

## REFLEXIONES ECOLÓGICAS: INTERVENCIONES ARTÍSTICAS EN Y POR LA NATURALEZA

Laura Bravo

Un desolador vaticinio, reflejo de la actualidad

Nadie puede tener una respuesta totalmente certera, pero intentemos por unos minutos imaginar cómo será la vida en nuestro planeta dentro de algunas décadas, varios siglos quizás. Si para ello hiciéramos uso del imaginario visual que el cine de tinte futurista o de ciencia ficción nos ha legado, con fragmentos de películas como *Mad Max*, *Blade Runner*, o las sagas de *Matrix* y *Terminator*, tendríamos en nuestra mente el retrato de un mundo caótico y apocalíptico, en el que la tecnología deshumaniza el sistema de vida y donde el paisaje natural ha sido destruido, es en ocasiones de horizontes desérticos y estériles, o donde impera la sobrepoblación y la inmundicia urbana.

Sin embargo, no estamos en el terreno de la ciencia ficción cuando exploramos algunos aspectos de la situación actual del planeta. El comportamiento generado por el ser humano y un nuevo estilo de vida construido sobre crecientes avances tecnológicos e industriales han arrastrado a tal extremo la degradación del medioambiente que la disminución progresiva de la biodiversidad se ha convertido en un asunto cotidiano, con decenas de miles de especies animales y vegetales en peligro de extinción.<sup>1</sup> El mundo del arte, nunca ajeno a la problemática social de cada época, se ha unido a la denuncia de los comportamientos que dañan la armonía medioambiental, a través de la concienciación sobre asuntos como la emisión de gases contaminantes, la deforestación, los vertidos de sustancias tóxicas en ríos y mares, los residuos nucleares o el cultivo de especies vegetales genéticamente modificadas.

---

<sup>1</sup> Sobre este asunto, pueden consultarse algunas de las condiciones actuales del planeta en [www.redlist.org](http://www.redlist.org) y [www.greenpeace.org](http://www.greenpeace.org).

## Pioneros en la confluencia entre arte y naturaleza

Uno de los primeros destellos de este espíritu que concentra sus intereses en la naturaleza comienza a surgir a finales de los años sesenta, a través de una diversidad de trabajos agrupados conceptualmente bajo el nombre de Land Art. Sería necesario indicar que esta tendencia artística no contaba entre sus planteamientos conceptuales o ideológicos con una reivindicación ecológica clara y estructurada (Hernando 58-59). La línea que se dirigiría en mayor medida hacia esta postura, calificable como “arte ecológico”, nacería en la exposición homónima (*Ecologic Art*) que se abrió en 1969 en la neoyorquina John Gibson Gallery, en la que toman parte artistas que estuvieron presentes un año anterior en la muestra llamada *Earthworks*, bandera del Land Art. Tal hecho denota que ambas tendencias compartían un ideario principal, centrado en atacar el tradicional concepto de obra de arte como objeto portátil, en sustituirlo por materiales naturales y en abandonar el espacio expositivo del museo como receptáculo sagrado que lo acogía y a la galería como base de su fin mercantil y lucrativo, para finalmente optar por un escenario en el entorno de la naturaleza (Hernando 59).

Artistas como Michael Heizer, que desarrolló su obra desde 1968, sin auspicio alguno, dentro de los parámetros del Land Art, anuncian su convicción de que los museos y sus colecciones se hallan repletas y de que sus suelos están hundiéndose, por lo que escapan a espacios naturales como los desiertos del Oeste americano, donde él afirmaba haber encontrado “esa especie de espacio no violado, pacífico y religioso que los artistas han tratado de introducir en su trabajo” (Michael Heizer 34). En este camino demuestran su fascinación por el espacio y la experiencia del paisaje, por el tiempo geológico y por su condición de fruto del pasado milenario (Fineberg 325). Sus actitudes, de hecho, son incluso emparentadas con la búsqueda de lo sublime en la naturaleza por el espíritu artístico americano de los años sesenta y setenta, el cual hundiría sus raíces más cercanas en el éxtasis a través de la creación artística, con ejemplos paradigmáticos en el *Lighting Field* de Walter de Maria o el *Spiral Jetty* de Smithson, cuya obra se comenta a continuación (Hughes 570).

Robert Smithson, uno de los pioneros más influyentes del Land Art, marcó un rumbo determinante en la elección de materiales o entornos naturales para sus obras, especialmente con su concepto de *sites* y *nonsites*, términos que eligió para denominar obras de arte concebidas para ser creadas y/o expuestas en un espacio natural concreto y determinado por el artista, con el fin de intensificar la armonía con el ambiente natural que circunda, o bien obras de esos

mismos materiales naturales pero disociadas de su original procedencia y que podrían ser expuestas en cualquier espacio (entrevista de Smithson editada por Lipke). Smithson continúa cuestionando de tal modo la idea renacentista de un arte centrado exclusivamente en el ser humano y apuesta por el protagonismo del paisaje, especialmente el de creación artificial por parte del artista, del que es un ejemplo paradigmático su *Spiral Jetty* [Ilust. 1]. Este muelle artificial de mil quinientos pies de longitud, creado en 1970 en el Great Salt Lake de Utah, con rocas de basalto y caliza, se halla hoy prácticamente desintegrado por la misma acción de las aguas del lago. Smithson escribiría dos años después de la consecución de su *Muelle en espiral* acerca del hallazgo de este *site*, un lugar que encontró inundado de residuos industriales y vehículos abandonados, del cual se había intentado sin fortuna extraer petróleo, relatando además sus razones para construirlo en esta particular forma geométrica (texto completo en Kepes 222-232).



Ilust. 1. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Utah, 1970.

Con aquella obra, junto con su *Spiral Hill and Broken Circle*, creados en 1971 en Emmem (Holanda), Smithson profundiza en su concienciación sobre el deterioro de los paisajes naturales, dando forma a su intención de que los espacios industriales, cubiertos de desperdicios y olvidados tras el abandono humano, fueran considerados como monumentos entrópicos y como ejemplos de una estética de la desesperanza (Fineberg 329). Por tanto, Smithson reflexiona acerca del estado de contaminación o de ruina industrial de

los *sites* en los que trabaja, a los que a su vez dotaba de una solución práctica al problema que denunciaba, al reciclar agua o tierra de sus entornos, en unos términos compartidos por el *Earth Art* (Smithson citado por Beardsley 23). Este artista, fallecido en 1973, a los 35 años, mientras sobrevolaba en avioneta su *Spiral Jetty*, consideraba que las actividades industriales en el paisaje eran consecuencia inevitable de un estilo de vida que el ser humano había desarrollado para sí mismo, pero a su vez llamando la atención sobre la falta de sensibilidad hacia el paisaje que éste mostraba en sus intervenciones. Smithson comentaría cómo “el arte se puede convertir en una fuente intermediaria entre el ecologista y el industrial. La ecología y la industria no son calles de único sentido, y deberían ser calles que se cruzan. El arte puede ayudar a proveer la necesaria dialéctica entre ellas” (Smithson citado en Holt 220). Se trata, sin duda alguna, de un determinante pionero en el asunto que se tratará a continuación.

### **Arte como denuncia de la degradación medioambiental**

Entre la denuncia y la acción, y entre la obra de arte y el activismo ecologista, en los años setenta comienza a surgir un notable número de artistas que, más allá de lamentarse por la desoladora situación de algunos entornos naturales, emprenden su particular cruzada por la concienciación del público y las autoridades. Curiosamente, a espaldas de aquellas exposiciones anteriormente referidas como un hito en la fusión de intereses entre arte y naturaleza, uno de los primeros artistas que desarrollan su obra con una manifiesta voluntad de reflexión ecológica es el alemán Hans Haacke (Hernando 59). En 1970, Haacke levanta el *Monumento a la contaminación en la playa*, en la costa de la provincia española de Almería, conformado con tablones de madera y otros residuos abandonados y recogidos con tal fin en estas orillas del Mar Mediterráneo [Ilust. 2]. Tres años después, en *Planta depuradora de las aguas del Rhin*, en el museo alemán Haus Lange, exhibe un contenedor de metacrilato que recibía agua contaminada de este río alemán, cuyos residuos eran purificados a través de unos filtros y pasaba a un segundo recipiente de ese mismo material, donde vivían en óptimas condiciones unos peces introducidos en él.

En ese mismo sentido de puesta en evidencia de la contaminación medioambiental, un particular, aun en ocasiones velado, espíritu ecológico se manifestaría también a través de la atmósfera. El 4 de marzo de 1969, Robert Barry libera en el aire de las playas de Malibú un litro de argón, como parte de una serie de devoluciones de gases naturales a la atmósfera llamada *Inert Gas Series* que



Ilust. 2. Hans Haacke, *Monumento a la contaminación en la playa*, Almería, 1970.

este artista norteamericano realizó durante dos meses en la costa californiana. Según Barry, él elegía trabajar con gas inerte por su calidad imperceptible, diáfana, opuesta al tradicional objeto artístico material, y porque además no le es posible combinarse con otro elemento, continuando su expansión en la atmósfera y variando su forma constante e indefinidamente, sin que pueda ser observado por el ojo humano (Robert Barry en Osborne 82).

La conciencia generada ante la explotación de los recursos naturales y el almacenamiento indiscriminado de residuos tóxicos para el medioambiente trajo consigo una creciente y fortalecida reivindicación artística a través de la intervención directa en zonas perjudicadas. La neoyorquina Patricia Johanson trabajó en la restauración de un lago en Fair Park, Dallas, a través del diseño de senderos, puentes y vallas de similitudes morfológicas a las de la vegetación acuática local, que como material contaba con lirios, juncos o sauces reales, apelando a la conservación del ecosistema antes perdido [Ilust. 3]. Como otros artistas contemporáneos, Johanson intentaba reconciliar la creación artística de carácter medioambiental con unos propósitos sociales, debido al hastío que sentían por el hecho de que los centros de la cultura para los ciudadanos estuvieran solamente representados a través de cemento y piedra (Beardsley 101).

En el mismo sentido, Nancy Holt desarrolló un proyecto bautizado con el nombre de *Sky Mound*, entre 1984 y 1994, en el intento



Ilust. 3. Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon*, Dallas, 1981-1986.

de convertir en un híbrido entre parque y obra de arte una zona del norte de New Jersey rodeada de vías de tren y que durante años había servido como vertedero de basura y residuos industriales [Ilust. 4]. Holt pretendía que este titánico proyecto se convirtiera “de una zona dañada, a un centro generador de vida” (citada por Bijvoet),



Ilust. 4. Nancy Holt, *Sky Mound*, New Jersey, 1984-1994.



en el cual se representarían además símbolos astronómicos a través de algunos de sus elementos naturales, como arcos de metal, pirámides de hierba o montículos de tierra. El proyecto, financiado por el National Endowment for the Arts y otras instituciones de diversa naturaleza, tendría como propósito principal el uso humano y el de la fauna salvaje que allí se reinstalaría (Beardsley 102-103).

Sin embargo, numerosos proyectos como los que aquí se están exponiendo encontrarían también puntos de vista detractores, en ocasiones entre la misma crítica de arte, que, lejos de encontrar un sentido ecologista o de denuncia sobre la situación del medioambiente en ellos, llegaban a considerar sus resultados como nocivos. Uno de los casos de mayor relevancia fue el de la obra *Double Negative*, de Michael Heizer, consistente en unos cortes en la superficie de una árida zona natural de Nevada, y exhibida documentalmente en la Dwan Gallery de Nueva York en 1968, de la que la crítica afirmó cómo “el *Earth Art*, con muy pocas excepciones, no sólo no mejora el medioambiente, sino que lo destruye” (traducción mía de Ausping 1) [Ilust. 5].

Una situación similar le sucede repetidamente a la pareja artística formada por Christo y Jeanne-Claude, un matrimonio de origen búlgaro y francoarroquí respectivamente, que ha dedicado toda su carrera a intervenciones temporales, financiadas exclusivamente por ellos mismos, en espacios naturales o en conocidos monumentos arquitectónicos con el recurrente empleo de grandes extensiones



Ilust. 5. Michael Heizer, *Double Negative*, Overton, Nevada, 1969-1970.

de tela que cubren el espacio empleado en la obra. Así sucede en *Running Fence*, una larga valla compuesta de aluminio y unos cuarenta kilómetros de nylon que recorrieron durante dos semanas el Norte de California hasta llegar al Pacífico, o en *Wrapped Coast*, conformada por casi dos kilómetros y medio de tela que envolvían las costas de Little Bay, en Australia. Pero quizás las que en mayor medida conciernen al tema que nos ocupa son sus *Surrounded Islands*, once pequeñas islas de Biscayne Bay, en el Greater Miami en Florida, rodeadas de más de seiscientos mil metros cuadrados de tela rosa, por el espacio de dos semanas, en 1983. Estas pequeñas islas de construcción artificial, rodeadas de un típico paisaje urbano de rascacielos y autopistas, y que eran usadas principalmente como vertedero de basuras, fueron insufladas gracias a este proyecto de una particular belleza, tanto cromática como poética (texto completo en Baal-Teshuva 55-61) [Ilust. 6].



Ilust. 6. Christo y Jeanne-Claude, *Surrounded Islands*, Biscayne Bay, Miami, 1980-1983.



Para la consecución de sus proyectos, esta pareja de artistas debe enfrentarse a numerosas y arduas trabas políticas, legales, ambientales y de seguridad, de las que *Surrounded Islands* no fue una excepción. El permiso para este efímero trabajo fue finalmente obtenido gracias también a la exhaustiva cooperación de algunos miembros de su grupo de colaboradores, entre ellos cinco ingenieros (uno marino), biólogos marinos, un ornitólogo y un experto en mamíferos. Como resultado final, contrariamente a lo que se podría esperar en un comienzo de un proyecto de tal envergadura, el medio natural no solamente no sufrió daño alguno, sino que se benefició del trabajo de estos artistas, ya que de las islas fueron evacuadas unas cuarenta toneladas de los residuos que habitualmente las rodeaban, sin olvidar los pingües beneficios económicos que se obtuvieron a través del turismo, la publicidad o la propaganda política, a los que se suman las cuantiosas donaciones monetarias que la pareja otorgó a la ciudad de Miami para algunas de sus instituciones de preservación del medioambiente.

Retomando el asunto concreto de la concienciación de tipo ecologista, el legendario artista alemán Joseph Beuys fue protagonista de un destacable activismo político y artístico a favor de la recuperación del equilibrio medioambiental que estaba siendo destruido en progresión geométrica, y que incluso le llevó a presentarse como miembro del Partido alemán de los Verdes al Parlamento Europeo en 1979. Beuys realizaría intervenciones en la naturaleza, como cuando en 1971, junto a un grupo de colaboradores, barrió con escobas de abedul una sección del bosque Grafenberger de Dusseldorf, como medida de protesta por la tala de árboles que se planeaba con motivo de la expansión de un club de tenis en la zona. Pero uno de sus más ambiciosos proyectos de activismo por el equilibrio del medioambiente sería el de la reforestación de la ciudad alemana de Kassel, con la obra llamada *7000 Robles*, en ocasión de la exposición Documenta 7 en 1982, impulsado con las implicaciones espirituales, de fortaleza y de resistencia temporal que este árbol ha detentado tradicionalmente [Ilust. 7]. Esta acción llegaría a su fin cinco años después, cuando los últimos tres árboles se plantaron con motivo de la apertura de la Documenta 8, conformando una vasta reforestación urbana que hoy sobrevive bajo la consideración de ser una de las mayores “esculturas verdes” del mundo (Beardsley 159). Como Beuys señalaría, esta preocupación medioambiental le nació del convencimiento de que, tras la desoladora degradación de la naturaleza, llegaría la degradación del alma humana (Hernando 65), algo que parecen ejemplificar visualmente los argumentos de las películas mencionadas al comienzo de estas páginas. Su concepto



Ilust. 7. Joseph Beuys, *7000 Robles*, Kassel, 1982-2000  
(fotografía de Günter Beer).

de la naturaleza era, por tanto, el de un sistema vivo del que somos parte y el cual modificamos, para bien o para mal, con nuestras propias acciones. En la mente de Beuys, ninguna intervención en el paisaje estaba aislada de implicaciones ecológicas o sociales, por lo que llegaría a perfilarse como un modelo de artista que lucha por el medioambiente y como un crítico cultural, un paradigma reflexivo-creativo que ha ido creciendo progresivamente desde sus trabajos (Beardsley 159).

Heredera de esta tradición inspirada por Joseph Beuys sería la también pareja artística compuesta por Helen Mayer y Newton Harrison, cuyo trabajo se concentra en viajar estudiando la problemática ecológica y de la biodiversidad de numerosas zonas de distintos continentes, con lo que han llegado a convertirse en embajadores virtuales del medioambiente a escala mundial. Así, sus proyectos, en numerosas ocasiones patrocinados por instituciones oceanográficas o auspiciados por ayudas como las Sea Grant, varían desde la creación de granjas portátiles a modo de instalaciones en museos al estudio de ecosistemas a través de mapas, fotografías, dibujos o videos que permitieran analizar y otorgar posibles soluciones para problemas de carácter medioambiental. Como ejemplo de ello nos queda la *Vision for the Green Heart of Holland*, una instalación expuesta en diversas instituciones museísticas desde 1995, en la que se proponía la construcción de un gran bosque en una zona de los Países Bajos.

Esta línea de trabajo llevada a cabo por los Harrison trae aquí a colación uno de los frentes artísticos con mayor poder de evidencia y de concienciación comunicativa en la batalla por la mejora del medioambiente. Éste es de la documentación fotográfica, al estilo del fotoperiodismo, de las agresiones inflingidas por diversos entes o personas, entre ellas la contaminación, la proliferación de vertidos residuales o la destrucción de espacios naturales a favor de construcciones industriales (sobre esta tendencia, ver Hernando 80-84), con trabajos ejemplares y de gran belleza por parte de Yann Arthus Bertrand o Alex S. MacLean, por mencionar algunos de ellos.

El escenario puertorriqueño también ha visto nacer diversas reivindicaciones de trasfondo artístico, político y ecológico, teniendo en mente las nefastas consecuencias del impacto que los ataques de la armada estadounidense perpetró sobre la isla de Vieques, entre ellas lagunas muertas, especies de aves endémicas, extensiones de terreno quemadas por bombas y napalm, municiones abandonadas por los suelos o desperdicios radiactivos que provocan la contaminación irreversible del medioambiente (Márquez y Fernández Porto 38-44). Así, el 28 de agosto de 2000, nueve artistas plásticos y de teatro, bajo la dirección de Rafael Trelles, entraron clandestinamente a la zona restringida de la Marina en defensa del paisaje viequense, ataviados con unos trajes que componían en conjunto un mapa de la isla protagonista **[Ilust. 8]**. Esta acción artística de desobediencia civil,



Ilust. 8. Rafael Trelles, *Creo en Vieques*, 28 de agosto de 2000.

que tuvo como final el arresto y juicio de todos sus componentes, serviría para manifestar ante la opinión pública mundial la situación por la que atraviesa la población de esta pequeña isla tras sesenta años de continuos bombardeos y prácticas bélicas del ejército estadounidense, especialmente la destrucción del medioambiente y de su paisaje natural (Adasme). Éste que podríamos considerar un arriesgado performance al estilo de las protestas políticas y culturales de Joseph Beuys, tendría también un paralelismo artístico-estético en las acciones de denuncia por parte de la organización internacional Greenpeace hacia las actividades, la mayor parte de las veces ilícitas, que día a día corrompen la armonía y el equilibrio del medioambiente, y que lo arrastran hacia la devastación irreversible del planeta.

Para finalizar en el retrato de este encuentro entre arte, naturaleza y lucha ecologista, y aprovechando el actual estado de escasez y encarecimiento de combustibles como el petróleo que vaticinan el cumplimiento de profecías como las planteadas por películas como *Mad Max*, cabría mencionar someramente otras reivindicaciones, en ocasiones de carácter más lúdico, pero sin restarle seriedad al asunto y efectividad a sus medios. Una de ellas es la protagonizada por el artista brasileño Cildo Meireles en la Documenta 11, en 2002, con *Disappearing Element- Disappeared Element*, la frase que aparecía en los palillos de refrescos helados, exclusivamente realizados con agua congelada, que eran vendidos en las entradas a los recintos de la exposición, y que trataba de concienciar acerca del grave problema de la escasez y el negligente uso de este vital elemento [Ilust. 9].

## **Paisajes y jardines como obras de arte**

Sin permanecer ajenos a la denuncia medioambiental, pero sí a un distinto nivel de las acciones o proyectos anteriormente comentados, existe desde estas últimas décadas una decantada atención hacia el paisaje, a su contemplación y a la experimentación sensorial de los humanos en el contacto directo con la naturaleza, realzando finalmente su estado ideal libre de la manipulación humana. El tratamiento del paisaje o el jardín como obra de arte no es un asunto novedoso de la actualidad, sino que entraña una prolongada tradición artística, que tendría su más significativa raíz en paradigmáticos complejos arquitectónicos como los Jardines Colgantes de Babilonia y en el diseño de palacios musulmanes como la Alhambra, o los europeos barrocos, como Versalles o Vaux-le-Vicomte.

Así, trasladados a la actualidad, desde los años ochenta se perfilará el interés de un grupo de creadores por el paisaje dentro

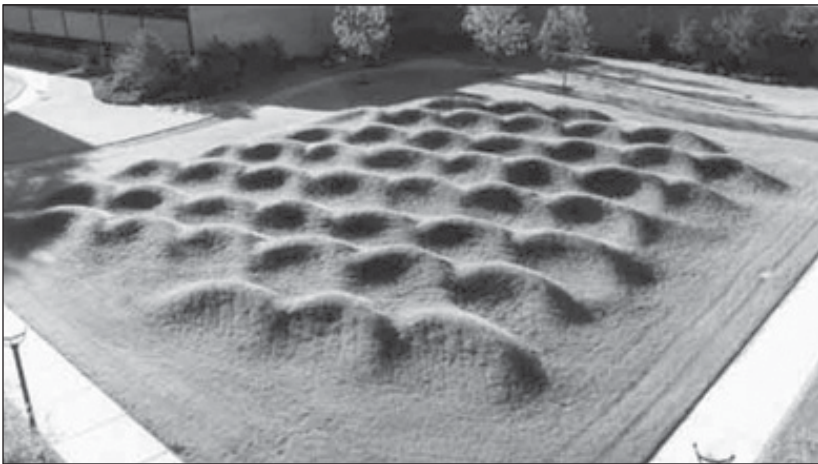


Ilust. 9. Cildo Meireles, *Disappearing Element - Disappeared Element*, Documenta 11, Kassel, 2002.

del entorno urbano, en un afán de democratización y lejos de la exclusividad de su disfrute para la realeza o la aristocracia. Como anticipo, el neoyorquino Alan Sonfist entrará en la escena del arte a través de reconstrucciones de bosques y espacios naturales, especialmente en 1977, cuando, a través del financiamiento prestado por el Departamento de Parques de la ciudad de Nueva York, terminó de levantarse en Greenwich Village su *Time Landscape*, una recreación del bosque indígena de Manhattan antes de la transformación que los europeos infligieran a la isla, con lo que lograba evocar la existencia de una naturaleza virgen previa a la colonización.

Otros artistas, como la chinoamericana Maya Lin, trabajan con un tipo de paisaje creado según unas intenciones y formas premeditadas. Lin lo afirma de esta manera: “lo que introduzco en la tierra no intenta dominar o sobrepasar el paisaje existente, sino que intenta

trabajar con él, produciendo una nueva experiencia” (traducción mía, de una conferencia citada por Beardsley 193). Así, para el Edificio de Ingeniería Aeroespacial de la Universidad de Michigan, Lin dio forma en 1995 a su *Wave Field*, un campo rectangular de cien pies cuadrados compuesto de tierra y hierba, el cual conforma montículos de hierba de formas y altura variables que recuerdan visualmente a olas marinas y que logran relacionar sus formas con la dinámica de fluidos, un asunto capital para la física de vuelo [Ilust. 10]. Lin comenta cómo su obra no es solamente una construcción paisajística, sino que también pretende tener un uso práctico, asociado a actividades recreativas para los espectadores, que en este caso concreto pueden sentarse en el interior de cada ola y, por ejemplo, leer un libro. De tal manera, otro de los objetivos de esta artista será el de evidenciar e intentar romper el daño que los humanos han ejercido sobre el medioambiente, a través de la idea de que somos también parte de la naturaleza.



Ilust. 10. Maya Lin, *Wave Field*, Michigan University, 1995.

Tal es el alcance de esta reflexión que los artistas provocan en la conciencia urbana y en el poder político, que se irá desarrollando paulatinamente el crecimiento de los proyectos de arte público como medida de mejora de las condiciones medioambientales en el entorno urbano. La tradición de estos trabajos se extiende a la preocupación decimonónica por insuflar con una “inyección de naturaleza” el grisáceo entorno cotidiano de hacinamiento, contaminación y cemento de la ciudad, con ejemplos culminantes como los Bulevares de Haussmann en el París de Napoleón III o como



los vastos parques en capitales cosmopolitas como el neoyorquino Central Park, el londinense Hyde Park, o los Jardins de Luxembourg y los Champs Elysées también en la capital francesa. Gracias a la presencia de la naturaleza, los beneficios de estos diseños repercutían en el mejoramiento de las condiciones salubres en el corazón de la ciudad, así como en la calidad de vida y las actividades recreativas de sus habitantes.

Herederos de esos parques paradigmáticos son el miamenense Bayfront Park, diseñado por Isamu Noguchi, o los diseños de Martin Puryear para el neoyorquino Battery Park. El hecho de que estos espacios públicos sean comisionados a artistas o diseñadores denota, por tanto, una acusada intención de aplicar el arte a la consecución de la armonía humana con el medioambiente. De hecho, aquel mismo artista americano de raíces niponas, Isamu Noguchi, ha trabajado en numerosos encargos artístico-medioambientales, especialmente durante las décadas de los cincuenta y los sesenta, a través del diseño de parques, de herencia tradicional japonesa, como el del edificio de la UNESCO en París o el *Sunken Garden* en la Chase Manhattan Bank Plaza en Nueva York, redundando constantemente en su voluntad de mejorar la situación medioambiental de la ciudad a través del arte, y conformando finalmente a través de ellos la aparición de una revelación entre el escenario urbano y el mismo paisaje natural [Ilust. 11].



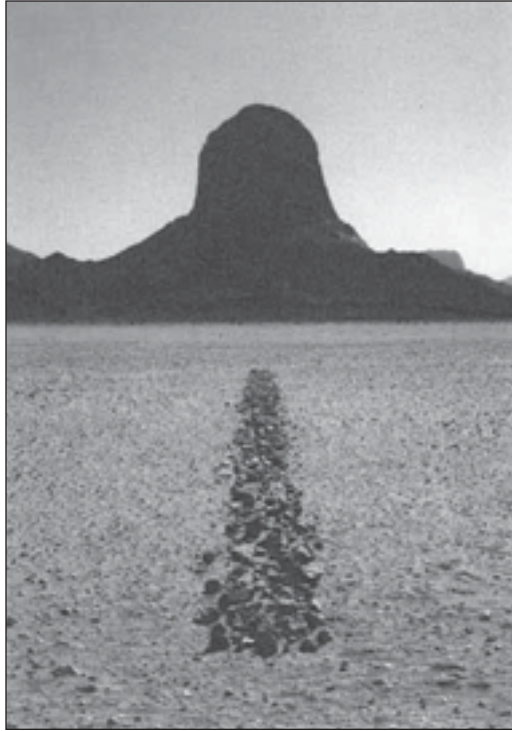
Ilust. 11. Isamu Noguchi, *Sunken Garden*, Chase Manhattan Bank Plaza, Nueva York, 1968.

## La espiritualidad del arte como reverencia a la naturaleza

Hasta aquí hemos encontrado trabajos en los que numerosos artistas apuestan por reestructurar un equilibrio ideal entre humanidad y naturaleza a través del arte. Sin embargo, una peculiar tendencia que crece en progresión aritmética nos muestra una actitud reverencial del artista hacia el misterio y la grandiosidad de la naturaleza, la cual nace del inevitable deseo de usar y abusar de ella, un sentimiento que, por moderno que pueda parecernos, responde a ancestrales impulsos humanos (Beardsley 11). Ese peculiar valor de la espiritualidad en el arte contemporáneo es un asunto tratado por el historiador James Elkins, quien reconoce unas pulsiones de carácter religioso en la fascinación de algunos artistas por determinadas fuerzas de la naturaleza, que se llegan incluso a aproximarse a la experiencia estética de lo sublime (Elkins 95-103).

Así, en la mayor parte de los proyectos de esta tendencia actual en la que la vegetación es protagonista, ésta no aparece como doble o sustituta, a través de una confección humana, sino que funciona como la misma esencia de la Naturaleza, dispuesta para ser la materia de la experimentación del artista. En este tratamiento del paisaje natural como escenario místico, el cual tiene su caldo de cultivo en tradiciones japonesas, del Romanticismo inglés o del peregrinaje religioso, son pioneras las *Lines Made By Walking* del inglés Richard Long, una serie de obras que este artista desarrolla desde mediados de los años sesenta [Ilust. 12]. El trabajo de Long consiste en la realización de pasos repetidos hasta formar una línea recta en el suelo de parajes naturales de diversos países alrededor del mundo (Perú, Australia, Inglaterra, Nuevo México, etc.), y que en ocasiones acompaña de piedras, palos o pequeñas esculturas a lo largo de cada línea. Éstas funcionan para acentuar la huella de su experiencia en el contacto con la naturaleza y testifican finalmente su relación espacio-temporal con los entornos naturales en los que actúa (Long, en su página web).

Por su parte, el artista chino Cai Guo-Qiang ha trabajado desde 1989 en una serie de treinta proyectos aunados bajo el nombre de *Projects for Extraterrestrials*. Estos trabajos de carácter conceptual se presentan a una monumental escala, llegando incluso a transformar la superficie de la tierra, con la intención de conectar a los humanos con la fuerzas externas del universo, según expresa el propio artista. Buscando alcanzar un entendimiento más profundo de la existencia humana, Guo-Qiang pretende, a través de una experiencia primaria con la naturaleza por medio del arte, trazar su historia eterna en la Tierra y plasmar su poder intemporal. En su experimentación del



Ilust. 12. Richard Long, *Sahara Line*, 1988.

potencial del arte, él mismo defiende el respeto primario de la humanidad por la naturaleza, postulando que “cuando los humanos, el arte y la naturaleza estén unificados, el sistema perfecto emergerá” (traducción mía de Guo-Qiang citado por Dana Friis-Hansen 49). Como ejemplo paradigmático a este planteamiento queda su *Cultural Melting Bath*, una instalación creada en 1997 para el Queens Museum of Art de Nueva York, que propone una metáfora para la cura herbal y medicinal de diferentes individuos que comparten bañera en medio de un enorme despliegue de elementos naturales [Ilust. 13]. En el camino a su consecución, el paisaje es para este artista no solamente un espacio en el que trabajar, sino una fuente de inspiración, apareciendo como un todo en la Tierra, al estar intensamente conectado al cosmos y al ser humano (Dana Friis-Hansen 52). En concreto, para algunos de sus proyectos emplea plantas medicinales, flores locales, minerales o peces secos, no sólo como invitación a los espectadores a participar de la importancia de su empleo o del respeto hacia el medioambiente, sino también para explorar la geomancia o los principios del Feng Sui. Con ello, Gou-Qiang facilita la circulación



Ilust. 13. Cai Guo-Qiang, *Cultural Melting Bath*, 1997.

de la energía en el medioambiente local, algo que él describe como “acupuntura para la tierra” (Dana Friis-Hansen 62).

En ese mismo camino de adoración a la naturaleza como ente vivo superior, nos encontramos también con artistas que muestran esa actitud reverencial hacia ella, como sucedía en la obra de Ana Mendieta. Esta artista cubana jugaba, a través de rituales, con la creación de metáforas sexuales en las que ella como artista se fundía con la identificación femenina de la naturaleza, por medio de recreaciones de su silueta en la superficie de la tierra, como en su serie *Tree of Life* (1977), enfatizando el poder de la fertilidad como algo propio y único de su sexo, frente a la imposibilidad masculina de generar vida [Ilust. 14].

Exactamente esa misma línea de trabajo e idéntico concepto de la naturaleza como poder femenino de la procreación es el que sostiene James Pierce, quien entre 1976 y 1977 dio forma a su



Ilust. 14. Ana Mendieta, *Tree of Life*, 1977.

*Earthwoman*, una figura femenina realizada con hierba y tierra en la Pratt Farm de Maine, con medidas de unos treinta pies de largo por cinco de alto, y que estaba orientada hacia el punto de salida del sol en el solsticio de verano [Ilust. 15]. Inspirada en la prehistórica esculturilla de la *Venus de Willendorf*, con la que compartía metáfora de la fertilidad, esta “mujer terrestre” también sugiere elementos de adoración a fuerzas cósmicas, como a través de su estratégica orientación respecto al sol, un hecho con nítida referencia al milenario *Stonehenge*.

Aquella enigmática construcción megalítica servirá para poner punto final a las reflexiones que han ocupado estas páginas. Ese deseo del ser humano, del artista especialmente, de lograr comprender los poderes y los enigmas de la naturaleza, de fundirse con unas fuerzas cosmogónicas e incluso de simular ser Dios dominando sus formas, parece no llegar en algunas ocasiones a conocer límites. El

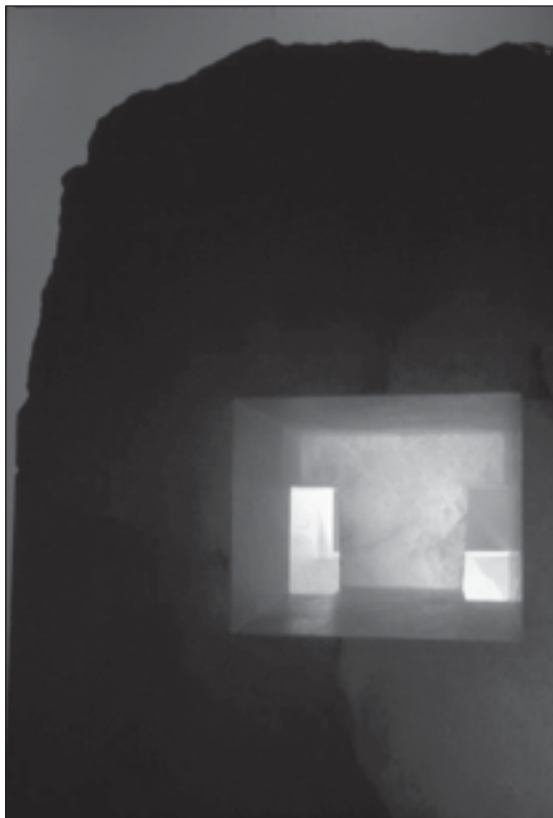


Ilust. 15. James Pierce, *Earthwoman*, Maine, 1976-77.

escultor español Eduardo Chillida, según él mismo relató, concibió en 1996, tras una especie de sueño-revelación, un descomunal proyecto que llegaría a convertirse en un destello de lo sublime, similar al cromlech antes mencionado. El llamado *Proyecto Tindaya*, nombre de la montaña de la isla canaria de Fuerteventura que Chillida eligió como protagonista, consiste en una perforación de unos ciento cincuenta pies cúbicos para crear un espacio interior visitable por el público, el cual tendría la posibilidad de observar un espectáculo de luz solar tanto desde su interior como desde las faldas de la montaña a través de ese determinado agujero de impresionantes dimensiones [Ilust. 16]. Este polémico proyecto, contra el que luchan con enconada crítica los Ecologistas y Verdes de aquella isla, junto con quienes pretenden proteger y preservar el carácter sagrado de esta montaña para los guanches —los habitantes indígenas de las Canarias—, provoca de un modo ejemplar nuestra reflexión acerca de los límites de la creación artística que tiene como materia y como asunto la naturaleza, su equilibrio y preservación. ¿Existirá en estos y en futuros proyectos una línea demasiado frágil entre reverencia y posesión nociva o entre adoración y destrucción?

Laura Bravo  
Universidad de Puerto Rico – Mayagüez  
Puerto Rico





Ilust. 16. Eduardo Chillida, *Proyecto Tindaya*, Fuerteventura.

### Trabajos citados

- Adasme, Elías. "Arte en Desobediencia Civil". <http://www.redbetances.com/antiguo-testamento/html/v-artedesobediencia.htm>.
- Ausping, Michael. "Michael Heizer: The Ecology and Economics of 'Earth Art'". *Artweek*, núm. 8, 18 de junio, 1977.
- Baal-Teshuva, Jacob. *Christo and Jeanne-Claude*. New York: Taschen, 2001.
- Beardsley, John. *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in the Landscape*. Nueva York: Abbeville Press, 1998.
- M.J.M. Bijvoet. *Art As Inquiry*. [http://www.stichting-mai.de/hwg/amb/aai/art\\_as\\_inquiry\\_07.htm](http://www.stichting-mai.de/hwg/amb/aai/art_as_inquiry_07.htm).
- Elkins, James. *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. Nueva York y Londres: Routledge, 2004.

- Friis-Hansen, Dana. "Towards a New Methodology in Art", en *Cai Guo-Qiang*. Nueva York: Phaidon, 2002.
- Fineberg, Jonathan. *Art Since 1940: Strategies of Being*. Nueva York: Prentice Hall Press, 2000.
- Heizer, Michael. "The Art of Michael Heizer". *Artforum* vol. 8, núm. 4, diciembre de 1969.
- Hernando, Javier. "Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica". *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Ed. Juan Antonio Ramírez. Madrid: Cátedra, 2004.
- Holt, Nancy (ed.). *The Writings of Robert Smithson*. Nueva York: New York University Press, 1979.
- Hughes, Robert. *American Visions: The Epic History of Art in America*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1997.
- Kepes, Gyorgy (ed.). *Art of the Environment*. Nueva York: George Braziller, 1972.
- Long, Richard. [www.richardlong.org](http://www.richardlong.org).
- Márquez, Lirio y Fernández Porto, Jorge. "El impacto ambiental de las actividades de la Marina de Guerra de los Estados Unidos en la isla municipio de Vieques". *Exégesis*. Revista de la Universidad de Puerto Rico en Humacao, núms. 38-40, 2001.
- Osborne, Meter. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 2002.
- Smithson, Robert. <http://www.robertsmithson.com>.
- <http://www.tindaya-chillida.com>.
- <http://www.tindaya.org>.
- <http://www.atan.org/espacios/chillidatinda.htm>.