejo de Actividades Públicas creado para controlar los espacios públicos de esta índole.
11. División de poderes. La organización y la gestión de los ámbitos públicos sigue en E3 el clásico principio de la división de poderes. Estos poderes serán elegidos democráticamente.
12. Derechos humanos. Los derechos existentes en E1 y E2 tendrán que ser adecuados a la nueva estructura que surge en E3. Los mismos tendrán que servir de base a la constitución de telépolis.
13. Educación. Todo ser humano tiene el derecho de recibir una educación que le posibilite un desarrollo adecuado en el tercer entorno, hecho que debe producirse sin que se atente a lo recogido en los principios 2 y 3 (universalidad y voluntariedad).
14. Cultura y lenguas. E3 se define prioritariamente por ser un espacio social de integración de carácter multicultural y plurilingüe en el que, tal y como se señaló en el principio 7 (pluralidad de identidades) se defiende la diversidad (y ello sin perjuicio de que en la actual fase de construcción del tercer entorno exista un predominio de la lengua y cultura anglosajonas).
15. Fiscalidad. Las infraestructuras y buen funcionamiento de los espacios públicos de telépolis requieren la elaboración de presupuestos públicos.
16. Relaciones con E1 y E2. El buen funcionamiento de E3 es inseparable de lo que suceda en E1 y E2. La constitución de telépolis supone un proceso que se halla íntimamente relacionado con los entornos urbanos y naturales.

8. CONCLUSIONES

Puede resultar un tanto tópico iniciar unas conclusiones con una afirmación como la que vamos a efectuar, pero a pesar de ello no queremos pasarla por alto: si en estos momentos tuviéramos que volver a iniciar el trabajo que hemos finalizado, el mismo ofrecería en su estructura y en sus propios contenidos, una orientación probablemente diferente a la que aquí hemos optado por desarrollar. Este hecho se debe a que el conocimiento que se deriva de cualquier investigación suscita siempre algo que, aunque haya sido señalado en numerosas ocasiones, no por ello debe ser obviado: pese a que lo que ha sido objeto de análisis se nos tendría que mostrar con una mayor precisión y profundidad, las dudas e inquietudes, al igual que las posibilidades, que genera todo aquello que queda fuera del recorrido emprendido aumentan en relación proporcional a lo estudiado.

Apuntábamos en diversos momentos de la introducción a estas páginas, así como en el desarrollo del trabajo, que nuestro deseo no era efectuar una investigación cuyo análisis se basara estrictamente en lo histórico o en lo iconográfico. Con independencia del peso que asume la necesaria revisión cronológica en la realización esta Tesis Doctoral, consideramos que este objetivo ha sido cubierto satisfactoriamente. De ahí la importancia que, para poder aproximarnos a las obras de los artistas estudiados, han adquirido autores relacionados con la fenomenología y con los análisis urbanísticos, arquitectónicos y paisajísticos. A través de estas aportaciones interdisciplinarias hemos podido situar las obras de los artistas analizados, teniendo en cuenta factores que no sólo dependen de cuestiones temporales, sino conceptuales.

Para no volver a reincidir en exceso en aspectos ya reseñados, debemos tener en consideración un hecho: nuestra propuesta no ha intentado efectuar una historia de las visiones generadas por el entorno, sino una reflexión sobre cómo éste ha sido visto e interpretado desde la práctica artística. En otros términos, lo buscado ha sido realizar una aproximación sobre cómo el entorno, lejos de poder ser considerado como una realidad inamovible o uniforme, ha respondido a un tratamiento que ha ido variando en función de concepciones y planteamientos culturales.

En este sentido, dentro del marco de la cultura occidental, la aparición de los primeros paisajes surge cuando la pintura se desprende de su

carácter sagrado y se seculariza. El hecho de que los fondos dorados pierdan protagonismo y de que la obra pictórica deje de actuar no sólo como símbolo religioso (el oro como material incorruptible y precioso, al igual que la divinidad), sino también como metáfora luminosa de lo que supone la verdad de la salvación (Cristo como *luz del mundo*), pone de relieve el inicio de un camino secularizador que, en el transcurso de los siglos siguientes, irá desembocando en la progresiva consideración autónoma de la actividad artística.

Este camino supondrá, a su vez, la creación dentro del ámbito pictórico de un escenario abierto que, convertido en ventana que se detiene sobre el mundo y lo escudriña, supondrá un cambio de indudables repercusiones, ya que ira acompañado de la instauración de un nuevo modelo de representación visual. Un modelo que también tendrá considerables consecuencias conceptuales, puesto que posibilitará la racionalización, ordenación y matematización del espacio y, por ello, su mencionada laicización.

Sin embargo, este proceso no dejará de estar plagado de paradojas. Aunque la aparición del paisaje suponga la existencia de una mirada profana, el hecho de su uso acentúa una posición que en algunas corrientes religiosas del final de la Edad Media —tal y como sucede, por ejemplo, con la representada por los franciscanos— ya está presente. Nos referimos al valor del mundo y, en especial, del mundo natural no tanto como algo pecaminoso y que nos aleja de Dios, sino como algo que en sí mismo también es sagrado, en tanto que la naturaleza es tomada como reflejo del poder de Dios y del esplendor de sus obras.

De este modo, si bien es cierto que el paisaje abre la puerta al uso del entorno desde una perspectiva desacralizada, también lo es que su utilización sigue reflejando, aunque sea indirectamente, la grandeza de la divinidad. Algo que, curiosamente, volverá a ser replanteado algunos siglos después cuando, con la llegada del movimiento romántico, la autonomía en el uso del paisaje, se encuentre una vez más acompañada de un carácter en el que predominarán las implicaciones espirituales y simbólicas.

Este carácter, sin embargo, no supondrá el rechazo de la autonomía alcanzada, sino el fortalecimiento de una visión moral y moralizadora que no estará supeditada a la constatación de un relato doctrinario o

iconográfico determinado, puesto que la misma no buscará la ilustración de lo sagrado, sino la recreación del sentimiento de esa sacralidad a través de una vía indirecta como será la propiciada a través de la representación del propio entorno natural.

Al respecto, se puede apuntar que incluso la utilización de los paisajes urbanos venecianos y del norte de Europa, actuará simbólicamente como reflejo de una grandeza y de un poder, ya no religiosos o espirituales, sino políticos y humanos. Un poder que será el comenzado a detentar por la nueva burguesía comercial que se consolidará en el periodo. En este sentido, cabe recordar que las ciudades de estos países se afianzarán como ejemplos de una nueva economía que, aunque continuará siendo agraria en su base, apuntará ya hacia una dirección muy diferente. Hecho que, lógicamente, tendrá evidentes repercusiones artísticas en lo concerniente a la implantación de unos nuevos estilos que deberán responder mejor a los gustos de esta emergente clase acaudalada.

Ahora bien, antes de proseguir con ello, llama la atención el hecho de que podamos hablar de paisaje o de entorno representado cuando éste, precisamente, pierde su sentido religioso más directo. Un fenómeno que, a su vez, resulta coincidente con otra cuestión destacable: la pérdida del carácter utilitario del territorio.

Desde esta perspectiva, el paso del país al paisaje supone el reconocimiento estético de una realidad espacial que ya no sólo es fuente de subsistencia, de riqueza o de poder. Debido a ello se puede afirmar que para que el entorno pueda verse estetizado, éste tiene que encontrarse, al menos en un primer momento, desprovisto de cualquier característica funcional.

Esta circunstancia no debe hacernos pasar por alto otra reflexión: en último extremo es nuestra mirada la responsable de llevar a cabo lo que Alain Roger calificaba como proceso artealizador. Proceso que pone de relieve cómo es de nosotros de quien depende la conversión de un entorno en dominio artístico. Esta conversión se supedita, por consiguiente, no a una cualidad inmanente que el territorio posee en sí mismo, ni tampoco a una cualidad de origen trascendental o sobrenatural, sino a un fenómeno puramente social.

Con todo, una pregunta surge dentro de este contexto: ¿ha habido algún momento no sólo en los últimos siglos, sino en el propio transcurso histórico, en el que el territorio o la naturaleza hayan sido despojados totalmente de ese interés económico-político? Responder a la cuestión no resulta tan sencillo como en un primer momento podría pensarse.

Si la aparición del paisaje y su progresiva autonomía como género, conlleva una necesaria *deseconomización* del mismo (puesto que empiezan a surgir a partir de los siglos XVI y XVII otras fuentes económicas de riqueza alternativa, como pueden ser un activo comercio internacional y una incipiente preindustrialización), ello no debe hacernos pasar por alto un hecho.

El interés existente por una mirada *desinteresada* y que no responde a utilidad alguna —tal y como ésta se define desde la teoría artística moderna— no sólo es paralelo al surgimiento de la estética como disciplina autónoma durante el siglo XVIII, sino también a la consolidación del artista como genio creador (especialmente en el XIX). Esta situación puede llevarnos a establecer una curiosa relación: a medida que la tierra deja de ser fuente única de riqueza y de que la misma puede ser contemplada y apreciada artísticamente, el valor del propio arte —y el del artista, entendido como algo diferente al artesano— comienza a aumentar en la escala social y en el prestigio que detenta.

La representación del entorno supone, por ello, un medio a través del cual la pintura se apropia de un mundo real —y no sólo religioso—. A partir de esta apropiación el artista trabaja y, al hacerlo, impone, en cierto modo, un dominio sobre el mismo. En este sentido, el mundo de lo natural y el territorio no sólo van a quedar definidos como sinónimos de riqueza agrícola o conquista geográfica, sino también como espacios de investigación, conocimiento y deleite estético.

Al respecto, no consideramos casual que el origen terminológico del paisaje surja en el momento en el que el mundo físico terrestre empieza a ser conocido en su plena integridad (siglo XVI). Tampoco pensamos que sea totalmente azaroso ni que carezca de significación el que estos hechos coincidan con las primeras formulaciones de la perspectiva y del método científico.

En cualquier caso, esta apropiación del entorno llevará a que con el Romanticismo, las representaciones paisajísticas, a la par que alcanzan una plena autonomía, se vuelvan a revestir de un evidente sentido sacralizado, tal y como ya hemos recogido con anterioridad. Un sentido, queremos volver a insistir, que ya no será directo, sino indirecto, puesto que el entorno natural va a actuar como espacio de manifestación de una espiritualidad que no busca utilizar símbolos religiosos tradicionales y evidentes, sino a la propia naturaleza como expresión metafórica de la divinidad.

Más allá de la mimesis, el paisaje romántico reflejará, como tantas veces se ha repetido, un estado interior. Un estado que actúa como reflejo de una sacralidad en la que el elemento humano sufre un desplazamiento y en donde lo que hasta el momento había sido un mero escenario —el decorado que servía de marco a otros acontecimientos, ya fueran religiosos, cortesanos o profanos— va a terminar por cobrar un singular protagonismo. Este protagonismo supondrá la ya mencionada recuperación espiritual del entorno natural, pero también el que la misma se produzca en un momento concreto, el siglo XIX, que es cuando comienza a producirse una expansión del fenómeno urbano como consecuencia directa del triunfo de la revolución industrial.

Nos encontramos, por ello, ante un panorama que resulta bastante complejo. El mundo occidental está dejando de ser rural para pasar a ser industrial (proceso que se extenderá hasta el siglo XX y que todavía prosigue en la actualidad). En paralelo a ello, el entorno natural va a verse replanteado, especialmente en los países del norte de Europa cuya tradición era protestante, desde perspectivas espirituales. La conjunción de ambos hechos producirá, desde nuestro punto de vista, una curiosa e importante consecuencia.

Al igual que en la nueva realidad religiosa y económica surgida a partir del Renacimiento, la aparición del paisaje había coincidido no sólo con el comienzo del dominio del mundo físico y natural, sino también con el inicio de su apreciación estética; con la modernidad, la nueva realidad económica industrial va a ampliar el entorno a una realidad que no sólo será ya natural.

El paisajismo, por tanto, va a ser objeto de una sustancial transformación. Será la ciudad y las metáforas de progreso asociadas a

la misma, las que se convertirán en centro de una concepción del entorno cuya naturaleza dependerá de la unión del desarrollo técnico y científico. Este es el motivo por el que queremos volver a hacer hincapié en algo que a lo largo de las páginas precedentes hemos estado acentuando, dado que se trata de un hecho que consideramos básico en nuestra investigación: las diferentes visiones que ha propiciado el entorno han respondido de manera conjunta a cuestiones que derivan de planteamientos religiosos y económicos.

En relación con ello, la modernidad convertirá lo que tradicionalmente podía ser considerado como artificial, en algo natural. Es el hombre el que inventa con su mirada el paisaje y el que transforma su realidad más inmediata en un entorno que puede ser apreciado estéticamente. La aportación de Baudelaire al respecto será fundamental. Él será el primero que, al introducir la vida moderna como objeto de representación artística y de reflexión teórica y estética, estará convirtiendo la urbe en centro de un renovado paisajismo.

No creemos, por tanto, que sea adecuado afirmar que con la llegada del siglo XX y, de forma especial, debido a los planteamientos de las vanguardias clásicas hayamos asistido a la muerte del paisaje. Lo que en realidad estamos presenciando es la superación de la confusión entre las ideas de paisaje y medio ambiente y, por tanto, el distanciamiento respecto a la idea tradicional de paisaje que se poseía. Un distanciamiento en relación al pasado que, por otro lado, es aplicable a cualquier aspecto que tenga que ver con el arte moderno.

Si lo apuntado es cierto, tal y como pensamos, se puede señalar que lo que hay detrás de esta pretendida abolición y/o superación del paisaje es una radical renovación de la mirada, es decir, una profunda alteración en la consideración del entorno y en las visiones que éste es capaz de suscitar. Una cuestión que, por otra parte, no hace más que ajustarse a la propia realidad natural del paisaje en tanto que fenómeno cambiante y no estático.

Ahora bien, con independencia de lo que acabamos de apuntar, la ciudad y el entorno urbano asumirán a partir del siglo XX un interesante carácter, puesto que indirectamente se transformarán, al igual que había sucedido con los entornos naturales románticos, en reflejo de una paradójica y extraña sacralidad: la que se asocia al progreso y al poder

de la ciencia y de la técnica, fenómenos que por ello quedarán revestidos de un sentido casi religioso, tal y como Mircea Eliade llegará a sugerir.

Recapitulando lo señalado hasta el momento, podemos establecer las siguientes conclusiones parciales:

1. La desaparición de los fondos dorados supone la instauración de una mirada que, como defenderá Debray, puede ser calificada de profana y laica.
2. A pesar de ello —y sobre este aspecto el citado autor no efectúa ningún tipo de comentario—, dicha mirada se contamina del carácter sagrado que ha poseído en Occidente la representación artística. De ahí que, coincidiendo con la consolidación autónoma del paisaje, éste vuelva a recuperar un sentido espiritual.
3. La aparición del paisaje se solapa con el paso de una valoración exclusivamente económica y política del territorio, a una apreciación también estética. Este proceso se superpone al surgimiento del artista como artífice y creador, es decir, como sujeto que ocupa socialmente un escalafón más elevado que el del simple artesano.
4. La revolución industrial y la modernidad traerán consigo una redefinición del entorno: la ciudad y el progreso tecno-industrial asociado a la misma se convierten en la nueva naturaleza contemporánea. Se produce, así, una reafirmación y predominio del entorno urbano frente a otro tipo de entornos.
5. Mientras que el entorno natural cobra, como ya hemos señalado en el punto 2, un carácter metafórico sagrado con el Romanticismo, los nuevos entornos urbanos quedan indirectamente *divinizados*, al convertirse en las nuevas imágenes de un misticismo profano: el relacionado con el progreso y con sus visiones redentoristas.

Desde nuestra perspectiva, estos hechos ponen de relieve algo sobre lo que pensamos que no se ha insistido lo suficiente (y que podría ser

objeto de un estudio mucho más profundo): el carácter sacralizado que todavía continúa poseyendo la imagen en nuestra cultura. Fenómeno que puede rastrearse sorprendentemente —y aunque sea de forma indirecta— en manifestaciones de apariencia y contenidos laicos.

Ahora bien, las cuestiones reseñadas también sirven para dejar patente otro hecho de gran importancia: la necesidad que existe de ampliar la noción de entorno y de su valoración estética a las nuevas realidades urbanas que están configurándose. Las nuevas visiones que el entorno genera —los nuevos paisajes que estamos elaborando— responden, por ello, a las situaciones económicas y tecnológicas que están emergiendo, así como a las lecturas que las mismas están impulsando. Unas lecturas que están ayudando a romper con cualquier posición acomodaticia o esclerotizada.

Sin embargo, estas visiones serán mucho más complejas y plurales de lo que, en un principio, podría sospecharse. La utopía maquinista y urbana que las vanguardias profesan va a sufrir un fuerte descrédito durante la primera mitad del siglo XX. La adhesión inquebrantable y acrítica al ideal maquinista se verá acompañada de voces discordantes, ya que la unanimidad suscitada por el entusiasmo tecnológico irá perdiendo fuerza a medida que determinados sucesos vayan mostrando las ambivalencias del progreso.

En este sentido, los dos grandes desastres bélicos mundiales van a generar serias dudas sobre el modelo de progreso lineal y permanente. Un modelo que contará con miradas muy diferentes y contrapuestas en el ámbito artístico. Las diferentes visiones que hemos analizado en nuestro trabajo pensamos que, al margen de las tradicionales divisiones por estilos, nos muestran una pluralidad y riqueza de planteamientos que no debe pasar desapercibida.

Con todo, resultaría muy arriesgado concluir que esta mirada negativa sobre el progreso ha sido la que se ha alzado verdaderamente con el triunfo. Llegar a esta conclusión supondría cometer un grave error, y ello a pesar del extenso cuestionamiento artístico habido al respecto. La realidad actual urbana y social nos ofrece un panorama contrario al apuntado por estas críticas. En este sentido, la propia existencia de nuestros entornos globalizados y ciberterritorializados demuestra que la interdependencia tecno-científica, económica y telemática existente en

los mismos constituye uno de sus rasgos más característicos y arraigados.

De este modo, la conversión del planeta entero en un único espacio virtual y en un único mercado nos sitúa ante un fenómeno paradójico y que es totalmente nuevo. Al poseer el ser humano un dominio virtual sobre el mundo y al haber reducido éste a una variable fundamentalmente económica, parece que cualquier mirada contemplativa —es decir, desinteresada y exclusivamente estética— se encuentre destinada a ser imposible en sí misma.

Esto explicaría, en parte, el interés político —y, por ello, *interesado*— que las propuestas artísticas vinculadas a la ruptura del 68 han poseído. Un interés que no sólo lleva a intervenir directamente y sin mediación institucional alguna sobre el entorno, sino a propiciar un tratamiento social y político de la actividad artística. Tratamiento que adquirirá su más amplia configuración al quedar concebido el trabajo artístico no sólo como objeto, sino como intervención, acción e, incluso, como medio de agitación pasional, tal y como los situacionistas entendieron la relación con la ciudad y en el entorno.

La globalización no sólo convierte los paisajes en lugares que no lo son y en no lugares que se expanden de forma abrumadora, sino también en ficción y simulacro del propio territorio de lo real. Se produce así una situación que nos retrotrae, siquiera sea de una manera parcial, a la situación previa que existía al surgimiento del paisaje como género pictórico.

Si el *pago* había sido previo al país y éste al paisaje que representaba entornos naturales (o lo que es igual, si la existencia del paisaje requería la disolución de los *pagos* y, en cierto modo, la del país), los actuales paisajes urbanos recogen la realidad paradójica de unos países —de unos territorios— que ahora también se hayan disueltos, aunque por influjo de una realidad virtual que se ha transformado en un nuevo y poderoso *pago*.

La desaparición de las fronteras tradicionales, debido al sentido universalizador y transnacional que presenta la economía global dentro de un mundo que se encuentra concebido como un único mercado, no supone que las separaciones entre territorios hayan quedado totalmente

superadas ni que puedan considerarse como algo obsoleto. Al igual que nuestra naturaleza supone una sobrenaturaleza y que lo real se virtualiza, también las fronteras siguen un idéntico camino.

El entorno parece diluirse bajo la presión digital y telemática, pero paralelamente el mismo adquiere una nueva configuración —y una paradójica materialidad— que tiende a la proliferación de la uniformidad más absoluta. Una uniformidad que responde a ese modelo económico transnacional y al papel homogeneizador que a nivel urbanístico y arquitectónico —lo que Rem Koolhaas define como ciudad genérica y espacio basura— está tomando protagonismo en las urbes de finales del siglo XX y comienzos del XXI.

Los riesgos que todo ello supone son diversos y afectan a cuestiones de muy diversa índole. Entre sus múltiples repercusiones podemos destacar los siguientes aspectos:

- a) Espaciales: la instauración de los no lugares como la realidad territorial más extendida.
- b) Económicos: la transformación de la realidad, dada su dependencia mediática, en un acto constantemente dirigido al consumo.
- c) Políticos: la falta de privacidad y garantías democráticas dentro de una estructura ciberordenada.
- d) Éticos: la sobredimensionalización y sobresaturación perceptiva como campo propicio para la insensibilidad emocional y moral.
- e) Sociales y antropológicos: la anulación de las iniciativas ciudadanas en favor de una pseudoparticipación telematizada.

Ahora bien, junto a estos hechos, la nueva situación también está generando unas repercusiones artísticas y estéticas que no podemos pasar por alto. Tal y como señalábamos al iniciar la presente investigación, la utilización en las últimas décadas de los entornos urbanos no puede ir desligada del proceso de crítica efectuado sobre los lenguajes modernos, proceso que se efectuará a partir de 1968 y que se prolongará durante las décadas de 1970 y 1980. En este sentido, postconceptualismo y postmodernismo llevarán a cabo desde planteamientos como los de género, identidad o multiculturalidad, una

revisión que propiciará la revisión de la autonomía del arte y de su carácter formalista.

El interés por lo íntimo, lo propio y lo vivido desde el contacto directo de la experiencia, hará que prevalearan en este periodo todo un conjunto de prácticas que, al posicionarse ante problemas de carácter cotidiano, van a encontrarse revestidas de una evidente carga política. Carga que, aunque esté partiendo de una amplia pluralidad referencial en su definición de lo político, buscará siempre un impacto inmediato y personal.

Lo político deberá ser entendido, por ello, como micropolítico. En este sentido, hacer política será posicionarse ante cuestiones que afectan a realidades cotidianas y próximas. Es decir, a cuestiones que repercuten en nuestras vivencias más propias y personales. De ahí el papel detonante que en todo este proceso desempeñarán las mujeres artistas y los diversos feminismos que las mismas pondrán en práctica.

Curiosamente, sin embargo, el paso de lo corporal e identitario a lo territorial —entendido este último concepto como realidad que se relaciona con nosotros mismos de manera íntima—, supondrá en el ámbito artístico una pérdida que tiene que ver con lo que, bajo el influjo del 68, se consideró como básico en el terreno estético: la búsqueda de un arte de reflexión, intervención e incidencia.

De manera paralela, la disolución de los espacios que vivimos —concebida dicha disolución como pérdida progresiva de lugares antropológicos y como aumento de la virtualidad en nuestras comunicaciones y maneras de relacionarnos con el mundo— ha traído consigo el interés por representar, sobre todo a través de la fotografía, los entornos que habitamos. Representación que, en cierto modo, supone también una apropiación del entorno, es decir, un deseo de poder hacerlo más real y vivible. Este hecho, sin embargo, va a resultar más contradictorio que efectivo, puesto que —por emplear la terminología de Pallasmaa— frente a valores más táctiles y hápticos, como los que podía poseer el arte vinculado a lo corporal, los paisajes urbanos van a tender a dotar de un mayor protagonismo a valores ópticos y visuales.

A su vez, si el cansancio y agotamiento generado por el tema identitario y corporal ha provocado su sustitución por la inserción de la realidad personal en un ámbito espacial, colectivo, ciudadano y urbano, este hecho ha ido acompañado no sólo por la ya mencionada subordinación de las cuestiones más políticas, sociales e ideológicas; sino también, por un abandono de posiciones que, tal y como sucedía con Robert Smithson o Gordon Matta-Clark, buscaban la alteración de la idea de monumento, la reactivación de la memoria social, la revitalización de los espacios urbanos desechados, el cuestionamiento de lo socialmente útil e inútil o la puesta en crisis de lo que desde una perspectiva económica y mediática puede ser definido como rentable o valioso.

No queremos decir con ello que el posicionamiento crítico y de resistencia haya desaparecido totalmente en los paisajes urbanos actuales, sino que el mismo no posee el carácter prioritario que detentaba tan sólo hace unas pocas décadas. Una afirmación de esta índole la estamos basando en un conjunto de tres constataciones destacables dentro del contexto de los actuales metaentornos y paisajes globalizados:

1. Frente al carácter documental que poseían los registros fotográficos de las intervenciones en el entorno de la ciudad —ya que lo importante era la intervención directa y pública y no su representación, así como las posibilidades conceptualmente provocadoras de las que era portadora—, en las obras más recientes encontramos un mayor interés por lo ilustrativo y formal. Más que cuestionar un entorno lo que las mismas están haciendo es dejar una simple constancia del mismo.
2. Este interés se observa con claridad no sólo en el predominio de la imagen en color y técnicamente irreprochable —cuestión que podría atribuirse a las mejoras tecnológicas producidas por la imagen digital y por su tratamiento informático—, sino también en la propia presentación expositiva de dichas imágenes. Estamos pensando, especialmente, en el tamaño otorgado a estas obras. Un tamaño que, en cierto modo, recupera los grandes formatos de la tradición pictórica más académica (por ejemplo, la que se relacionaba con la llamada pintura de historia).

3. El respeto por un academicismo que elude lo políticamente más comprometido y que busca calidades y acabados de primer orden, unido a la cada vez mayor oficialización y museificación de la exhibición artística, plantea una visión que se conecta tanto con postulados neoclásicos como minimalistas (imágenes pulcras y de resolución aparentemente industrial, limpieza, perfección formal, frialdad, predominio de lo visual, etc.). A ello contribuye el hecho de que, al haberse desplazado el centro de representación visual de lo pictórico a lo fotográfico y digital, este tipo de imágenes favorece técnicamente resultados como los apuntados.

A pesar de todo ello, hay una circunstancia que no hemos señalado todavía y que consideramos de relevancia. Es curioso observar cómo en las últimas décadas hemos asistido a una singularización de nuestra época como recuperación de una etapa pasada, de ahí que se haya podido hablar de etapa neobarroca (Omar Calabrese) o neofeudal (Javier Echeverría). De hecho, en el párrafo precedente hemos aludido a una persistencia neoclásica. Estas cuestiones pensamos que ponen de relieve la necesidad que tenemos de poder relacionar nuestro presente —y su radical novedad— con elementos reconocibles del pasado.

Una posición de este tipo nos lleva una vez más a Baudelaire y a la conciencia de novedad y singularidad que éste poseía sobre su propia etapa histórica. No es raro, por tanto, que en esta búsqueda de referencias pasadas, los actuales paisajes urbanos muestren unas características antropológicas muy similares a las que el Romanticismo dejó patentes en su tratamiento de los paisajes naturales. Unas características que básicamente podemos reducir a dos presupuestos fundamentales: en primer lugar, la pérdida de la centralidad humana y la progresiva desantropomorfización de los paisajes y, en segundo lugar, el fortalecimiento de la idea de lo sublime.

Partiendo de ello, se puede afirmar que los metapaisajes contemporáneos presentan una tendencia paralela. La presencia humana queda en los mismos, prácticamente abolida o desplazada. Por el contrario, cuando la misma aparece, o bien se desvincula del entorno —de ahí que se relacione con lo corporal e identitario y con el papel protagonista que esta temática ha adquirido— o bien, si se sitúa en ámbitos urbanos, lo hace como presencia anónima o disuelta entre una

muchedumbre masificada. De este modo, cuestiones como la soledad, el abandono o la incomunicación, así como la búsqueda de una representación de lo infinito e incommensurable, definen la realidad de unas urbes que nos sobrepasan y que en su inabarcabilidad y sentido terrorífico nos precipitan de lleno en el espacio de lo sublime.

Esta circunstancia provoca que la imagen que se está proyectando de la ciudad no sólo remita a la realidad arquitectónica y urbanística, sino que ésta, al igual que sucedía con las representaciones paisajísticas románticas, esté actuando como reflejo de un estado de ánimo. Es decir, como visión de una realidad que, una vez más, es imagen del propio ser humano. Al respecto, no podemos olvidar que lo que hace que los entornos sean entornos —es decir, lugares— es la propia presencia humana. Ésta es, precisamente, la que dota de valor y de sentido al mismo, puesto que es este hecho el que permite que los lugares puedan ser tomados como tales en toda su amplitud.

Paisaje, territorio y ciudad vuelven, qué duda cabe, a hablar de nosotros. De ahí que no nos encontremos ante realidades que únicamente nos describen, sino ante fenómenos con los que dialogamos y en los que somos. De este modo, hacerse con y desde dentro del propio entorno —tomándolo como algo con lo que no sólo nos relacionamos, sino con lo que vivimos y convivimos— pueda quedar configurado como algo inseparable del arte.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS y ARTÍCULOS

- ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Akal, Madrid, 2004.
- ALBELDA, José, "Intervenciones mínimas, poéticas de la preservación", *Cimal. Arte internacional*, nº 51, 1999, pp. 49-54.
- ALBELDA, José y SABORIT, José, *La construcción de la naturaleza*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1997.
- ALBERTI, Leon Battista, *Sobre la pintura*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976.
- AMENDOLA, Giandomenico, *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000.
- ANDERS, Günther, *Nosotros, los hijos de Eichmann*, Paidós, Barcelona, 2001.
- ANDERS, Günther, *Más allá de los límites de la conciencia*, Paidós, Barcelona, 2003.
- ANDERS, Günther, *George Grosz*, Maldoror Ediciones, Vigo, 2005.
- ANTAL, Frederick, *Clasicismo y romanticismo*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1978.
- ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno 1770-1970*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976.
- ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Destino, Barcelona, 1991.
- ARGULLOL, Rafael, *Naturaleza: La conquista de la soledad*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1995.
- ARNHEIM, Rudolf, *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.
- ASSUNTO, Rosario, *Ontología y teleología del jardín*, Tecnos, Madrid, 1991.
- AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2004 (8ª reimpr.).
- AZÚA, Félix de, *Diccionario de las Artes*, Planeta, Barcelona, 1999 (3ª ed.).
- BACHELARD, Gaston, *El derecho de soñar*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1997 (1ª reimpr.).
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004 (4ª reimpr.).

- BARASCH, Moshe, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- BARCELLONA, Pietro, *Postmodernidad y comunidad. El regreso de la vinculación social*, Trotta, Madrid, 1992.
- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, 1999 (2ª ed.).
- BAUDRILLARD, Jean, *El otro por sí mismo*, Anagrama, Barcelona, 1988 (2ª ed.).
- BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, Madrid, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean y MORIN, Edgar, *La violencia del mundo*, Paidós, Barcelona, 2004.
- BAUMAN, Marshall, *Todo lo que es sólido se desvanece en el aire*, Siglo XXI, Madrid, 1991.
- BECK, Ulrich, *Sobre el terrorismo y la guerra*, Paidós, Barcelona, 2003.
- BECK, Ulrich y BECK-GERNSHEIM, Elisabeth, *Generación global*, Paidós, Barcelona, 2008.
- BECKETT, Wendy, *Historia de la Pintura*, Blume, Barcelona, 1995.
- BENEVOLO, Leonardo. *Diseño de la ciudad. El arte y la ciudad contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- BERGER, John, *El sentido de la vista*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.
- BERGER, John, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Árdora, Madrid, 1997.
- BERGER, John, *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- BERGER, John, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005 (5ª reimpr.).
- BLUNT, Anthony, *La teoría de las artes en Italia (del 1450 al 1600)*, Cátedra, Madrid, 1982.
- BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte futuristas*, Acantilado/Quaderns Crema, Barcelona, 2004.
- BOLLNOW, Otto Friedrich, *Hombre y espacio*, Labor, Barcelona, 1969.
- BONITO OLIVA, Achille, *El arte hacia el 2000*, Akal, Madrid, 1992.
- BORJA, Jordi y CASTELLS, Manuel, *Local y global*, Taurus, Madrid, 1998.
- BORJA, Jordi y CASTELLS, Manuel, *Las grandes ciudades en la década de los 90*, Sistema, Madrid, 1990.
- BORJA, Jordi y MUXÍ, Zaida, *El espacio público, ciudad y ciudadanía*, Electa, Barcelona, 2003.
- BOURGEOIS, Louise, *Destrucción del padre/reconstrucción del padre. Escritos y entrevistas 1923-1997*, Síntesis, Madrid, 2002.
- BOZAL, Valeriano, *El tiempo del estupor*, Siruela, Madrid, 2004.

- BROUGHNER, Kerry, "Hiroshi Sugimoto: recuerdos en blanco y negro", *Luna Córnea*, nº 6, 1995, pp. 69-75.
- BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Tecnos, Madrid, 1987.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Los géneros de la pintura*, Taurus, Madrid, 2005.
- CANDELA, Iria, *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.
- CARBALLO-CALERO, M^a Victoria (Coord.), *Arte y ciudad. Ámbitos medieval, moderno y contemporáneo*, Fundación Caixa Galicia, A Coruña, 2000.
- CARERI, Francesco, *Walkscapes. El arte de andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- CARRERE, Alberto y SABORIT, José, *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2000.
- CARROLL, Noel, *Una filosofía del arte de masas*, Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, 2002.
- CARUS, Carl Gustav, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, 1992.
- CASTELLS, Manuel, *La cuestión urbana*, Siglo XXI, Madrid, 1979.
- CASTELLS, Manuel, *Tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- CASTELLS, Manuel, *La ciudad informacional*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
- CASTELLS, Manuel, y HALL, Peter, *Tecnópolis del mundo: la formación de los complejos industriales del siglo XXI*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- CERASI, Maurice Munitz, *El espacio colectivo de la ciudad. Construcción y disolución del sistema público en la arquitectura de la ciudad moderna*, Oikos, Barcelona, 1990.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 1998 (3^a ed.).
- CLAIR, Jean, *Elogio de lo visible. Fundamentos imaginarios de la ciencia*, Seix Barral, Barcelona, 1999.
- CLARK, Kenneth, *La rebelión romántica. El arte romántico frente al clásico*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.
- CLÉMENT, Gilles, *Manifiesto del Tercer paisaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.
- COLAFRANCESCHI, Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.
- COLÓN, Cristóbal y VESPUCIO, Américo, *El nuevo mundo*, UNAM, México D. F., 2004.

- CORRALIZA, José A., *La experiencia del ambiente. Percepción y significado del medio construido*, Tecnos, Madrid, 1987.
- CHECA, Fernando y MORÁN, José Miguel, *El Barroco*, Istmo, Madrid, 1985.
- DAVID, Mike, *Ciudad de cuarzo. Arqueología del futuro en Los Ángeles*, Lengua de Trapo, Madrid, 2003.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 1999.
- DEBORD, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Anagrama, Barcelona, 1999 (2ª ed.).
- DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994.
- DEBRAY, Régis, *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Manantial, Buenos Aires, 1995.
- DE LA CALLE, Román, "Seis consideraciones en favor de la estética natural", *Quaderns de filosofia i ciència*, nº 36, 2006, pp. 85-92.
- DELACROIX, Eugène, *El puente de la visión. Antología de los Diarios*, Tecnos, Madrid, 1987.
- DELGADO, Manuel, *El animal público*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- DUFRENNE, Mikel, *Arte y lenguaje*, Cuadernos Teorema, Valencia, 1979.
- DUFRENNE, Mikel, *Fenomenología de la experiencia estética*, Vol. I (*El objeto estético*), Vol. II (*La percepción estética*), Fernando Torres Editor, Valencia, 1982.
- DUFRENNE, Mikel, *Art, llenguatge i formalismes*, Servei de Publicacions de la Universitat de València/Patronat Martínez Guerricabeitia, Col·lecció estètica & crítica, Valencia, 1993.
- DUFRENNE, Mikel y KNAPP, Viktor, *Corrientes de la investigación en ciencias sociales*, Vol. III (*Arte y Estética. Derecho*), Tecnos/UNESCO, Madrid, 1982.
- DUQUE, Félix, *Arte público y espacio político*, Akal, Madrid, 2001.
- DUQUE, Félix, *La fresca ruina de la tierra (Del arte y sus desechos)*, Calima, Palma de Mallorca, 2002.
- DUQUE, Félix, "La No-Ciudad: bit city, old city, sim city", en *Sileno. Variaciones sobre arte y pensamiento*, nº 14-15, 2003, pp. 87-100.
- DUQUE, Félix, *Terror tras la postmodernidad*, Abada Editores, Madrid, 2005.
- ECHVERRÍA, Javier, "Telépolis", *Claves de la razón práctica*, nº 28, diciembre 1992, pp. 18-28.
- ECHVERRÍA, Javier, *Telépolis*, Destino Barcelona, 1994.
- ECHVERRÍA, Javier, *Cosmopolitas domésticos*, Anagrama, Barcelona, 1995.

- ECHEVERRÍA, Javier, *Los señores del aire: Telépolis y el tercer entorno*, Destino, Barcelona, 2004 (2ª ed.).
- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Alianza, Madrid, 1999 (13ª ed.).
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, Barcelona, 1999.
- FERNÁNDEZ ALBA, *La metrópoli vacía. Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- FERNÁNDEZ ARENAS, *Arte efímero y espacio estético*, Anthropos, Barcelona, 1988.
- FERNÁNDEZ DURÁN, Ramón, *La explosión del desorden. La metrópoli como espacio de la crisis global*, Fundamentos, Madrid, 1996 (3ª ed.).
- FERNÁNDEZ DURÁN, Ramón et al., *Globalización capitalista. Luchas y resistencias*, Virus, Bilbao, 2001.
- FERNÁNDEZ-LOMANA, M. A. y SALAS, R., *Arte y espacio público*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, 1995.
- FLICHY, Patrice, *Una historia de la comunicación moderna. Espacio público y vida privada*, Gustavo Gili, México D. F., 1991.
- FOSTER, Hal, *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 2002 (5ª ed.).
- FOUCAULT, Michel, "El ojo del poder" (Entrevista con Michelle Perrot), en BENTHAM, Jeremy, *El panóptico*, Las Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1989 (2ª ed.).
- FOUCAULT, Michel, *Genealogía del racismo. De la guerra de las razas al racismo de Estado*, Las Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1992.
- FOUCAULT, Michel, *Sobre la Ilustración*, Tecnos, Madrid, 2003.
- FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- FULTON, Hamish, *Walking Passed*, Electa/IVAM, Valencia, 1992.
- GALOFARO, Luca, *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- G. CORTÉS, José Miguel, *Ciudades negadas 1. Visualizando espacios urbanos ausentes*, Centre d'Art La Panera, Lleida, 2006.
- G. CORTÉS, José Miguel, *Políticas del espacio. Arquitectura género y control social*, IAAC/Actar, Barcelona, 2006.
- G. CORTÉS, José Miguel, *Ciudades negadas 2. Recuperando espacios urbanos olvidados*, Centre d'Art La Panera, Lleida, 2007.
- G. CORTÉS, José Miguel, *Espacios diferenciales. Experiencias urbanas entre el arte y la arquitectura*, Laimprenta CG, Valencia, 2007.
- GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos, *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- GEORGE, Susan, *Informe Lugano*, Icaria, Barcelona, 2001.

- GIMFERRER, Pere, *Max Ernst o la disolución de la identidad*, Polígrafa, Barcelona, 1977.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *Historia del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *Breve historia de la cultura*, Península, Barcelona, 2004.
- GÓMEZ PIN, Víctor, *El drama de la ciudad ideal*, Taurus, Madrid, 1995.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Istmo, Madrid, 2003 (2ª ed.).
- GRANDE, John K., *Diálogos Arte-Naturaleza*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2005.
- GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- GUILLÉN, Esperanza, *Nafragios. Imágenes románticas de la desesperación*, Siruela, Madrid, 2004.
- HALL, Peter, *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*, Ediciones del Serbal, 1996.
- HANNERZ, Ulf, *Exploración de la ciudad. Hacia una antropología urbana*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1986.
- HARTMANN, Nicolai, *Estética*, UNAM, México D. F., 1977.
- HEIDEGGER, Martin, "Construir, habitar, pensar", dirección electrónica en <www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm>.
- HEIDEGGER, Martin, *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.
- HEIDEGGER, Martin, *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 2001 (2ª ed.).
- HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003.
- HEIDEGGER, Martin, *¿Para qué poetas?*, UNAM, México D. F., 2004.
- HONOUR, Hugh, *Neoclasicismo*, Xarait Ediciones, Bilbao, 1985.
- HONOUR, Hugh, *El Romanticismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2003 (5ª ed.).
- HOUGH, Michael, *Naturaleza y ciudad. Planificación urbana y procesos ecológicos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- ITO, Toyo, *Escritos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 2000.
- ITO, Toyo, *Arquitectura de límites difusos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- JAMESON, Frederic, *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1995 (1ª reimpr.).
- JAPPE, Anselm, *Guy Debord*, Anagrama, Barcelona, 1998.

- JARAUTA, Francisco (Ed.), *Mundialización y periferias*, Diputación Foral de Gipuzkoa/Arteleku, San Sebastián, 1998.
- JARQUE, Fietta y MOLINA, Ángela, "Explosión de arte urbano" *Babelia*, nº 864, suplemento cultural de *El País*, 14.06.08, pp. 4-9.
- KARCHER, Eva, *Otto Dix*, Taschen, Colonia, 2002.
- KOOLHAAS, Rem, *La ciudad genérica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- KOOLHAAS, Rem, *Delirio de Nueva York. Un manifiesto reatroactivo para Manhattan*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007 (4ª ed.).
- KOOLHAAS, Rem, *Espacio basura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.
- KORSMEYER, Carolyn, *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*, Paidós, Barcelona, 2002.
- KRANZFELDER, Ivo, *Edward Hopper*, Taschen, Colonia, 2002.
- KRAUSS, Rosalind E., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- KRIS, Ernst y KURZ, Otto, *La leyenda del artista*, Cátedra, Madrid, 2002 (4ª ed.).
- KRUGER, Barbara, *Mando a distancia. Poder, culturas y el mundo de las apariencias*, Tecnos, Madrid, 1998.
- LE BOT, Marc, *Pintura y maquinismo*, Cátedra, Madrid, 1979.
- LE CORBUSIER, *El espíritu nuevo en arquitectura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 2003 (3ª ed.).
- LE CORBUSIER, *Una pequeña casa*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2006.
- LEFEBVRE, Henri, *La revolución urbana*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.
- LEFEBVRE, Henri, *Espacio y política. El derecho a la ciudad*, Península, Barcelona, 1976.
- LEPAGE, Henri, *Mañana el liberalismo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1982.
- LÓPEZ YESTE, José Ramón, *El límite urbano en el paisaje*, Ayuntamiento de Tavernes de la Valldigna/Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2002.
- LYNCH, Kevin, *La imagen de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984.
- MADERUELO, Javier, *El espacio raptado*, Mondadori, Madrid, 1990.
- MADERUELO, Javier, *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1996.
- MADERUELO, Javier (Ed.), *Arte público: naturaleza y ciudad*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2001.
- MADERUELO, Javier, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Abada Editores, Madrid, 2005.
- MÂLE, Emile, *El Barroco (El arte religioso del siglo XVII)*, Encuentro Ediciones, Madrid, 1985.

- MANDAVILA, Juan de, *Libro de las maravillas del mundo*, Visor, Madrid, 1984.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1986.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *La Estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*, Akal, Madrid, 1990 (5ª ed.).
- MARCHÁN FIZ, Simón (Ed.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Paidós, Barcelona, 2006.
- MAROT, Sébastien, *Suburbanismo y el arte de la memoria*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007 (5ª reimpr.).
- MARTÍN RAMOS, Ángel (Ed.), *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona/Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2004.
- MARTÍNEZ, Amalia, *Arte del siglo XX. De la pincelada de Monet al gesto de Pollock*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Politècnica de Valencia, Valencia, 2000.
- MCLUHAN, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Paidós, Barcelona, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 2000 (5ª ed.).
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006 (1ª reimpr.).
- MITCHELL, William J., *E-topía. Vida urbana, Jim; pero no la que nosotros conocemos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- MONDRIAN, Piet, *La nueva imagen en la pintura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1989.
- MONDRIAN, Piet, *Realidad natural y realidad abstracta*, Debate, Madrid, 1989.
- MUÑOZ, Francesc, *Urbanalización*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008.
- NIETO ALCAIDE, Víctor, *La luz, símbolo y sistema visual*, Cátedra, Madrid, 1985.
- NOGUÉ, Joan (Ed.), *La construcción social del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- NOVALIS, SCHILLER et al., *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid, 1987.

- NOVOTNY, Fritz, *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*, Madrid, Cátedra, 1981.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*, Revista de Occidente/Alianza Editorial, Madrid, 2004 (8ª ed.).
- PALLASMAA, Juhani, *Animales arquitectos. El funcionalismo ecológico de las construcciones animales*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2001.
- PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1973.
- PAREYSON, Luigi, *Conversaciones de estética*, Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, 1988.
- PAREYSON, Luigi, *Els problemes actuals de l'estètica*, Servei de Publicacions de la Universitat de València/Patronat Martínez Guerricabeitia, Col·lecció estètica & crítica, Valencia, 1997.
- PARK, Robert Ezra, *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1999.
- PEIRÓ, Juan Bautista y SANTIAGO, Paula, "La ciudad como paisaje y memoria", *Fabrikart. Arte, Tecnología, Industria, Sociedad*, nº 7, 2007, pp. 146-158.
- PERAN, Martí y PICAZO, Glòria (Eds.), *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, MACBA, Barcelona, 2000.
- PEREC, Georges, *Especies de espacios*, Montesinos, Barcelona, 2001.
- PEREDA PIQUER, Javier y GÓMEZ MOLINA, Juan José (Dir.), *Los límites del orden*, Comunidad de Madrid/Universidad Complutense/ Ayuntamiento de Aranjuez, 2000.
- POPPER, F., *Arte, acción y participación*, Akal, Madrid, 1989.
- POWELL, Kenneth, *El renacimiento de la arquitectura*, Blume, Barcelona, 1999.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Construcciones ilusorias*, Alianza Editorial, Madrid 1983.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Edificios-cuerpo*, Siruela, Madrid, 2003.
- RAMONET, Ignacio, "La globalización aspira a que la gente, en definitiva, acepte su propia esclavitud" (Entrevista con Omar González, 05.01.2005), en www.rebelion.org/noticia.php?id=9595.
- RAQUEJO, Tonia, *Land art*, Nerea, Madrid, 1998.
- REYNOLDS, Donald Martin, *Introducción a la Historia del Arte. El siglo XIX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

- RIVAS, Juan Luis de las, *El espacio como lugar. Sobre la naturaleza de la forma urbana*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1992.
- ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.
- ROSENBLUM, Robert, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- RYKWERT, Joseph, "De Chirico. La arquitectura", *Cuadernos del IVAM*, nº 11, 2007, pp. 12-23.
- SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, Biblioteca Aurores Cristianos, Madrid, 2001 (6ª impr.).
- SAN MARTÍN, Francisco Javier, *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*, Diputación Foral de Gipuzkoa/Arteleku, San Sebastián, 1992.
- SANTOS, Milton, *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo. Razón y emoción*, Ariel, Barcelona, 2000.
- SARTORI, Giovanni, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Taurus, Madrid, 1998.
- SCHEERBART, Paul, *La arquitectura de cristal*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1998.
- SHARR, Adam, *La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008.
- SMITHSON, Robert, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias. Topografías de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territorios*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- SUBIRATS, Eduardo, *El final de las vanguardias*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- SUBIRATS, Eduardo, "Paisaje interior", *Lápiz*, nº 61, octubre 1989, pp. 20-21.
- SUBIRATS, Eduardo, *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*, Temas de Hoy, Madrid, 1993.
- SUDJIC, Deyan, *La arquitectura del poder*, Ariel, Barcelona, 2007.
- SZÉCSI, Alberto E., *Reciclado de ciudades. Nuevas herramientas de planificación y diseño urbano para intervenir en ciudades existentes*, Nobuko, Buenos Aires, 2006.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1997 (6ª ed.).
- TRÍAS, Eugenio, *El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona, 1983.
- VALVERDE, José María, *Breve historia y antología de la Estética*, Ariel, Barcelona, 1987.

- VAN GOGH, Vincent, *Cartas a Théo*, Edicomunicación, Barcelona, 2002.
- VENTURI, Robert, *Aprendiendo de Las Vegas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- VERA CAÑIZARES, Santiago, *Proyecto artístico y territorio*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2004.
- VERDÚ, Vicente, *El planeta americano*, Anagrama, Barcelona, 2003 (5ª ed.).
- VIRILIO, Paul, *El Ciber mundo, la política de lo peor*, Cátedra, Madrid, 1997.
- VIRILIO, Paul, *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2006.
- Vv. AA., *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Las Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1977.
- Vv. AA., *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Akal, Madrid, 1999.
- Vv. AA., *Los paisajes del Prado*, Nerea, Madrid, 1993.
- Vv. AA., *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, MACBA/ACTAR, Barcelona, 1996.
- Vv. AA., *La supresión de la política. Internationale Situationniste # 7-10*, Vol. 2, Literatura Gris, Madrid, 2000.
- Vv. AA., *La realización del arte. Internationale Situationniste # 1-6*, Vol. 1, Literatura Gris, Madrid, 2001.
- Vv. AA., *La práctica de la teoría. Internationale Situationniste # 11-12*, Vol. 3, Literatura Gris, Madrid, 2001.
- Vv. AA., *Exit*, nº 6, Número monográfico "Arquitecturas ficticias", 2002.
- Vv. AA., *La especificidad del conocimiento artístico*, Departamento de Arte, Humanidades, Ciencias Sociales y Jurídicas, Universidad Miguel Hernández de Elche, Alicante, 2003.
- Vv. AA., *Exit*, nº 17, Número monográfico "Ciudades", 2005.
- Vv. AA., *Paseando por la cibercidad: tecnología y nuevos espacios urbanos*, UOC, Barcelona, 2006.
- Vv. AA., *Perspectivas urbanas. Residencia, ciudad, territorio*, Fundación COAM, Madrid, 2007.
- Vv. AA., *Diálogos urbanos. Confluencias entre arte y ciudad*, Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE)/Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2008.
- WILLIAMS, Raymond, *El campo y la ciudad*, Paidós, Buenos Aires, 2001
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1985.

ZUBIRI, Xavier, *Cinco lecciones de filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 2002 (9ª ed.).

CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN

Arquitectura radical, MUVIM, Valencia, 2001.

Arquitecturas excéntricas, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 2003.

Arquitecturas para el acontecimiento, EACC, Castellón, 2002.

Cel i terra. L'art dels cartògrafs a la Universitat de València, Universitat de València, Valencia, 1996.

Contra la arquitectura. La urgencia de (re)pensar la ciudad, Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castellón, 2000.

Construir, habitar, desocupar. Poéticas del espacio, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 2007.

El paisatge transgredit, Fundació Espais/COAC, Girona, 2005.

El poder de les imatges, Centre de Cultura "Sa Nostra"/Fundació Caixa de Sabadell, Barcelona, 1997.

El siglo de oro del paisaje holandés, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1994.

En cualquier sitio, Centre d'Art La Panera, Lleida, 2008.

Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.

Entre la geometría y el gesto: escultura norteamericana 1965-1975, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.

Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía, Universitat de València, Valencia, 2000.

George Grosz. Obra gráfica. Los años de Berlín, IVAM, Valencia, 1992.

Gordon Matta-Clark, IVAM, Valencia, 1993.

Hacia el paisaje, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1990.

Identità e alterità. Figure del corpo 1895/1995, Edizioni La Biennale di Venezia/Marsilio Editori, Venecia, 1995.

Isla de esculturas, Xacobeo 99/Xunta de Galicia/Deputación de Pontevedra/Concello de Pontevedra/Caixa Pontevedra, Madrid, 2000.

J. M. W. Turner. Impresiones de Gran Bretaña y del continente europeo, Fundació "la Caixa", Barcelona, 1993.

La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto, Fundación Juan March, Madrid, 2007.

La ciudad en la colección fotográfica del IVAM, IVAM, Valencia, 1996.

Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura, MNCARS/Aldeasa, Madrid, 1999.

- Louise Bourgeois. Tejiendo el tiempo*, CACM, Málaga, 2004.
- Lugares de la memoria*, EACC, Castellón, 2001.
- Luz del Norte*, MNCARS, Madrid, 1995.
- Máquinas*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.
- Metapaisajes*, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma de Mallorca, 2007.
- Metropolitanscape. Paesaggi urbani nell'arte contemporanea*, Silvana Editorial, Milano, 2006.
- Micropolíticas. Arte y cotidianidad: 2001-1968*, EACC, Castellón, 2003.
- Mimesis. Realismos modernos. 1918-1945*, Museo Thyssen-Bornemisza/Fundación Caja Madrid, Madrid, 2005.
- Mondrian, Van der Leek, Van Doesburg*, IVAM, Valencia, 1991.
- Monet en Giverny. Colección Museo Marmottan de París*, Fundación Juan March, Madrid, 1991.
- Naturaleza, utopías y realidades*, Cabildo de Gran Canaria, Osorio, 2001.
- Nuevos místicos*, Gobierno de Canarias, La Laguna, Tenerife, 2006.
- Otras naturalezas*, Murcia Cultural/CAM/Junta de Castilla y León, Murcia, 2001.
- Otras "naturalezas" urbanas. Arquitectura es (ahora) geografía*, EACC, Castellón, 2001.
- Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 1998.
- Piedras*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.
- Paisajes esenciales*, CDAN, Huesca, 2007.
- Richard Estes*, Museo Thyssen-Bornemisza/Skira, Madrid/Milán, 2007.
- Robert Smithson. El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, IVAM, Valencia, 1993.
- Rodchenko/Stepanova*, Fundación Banco Central Hispanoamericano, Madrid, 1992.
- Situacionistas. Arte, política, urbanismo*, MACBA/ACTAR, Barcelona, 1996.
- Sugimoto*, Fundació "la Caixa", Barcelona, 1998.
- Utopía, ilusión y adaptación. Arte soviético 1928-1945*, IVAM, Valencia, 1996.

RESÚMENES

La presente Tesis Doctoral (*Visiones del entorno: paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales*) efectúa una aproximación interdisciplinar a las diversas estrategias y concepciones visuales que la cultura occidental ha desarrollado para representar el entorno y transformarlo en un concepto cultural que, a través del proceso de artealización, se califica de paisaje.

El trabajo realizado no se ajusta a una metodología historicista ni iconográfica, puesto que la utilización de referentes históricos e icónicos se supedita a la realización de una aproximación conceptual dirigida a entender nuestro entorno —natural y urbano— y ver cómo la noción de espacio está delimitándose en nuestros días. En este sentido, mirar al pasado no es el objetivo de nuestra investigación, ya que lo buscado es poder interpretar nuestro presente y reflexionar de forma global, sistemática y no fragmentaria sobre la evolución del entorno y/o del paisaje urbano dentro de las artes visuales.

Frente a la idea restrictiva de un paisaje que sólo se entiende como relacionado con una realidad natural estática, su ampliación a cualquier entorno (dado que los entornos naturales también son elaboraciones culturales cambiantes) y a cualquier mirada (puesto que el paisaje implica el espacio o el territorio que es observado desde una determinada posición o desde un determinado punto de vista), ha propiciado que esta investigación analice no sólo el significado de los nuevos territorios urbanos y periurbanos, sino también las visiones que estos generan, especialmente tras las aportaciones teóricas efectuadas por Charles Baudelaire y Umberto Boccioni (aportaciones que han de ser contextualizadas dentro del papel hegemónico que en la ordenación territorial está asumiendo contemporáneamente el fenómeno urbano).

Para efectuar nuestro análisis hemos partido de las críticas culturalistas realizadas sobre la idea de naturaleza, así como de las posiciones fenomenológicas teorizadas por Martin Heidegger, Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty, Otto Friedrich Bollnow, Mikel Dufrenne y Luigi Pareyson. Estas aportaciones se han visto complementadas por contribuciones no sólo artísticas (Paul Scheerbarth, Ludwig Meidner, Otto Dix, George Grosz, Max Ernst, Giorgio de Chirico, Edward Hopper, Piet Mondrian, Louise Bourgeois, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark) o

estéticas (Alain Roger, Robert Rosenblum, Hugh Honour, Francisco Calvo Serraller, Iria Candela, Anna Maria Guasch, Javier Maderuelo, Simón Marchán, Eduardo Subirats), sino también filosóficas (Günther Anders, Guy Debord, José Ortega y Gasset) antropológicas (Marc Augé), sociológicas (Paul Virilio, Ulrich Beck, Manuel Castells), mediático-comunicacionales (Regis Debray, William J. Mitchell, Javier Echeverría) o arquitectónico-urbanísticas (Henri Lefebvre, Gilles Clément, Rem Koolhaas, Juhani Pallasmaa).

A través de estas aportaciones hemos podido situar las obras de los artistas analizados, a la par que hemos abordado las visiones del entorno. Unas visiones que, surgidas a partir de la pérdida del valor funcional del territorio, se muestran siempre relacionadas con cuestiones simbólicas, religiosas, económicas y estéticas. Por ello, en nuestro estudio hemos analizado la aparición de los entornos secularizados, la utilización de un sistema de representación visual matematizado, la concepción autónoma del paisaje, el misticismo inherente a las ideas de progreso, industrialización y utopía maquinista y, finalmente, la apropiación de la ciudad como entorno natural del hombre urbano contemporáneo. Un entorno que, retomando los conceptos románticos de sublimidad y emoción —el paisaje como estado emocional—, ha suscitado diferentes respuestas: como discurso de autorreferencialidad, como espacio vinculado a la memoria, como ámbito de intervención política y social, como paisaje de globalización, como espacio basura y como realidad virtual.

La present Tesi Doctoral (*Visions de l'entorn: paisatge, territori i ciutat en les arts visuals*) efectua una aproximació interdisciplinària a les diverses estratègies i concepcions visuals que la cultura occidental ha desenvolupat per a representar l'entorn i transformar-ho en un concepte cultural que, a través del procés d'artrealització, es qualifica de paisatge.

El treball realitzat no s'ajusta a una metodologia historicista ni iconogràfica, ja que la utilització de referents històrics i icònics se supedita a la realització d'una aproximació conceptual dirigida a entendre el nostre entorn —natural i urbà— i veure com la noció d'espai està delimitant-se en els nostres dies. En aquest sentit, mirar al passat no és l'objectiu de la nostra investigació, ja que allò que s'ha buscat és poder interpretar el nostre present i reflexionar de forma global, sistemàtica i no fragmentària sobre l'evolució de l'entorn i/o del paisatge urbà dins de les arts visuals.

Enfront de la idea restrictiva d'un paisatge que només s'entén com relacionat amb una realitat natural estàtica, la seva ampliació a qualsevol entorn (atés que els entorns naturals també són elaboracions culturals canviants) i a qualsevol mirada (ja que el paisatge implica l'espai o el territori que és observat des d'una determinada posició o des d'un determinat punt de vista), ha propiciat que aquesta investigació analitze no sols el significat dels nous territoris urbans i periurbans, sinó també les visions que aquestos generen, especialment després de les aportacions teòriques efectuades per Charles Baudelaire i Umberto Boccioni (aportacions que han de ser contextualitzades dins del paper hegemònic que en l'ordenació territorial està assumint contemporàniament el fenomen urbà).

Per a efectuar la nostra anàlisi hem partit de les crítiques culturalistes realitzades sobre la idea de naturalesa, així com de les posicions fenomenològiques teoritzades per Martin Heidegger, Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty, Otto Friedrich Bollnow, Mikel Dufrenne i Luigi Pareyson. Aquestes aportacions s'han vist complementades per contribucions no sols artístiques (Paul Scheerbarth, Ludwig Meidner, Otto Dix, George Grosz, Max Ernst, Giorgio de Chirico, Edward Hopper, Piet Mondrian, Louise Bourgeois, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark) o estètiques (Alain Roger, Robert Rosenblum, Hugh Honour, Francisco Calvo Serraller, Iria Candela, Anna Maria Guasch, Javier Maderuelo, Simón Marchán, Eduardo Subirats), sinó també filosòfiques (Günther

Anders, Guy Debord, José Ortega i Gasset), antropològiques (Marc Augé), sociològiques (Paul Virilio, Ulrich Beck, Manuel Castells), mediàtiques i comunicacionals (Regis Debray, William J. Mitchell, Javier Echeverría) o arquitectòniques i urbanístiques (Henri Lefebvre, Gilles Clément, Rem Koolhaas, Juhani Pallasmaa).

A través d'aquestes aportacions hem pogut situar les obres dels artistes analitzats, al mateix temps que hem abordat les visions de l'entorn. Unes visions que, sorgides a partir de la pèrdua del valor funcional del territori, es mostren sempre relacionades amb qüestions simbòliques, religioses, econòmiques i estètiques. Per això, en el nostre estudi hem analitzat l'aparició dels entorns secularitzats, la utilització d'un sistema de representació visual matematitzat, la concepció autònoma del paisatge, el misticisme inherent a les idees de progrés, industrialització i utopia maquinista i, finalment, l'apropiació de la ciutat com a entorn natural de l'home urbà contemporani. Un entorn que, representant els conceptes romàntics de sublimitat i emoció —el paisatge en tant que estat emocional—, ha suscitat diferents respostes: com a discurs d'autorreferencialitat, com a espai vinculat a la memòria, com a àmbit d'intervenció política i social, com a paisatge de globalització, com a espai fem i com a realitat virtual.

This research work (*Visions of the surroundings: landscape, land and city in visual arts*) carries out an interdisciplinary approach to different strategies and visual concepts developed by the Western culture to represent the environment and transform it into a cultural concept that, through artistic processing, is described as landscape.

The work carried out does not follow a historicist nor an iconographic methodology, since the use of historical and iconic referents is subject to the accomplishment of a conceptual approach aimed at understanding our surroundings –natural and urban– and see how the notion of space is being delimited nowadays. In this sense, looking back to the past is not the objective of our research, since what is searched for is to be able to interpret our present and reflect in a global, systematic and nonfragmentary way on the evolution of the environment and/or the urban landscape within the visual arts.

As opposed to the restrictive idea of landscape only understood as related to a static natural reality, its extension to any environment (since the natural surroundings are also changing cultural elaborations) and any look (since the landscape involves the space or land seen from a given position or point of view), has led this research work to analyze not only the meaning of the new urban and periurban territories, but also the visions that they generate, especially after the theoretical contributions by Charles Baudelaire and Umberto Boccioni (contributions that have to be contextualized nowadays within the hegemonic role played by the urban phenomenon in urban planning).

In order to carry out our analysis, the starting point was the culturalist criticisms on the idea of nature, as well as from the phenomenologic positions theorized by Martin Heidegger, Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty, Otto Friedrich Bollnow, Mikel Dufrenne and Luigi Pareyson. These contributions have been complemented not only by artistic contributions (Paul Scheerbart, Ludwig Meidner, Otto Dix, George Grosz, Max Ernst, Giorgio de Chirico, Edward Hopper, Piet Mondrian, Louise Bourgeois, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark) or aesthetic (Alain Roger, Robert Rosenblum, Hugh Honour, Francisco Calvo Serraller, Iria Candela, Anna Maria Guasch, Javier Maderuelo, Simón Marchán, Eduardo Subirats), but also philosophical (Günther Anders, Guy Debord, José Ortega y Gasset) anthropological (Marc Augé), sociological (Paul Virilio, Ulrich Beck, Manuel Castells), mediatic-communicational (Regis

Debray, William J. Mitchell, Javier Echeverría) or architectonic-urban planning (Henri Lefebvre, Gilles Clément, Rem Koolhaas, Juhani Pallasmaa).

Through these contributions we have been able to situate the works of the artists analyzed, and at the same time, approach the visions of the environment. Visions that, arisen from the loss of functional value of the land, are always related to symbolic, religious, economic and aesthetic issues. For this reason, in our study we have analyzed the appearance of the secularized environments, the use of a math system of visual representation, the autonomous conception of landscape, the mysticism inherent to the ideas of progress, industrialization and machinist utopia and, finally, the appropriation of the city as natural environment of the contemporary urban human being. This environment, retaking the romantic concepts of sublime and emotion —the landscape as emotional status— has resulted in different responses: as self-referenced speech, as space linked to memory, as scope of political and social intervention, as landscape of globalisation, as garbage space and virtual reality.