
L'Atlas i l'Oceà. Paisatges de l'art contemporani

MARTÍ PERAN

Aquest petit relat prova d'explicar, altra volta, la relació de distanciament entre l'art i la natura; una vella qüestió que ja ha estat narrada a bastament d'ençà que es tancà la finestra renaixentista, abans oberta a l'espectacle del món físic. És clar que el prisma dominant en l'exposició de la ruptura que es produeix a partir d'aquell moment ha fixat tot l'accent en la creixent artificiositat de l'art modern i contemporani, subratllant la seva dimensió d'ordre cultural i desplaçant les tradicionals comprensions de l'art com una perllongació extraordinària del quefer natural. Amb un gir menut, ara proposem tornar a narrar aquesta relació de discòrdia entre l'art i la natura, sobre la base d'un relat bastit a partir d'obres concretes, elaborades totes en contacte explícit amb la natura. Però, en la tria de les obres, no volem pas insistir en la conveniència, per imperatiu de contemporaneïtat, de treballar al marge de la natura i els seus models; allò que ara volem destacar, a partir de les mateixes obres, és la persistència de la voluntat d'actuar en proximitat amb la natura, tot i que aquesta experiència acabi per evidenciar la seva inhospitalitat. Això és el que ens permetrà accentuar el caràcter tràgic d'aquesta relació. Així mateix, en mostrar el desplaçament, insalvable, entre el lloc de l'art i el paisatge d'un lloc (les distorsions provocades, per exemple, per Seton Smith en col·locar grans fotografies de paisatges reals en altres paisatges), també es manifesta amb nitidesa fins quin extrem, en la contemporaneïtat, perviuen les apories que travessen la producció artística d'ençà del segle XIX. En aquesta ocasió, la que es formula en la paradoxa de no poder evitar tornar a la terra, no per reconquerir-la, sinó per desmentir *in situ* tota possibilitat d'aixecar-hi casa.

La noció de paisatge, fora de les anècdotes que en defineixen cadascun dels possibles, designa la configuració acurada d'un terreny fins esdevenir espectacle. Això és, el paisatge delimita una extensió susceptible de ser vista. En conseqüència, a la base del paisatge hi ha el plaer visual, la delectació de l'ull i no tant una incitació a pensar. La contemplació del paisatge és una experiència d'ordre objectiu i sensible, des de la pastoral homèrica fins a l'embadaliment dels romàntics i els seus epígons. D'altra banda, allò que regula la homogeneïtat del paisatge és l'horitzó, la línia tènue per la qual s'uneixen el cel i la terra. A partir de l'obertura de

l'horitzó es legalitza la possibilitat de captar, de forma simultània, allò atmosfèric i tot el minúscul que s'hi aixopluga. Aquesta reunió que fa del paisatge un lloc sencer, per la seva univocitat, el converteix en un marc perfectament habitable; un lloc ben definit, ja sigui domèstic o feréstec, per a desenvolupar-hi la vida. L'horitzó és així l'element que garanteix la plenitud i el sentit vital del paisatge. Aquesta perspectiva s'expressa amb tota claredat en la tradició xinesa, la qual no parla pas de pintura de paisatge sinó de pintura «de muntanyes i d'aigua». En efecte, el paisatge es constitueix a partir de la reunió d'aquest doble vessant i, en última instància, ara haurem d'assistir a l'esquerda que sotrega la placidesa d'aquesta reunió. La fractura de l'horitzó, en el marc de la contemporaneïtat, escindeix les muntanyes de l'aigua, trenca la reunió essencial i convoca, de forma colpidora, a situar-se en zones extremes. La desfeta de l'horitzó converteix les muntanyes en un Atlas gegantí i transforma el cristall de les aigües en l'obscuritat oceànica.

Hi ha un revers de la pastoral. La precarietat de l'horitzó és absoluta. Així com ja hem estat instruïts en la idea segons la qual tot signe de civilització també ho és de la barbàrie, també l'harmonia del paisatge organitzada entorn de la línia d'un horitzó immaterial és, de fet, un miratge. Enrunats un rere l'altre els grans sistemes orientadors de sentit, des de la mitologia i la religió fins a la metafísica, la cultura contemporània ja no disposa de cap instrument per aprehendre la realitat d'una forma articulada. A resultes d'això, en l'escala corresponent, la mirada contemporània ja no pot revisar el món físic per recrear-se en l'ordre que imposa l'horitzó. Uns ulls entelats ens separen del món de les coses. La felicitat «visió òptica» amb la qual, des del formalisme postkantià, s'argumentava la capacitat de l'art per a sistematitzar la munió de sensacions visuals fins a definir una estructura formal, acabada i entenedora, ha estat substituïda per una mirada eixuta, incapaç de mantenir un diàleg objectiu amb cap realitat configurada. En l'art contemporani, aquella reunió cordial del cel i de la terra —de les muntanyes i de l'aigua— ja no és una experiència viscuda. Ara, l'objecte estètic, en tancar la finestra renaixentista i replegar-se en una severa condició monadològica, creix en una cambra sense vistes.

No és aquest el lloc per reconstruir amb detall el vector de tradició romàntica que dibuixa el camí que condueix fins a aquesta opacitat. Només cal recordar la insistència amb la qual, des de l'idealisme alemany, en franca oposició a l'art clàssic que emana de la visió objectiva de les coses, l'experiència estètica moderna es defineix com el lloc de la reflexió. En efecte, des de la perspectiva del romanticisme alemany, mentre la genialitat clàssica es caracteritza per la seva capacitat per dipositar una mirada tranquil·la sobre les coses, sense cap falsificació subjectiva, fins a expressar-ne la seva veritat, l'artista romàntic —el modern— pateix un trencament definitiu amb el món que permet rumiar-lo però impedeix habitar-lo. El territori de l'art, d'ençà d'aquell moment, és el que resta delimitat per l'experiència teòrica. Malgrat tot, i això ens sembla crucial destacar-ho ara, no hi ha cap oposició entre els dos procediments. En realitat, tota l'activitat mental de l'artista modern gravita entorn de la mateixa realitat continguda en la felicitat clàssica; tota la reflexió sentimental prova de rescatar, en el trajecte llarg i cansat del pensament, el lloc perdut de les coses. La capacitat d'expressar el món de forma objectiva —la cor-

responència entre les paraules i les coses— cedeix la iniciativa a unes paraules errants fetes d'enyor.



Fig. 1. Fina Miralles. *Translacions*, 1973.

Aquesta ruptura en la comprensió de l'art com el resultat d'una experiència natural i espontània que es desplaça, no envers oblit del món, sinó cap a una tematització d'aquesta mateixa pèrdua, és una constant susceptible de ser il·lustrada d'una forma aclaparadora. En aquest sentit, per exemple, només cal recollir la descripció rilkeana de «la mort del poeta»:

Jeia en repòs. El seu rostre aixecat,
pàl·lid, es refusava als coixins rígids,
d'ençà que el món i allò que d'ell sabia,
dels seus sentits li foren arrencats
i van caure de nou dins l'any indiferent.
Els qui el veieren viure no sabien
fins a quin punt era un amb tot això;
car tot: aquestes fondals, aquestes prades
i aquestes aigües eren el seu rostre.
Era el seu rostre tota aquesta amplària
que el requereix encara i ronda al seu voltant;
i la màscara seva que amb angoixa ara mor
es mostra delicada i oberta com el cor
d'una fruita que en l'aire es va podrint.

Els fondals, les prades i les aigües esdevenien món abans del traspàs d'aquesta mirada. Malgrat tot, fins i tot amb els ulls clucs, «tota aquesta amplària», la que es desplega entorn l'horitzó del paisatge, «el requereix encara i ronda al seu voltant». Efectivament, la creació contemporània ja no és en les coses, però les somia i les medita. Aquella reunió del cel i de la terra, de les muntanyes i de l'aigua, tot i ja no poder ser una experiència viscuda, no pot evitar provar de ser realitzada. La dificultat de la visió natural—la delectació de l'ull objectiu— obliga a l'acció de reunir-los. Cal estripar la terra i arrossegat-la fins a lliscar en l'aigua per construir el paisatge (Fig. 1). Però és un esforç eixorc. Perseverar en la construcció d'un horitzó que articuli el món ja només és possible en l'exili de les idees. Tot i això, l'art contem-

porani, abans de l'oblit complet –el record del paisatge «el requereix i el ronda»–, i atesa la impossibilitat d'una contemplació serena, assaja diferents alternatives que garanteixin un vincle: acceptar la natura com un lloc, només, per a ésser-hi nòmada o actuar sobre la natura suportant la fractura de l'horitzó.



Fig. 2. Richard Long. *Arctic Spindrift*, 1985.



Fig. 3. Nils-Udo. *Le Nid*, 1978.

Els paisatges de Gaspar D. Friedrich dibuixen confiats un camí que ha de permetre retornar a l'origen. Són, en efecte, pintura de paisatge –i cal ara recordar que la noció de paisatge descansa sobre la de país– quant a invitació a retrobar en la natura la llar pròpia. Lluny d'aquesta il·lusió, Hamish Fulton, tot i compartir amb Friedrich l'interès per transitar la natura, és més a prop dels pintors del segle XVII que acompanyaven els viatgers científics. La natura –el paisatge– es pot recórrer i es pot donar testimoni del viatge, però no admet fundar-hi casa. Fulton, protagonista de marxes hercúlies (per exemple, els diferents recorreguts de set dies realitzats a Escòcia entre el 1985 i el 1992 que deriven en el treball *Clouds. Stones*) acaba per realitzar una obra que, lluny de retratar cap lloc, només es comporta com un quadern de viatge. Al seu torn, les *map-piece* de Richard Long també són simples narracions de viatges, en el recorregut dels quals, és cert, es produeixen puntuals deturades per a fixar una intervenció. Les escultures, explica Long, ordenen i concentren materials i així representen, tot just, una parada no definitiva en el camí. Però tampoc això no és sempre possible. *Arctic Spindrift* (1985) (Fig. 2) és el testimoni d'una difícil travessa a Lapònia, en unes condicions de marxa que impediren qualsevol repòs; així, davant la fotografia, la recerca de l'obra resulta infructuosa. De fet, no n'hi ha cap. En última instància, l'obra és el mateix enregistrament de la impossibilitat de fer-ne cap. L'experiència estètica ja no construeix un lloc, un centre des del qual es pot obrar; al contrari, l'aventura estètica llença al viatger vers un pelegrinatge nòmada sense destí definitiu.

Per a la cultura contemporània, la natura ja no és un bressol espontani i acollidor. Tot i provar de rescatar les maneres per ésser-hi mitjançant un camí de regressió voluntària, només s'hi pot niuar suportant la seva inhòspita grandària (Fig. 3). La natura maternal ja no és una realitat sinó un anhel. Fins i tot, provar d'actuar sobre la natura com alternativa a l'impossible quietisme feliç del mirar objectiu, no fa sinó accentuar la seva dimensió feréstega. Fer les obres en la natura, provar de



Fig. 4. Dennis Oppenheim.
Whirpool. Eye of the storm,
1973.

deixar una petja artística sobre el suport natural –l'ingenu principi del «on site» del Land Art– revela una sublimitat que impedeix fonamentar-hi cap casa ni país. Si un vessant determinat de la tradició romàntica –altre cop– permet interpretar la poètica de les ruïnes com el resultat d'una sospita inquietant de la predisposició de la natura a engolir tota aventura humana, insensata i precària davant la seva potència, la cultura contemporània ha de suportar això mateix com una evidència. L'espai de la natura no és un cosmos organitzat i, en conseqüència, susceptible de ser conegut si accedim a la clau per a la seva lectura; tot el contrari, la natura és un espai descentrat, un lloc de desplaçaments, en la superfície del qual tota temptativa de dibuixar una forma regular s'ennruna irreversiblement: quan Michael Heizer (*Double Negative*, 1969-1970) traça unes gegantines línies creuades que haurien de fixar un centre, en realitat provoca l'esllavissada de 240.000 tones de terra. Quan Dennis Oppenheim (*Whirpool. Eye of the storm*, 1973) (Fig. 4) prova d'escriure sobre el cel, el rastre dèbil de l'escriptura anuncia la tempesta; d'ençà que Robert Smithson construeix l'exquisida escullera de sal (*Spiral Jetty*, 1970) assisteix a una imparable i progressiva submersió de l'obra d'enginyeria.

Tot plegat són exercicis de sinceritat i lucidesa. Només per mitjà d'una renovada experiència del sublim és pot mantenir un diàleg amb la natura. Un diàleg absurd, construït sobre aquella incitació a pensar molt que, malgrat el torrent d'activitat, no aconsegueix que aquest mateix pensar trobi descans en cap concepte sòlid. Efectivament, Michael Heizer descriu el seu treball com la construcció d'un lloc «prehistòric», com un «monument megalític «que ens obliga a desplaçar-nos fins a un moment anterior al *logos*. També en perfecta sintonia amb això, Robert Smithson justifica la seva insistència a treballar sobre espais desmesurats per afrontar «la pèrdua de tots els límits i categories», per suportar «la desfeta de tota

idea d'unitat i organització». La relació sublim amb la natura no permet la seva aprehensió, es desenvolupa només en clau especulativa i alògica; però, en la seva feblesa, la commemora. El sublim només garanteix un atemorit diàleg amb la realitat, però representa una acció dilatòria que retarda la condemna a la intempèrie absoluta.



Fig. 5. Christo. *Wrapped Coast*, 1969.



Fig. 6. J. Turrell. *Roden Crater*, 1980-...

Aquesta irrevocable necessitat contemporània de retrobar el sublim com a únic fil per a mantenir una relació mínima amb el món de les coses, projectada sobre la possible pervivència del paisatgisme, es tradueix en la definitiva acceptació de la fractura de l'horitzó. Si, com ho hem definit d'antuvi, es conserva la voluntat de generar obres des de la visió panoràmica; si l'art persevera a operar a partir de la contemplació de l'escenari físic del món; aleshores, només pot efectuar-ho sense desmentir la ruptura que constata. Això és, l'únic paisatge possible ha de retratar espais radicals, zones limítrofes. El paisatge de l'art contemporani és un *finis terrae*. La feliç reunió entre les muntanyes i l'aigua sobre la ratlla de l'horitzó s'ha trencat fins a reduir el marc de la visió als extrems. L'Atlas i l'Oceà són els únics llocs naturals de l'art; són les dues fronteres d'un món que fou en origen homogeni, però que ara es refuten mútuament: Atlas, fill d'Oceànide, és convertit en pedra a causa de les seves pugnes amb Perseu i condemnat per Zeus a sostenir el cel sobre les seves espatlles; així doncs, sense cap interlocutor possible, els rius de l'Hades conflueixen en davallada fins el submón.

Ja no és possible mantenir cap parentiu entre les muntanyes i l'aigua (Christo, *Wrapped Coast*, 1969) (Fig. 5). L'art contemporani es troba inhabilitat per vertebrar la reunió del cel i de la terra i reconèixer així un lloc on dipositar una devoció empàtica. L'art contemporani, en un extrem, només pot aclaparar-se construint observatoris celestes per a mesurar els moviments geològics i còsmics (James Turrell, *Roden Crater*, 1980) (Fig. 6) o fer ofrena a la natura ciclòpia (Peter Hutchinson, *Paricutin Volcano*, 1970) (Fig. 7); a l'altre límit, només li resta submergir-se en la fosca del fons oceànic, allà on es perd tota solidesa, i provar de contenir la força indomable de les forces inferiors amb una presa impossible (Peter Hutchinson, *Underwater Dam*, 1969) (Fig. 8) o glossar els fons marí com a paradigma de la negació de l'espai calculat —el corn de l'abundància és un atribut de

l'Oceà– i fer elegia dels fantasmes de llum i de la mort (Gerhard Richter, *Part del mar (ona)*, 1969) (Fig. 9).

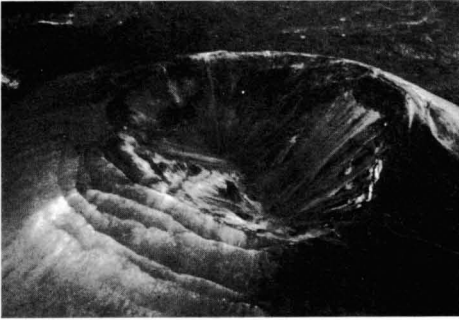


Fig. 7. P. Hutchinson. *Paricutin Volcano*, 1970.

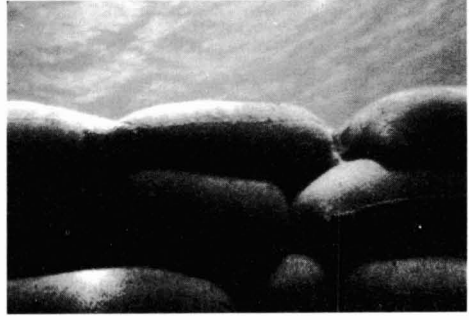


Fig. 8. P. Hutchinson. *Underwater Dam*, 1969



Fig. 9. G. Richter. *Part del mar(ona)*, 1969



Fig. 10. I. Hamilton. *The present order is the disorder of the future*, 1983

La cultura contemporània, amputada de les estratègies tradicionals per a suportar la indefugible constatació del caràcter irracional i prepotent de la realitat –el que Hans Blumenberg anomena l'Absolutisme de la realitat– pateix una tendència a incrementar la seva atenció a l'escenari natural ja que, en última instància, sembla un marc afortunat per desenvolupar-hi els mons de vida i potser és l'últim reducte on encara és possible afirmar la raó individual. Aquesta inclinació ecològica per tornar a la terra, en la seva estretor, es pot capgirar en un instant. La consciència d'aquesta precarietat és el que s'explicita en la peculiar recreació del paisatgisme anglès que expressa el conegut treball d'Ian Hamilton *The present order is the Disorder of the Future* (1983) (Fig. 10). La narració que hem proposat, precisament, vol donar compte d'aquesta possibilitat. Tornar a la terra, com hem provat d'il·lustrar, acaba per mostrar amb més contundència la dificultat d'aprehendre-la. Les obres amb les quals hem enfilat l'exposició, en constatar l'imperatiu de

només poder encarar el món des d'una experiència sublim, ens inviten a pensar que tota escapatòria és un fracàs: deriva en una més clara exhibició d'allò mateix que ens fa fugir.

M. Peran
Universitat de Barcelona

RESUMEN

El paisaje es un espectáculo visual homogéneo organizado sobre la línea del horizonte. En el horizonte se reúnen el mar y las montañas. Sin embargo, en el contexto de la cultura contemporánea ya no parece posible habitar este paisaje. La ruptura de las estructuras orientadoras de sentido que define a la contemporaneidad conlleva la desaparición del horizonte. Ya no hay paisaje donde construir hogar; en su lugar, sobre el desecho de ese horizonte, la única naturaleza posible es la de los espacios sublimes. El Atlas y el Océano, las cimas montañosas y los fondos submarinos, en tanto que paradigmas de esta ruptura, constituyen las figuras del paisajismo contemporáneo.

ABSTRACT

The landscape constitutes an homogenous visual spectacle arranged along the horizon, where the sea and mountains come together. Yet, in this our contemporary culture it no longer seems feasible to dwell in this landscape. The breakdown in the orientative structures of our senses that define this culture has caused the horizon to disappear. The landscape in which