

Paisajes habitables¹

Pedro Medina

Istituto Europeo di Design. Madrid
Director del Área Cultural
p.medina@madrid.ied.es

Resumen

Una de las categorías básicas relacionadas con el género del paisaje es la de sublime. Esta experiencia suponía unas condiciones que históricamente han cambiado, siendo diferente la mirada del espectador actual sobre la naturaleza. Esta realidad, junto a la aparición de otro tipo de consideraciones, como la medioambiental, cambia el posicionamiento de un espectador-usuario que ahora se halla entre la nostalgia y la voluntad proyectiva. Este artículo revisa algunas de las últimas exposiciones con el paisaje como leitmotiv para observar las nuevas categorías que pueden aparecer y la actitud que puede adquirir el ciudadano frente a otros tipos de paisaje.

Palabras clave: paisaje, mirada, espectador, sublime, medioambiente, habitar, viaje.

Abstract. *Inhabitable Landscapes*

One of the basic categories linked to the landscape genre is that of the sublime. This experience entailed a set of conditions which have changed throughout history, just as the gaze of today's viewer perceives nature in a different way. This reality, along with the emergence of a new set of issues to be taken into account, such as the environment, transforms the approach of the viewer-user, who now finds him or herself somewhere between nostalgia and a projective urge. This article takes a look at some of the latest exhibitions revolving around landscape, with the aim of observing the new categories which may emerge, as well as the potential attitude adopted by citizens in the face of other kinds of landscape.

Key words: landscape, gaze, viewer, sublime, environment, inhabit, journey.

1. Este trabajo es resultado de la investigación para el proyecto *La expresión de la subjetividad en las artes* (HUM2005-02533).

Cuando pensamos en el género del paisaje, lo común es imaginar el período que se extiende de finales del siglo XVIII a finales del XIX, aunque haya ilustres precedentes y no menos epígonos. Y sobre todo lo relacionamos con categorías como pintoresco, bello o sublime, que pertenecen a un contexto que tiene una forma de percibir el mundo y de hablar del mismo, que tuvo como consecuencia la sublimación de la subjetividad bajo una época marcada por la moralidad, donde los nobles viajaban al Mundo Clásico para completar su formación...; lo que, en suma, construyó una mirada determinada por unas condiciones epocales diferentes a las actuales. No obstante, el espectador contemporáneo tiene una cosmovisión sensiblemente distinta, por lo que surge una pregunta: ¿es necesario cambiar las categorías que relacionamos con el género del paisaje?

Abordemos uno de los conceptos clave. Repasando brevemente algunas de las cuestiones propias de la dialéctica de lo sublime, hemos de recordar su contexto moral, donde todo se veía condicionado por la gravedad del tiempo, la muerte y sentimientos de profundidad o trascendencia. Además, existía una ideologización de la categoría de lo sublime en el siglo XIX que tenía una ligazón directa con la política en relación con conceptos como patria y revolución.²

Los viajeros que descubrían los Alpes y sus paisajes hallaban en las cimas de las montañas las connotaciones de lo sublime al que atribuían significados simbólicos. La experiencia estética de artistas figurativos y de escritores, en diarios y tratados teóricos como en las obras del imaginario literario, revelaba la proyección ideológica que se esconde en las diversas formas expresivas. De esta manera, los fenómenos de la naturaleza eran representados e interpretados según la inspiración política, incluso si parecen no pertenecer a la morfología del poder.

Por tanto, aquello que parece más interesante es el trasfondo de una forma de representación, donde subyacen premisas de tipo ideológico y, sobre todo, político, ligadas a los intereses de cada época y, muy especialmente, a una forma de mirar el mundo y también de actuar sobre él, puesto que la clasificación enciclopédica propia de los jardines ingleses fue sustituida por la subjetividad romántica, que traslada al paisaje los propios estados de ánimo; el imaginario los selecciona y transforma en metáforas visuales, citas de una totalidad de la que son estéticos fragmentos.³

Esta dimensión política surgió unida a una determinada mirada del espectador que, a principios del siglo XVIII, comenzaba a percibir la naturaleza de forma diferente o, mejor dicho, cambiaba la experiencia estética que tiene de la misma, estableciendo una relación entre sujeto y naturaleza en otros términos. En este sentido, son básicos los escritos de Joseph Addison en *The Spectator* realizados en 1712,⁴ en los que encontramos un hecho llamativo: la relevancia concedida al punto de vista de un «espectador» en cuyo lugar puede

2. Cf. STAROBINSKI (1988).

3. RITTER SANTINI (1988).

4. ADDISON (1991).

ponerse cualquiera —como ocurrirá más tarde con Hume—, estando su mirada en el fundamento de la consideración estética; y es que el espectador encuentra placer en estas formas de una naturaleza concreta.⁵

Es bien conocida la deriva de estas reflexiones en torno al paisaje, partiendo del Romanticismo. Aun así, hay que recordar que este movimiento artístico ya marcó una serie de características básicas que querría trasladar al pensamiento sobre nuestro presente. ¿Y cómo podríamos definir nuestro tiempo?

Sin duda, rápidamente vienen a la mente conceptos como globalización, homogeneización de comportamientos, no-lugares, aceleración, sobreinformación, capitalismo... No obstante, quisiera remontarme a algunas referencias teóricas, obviando otras también válidas, como Marc Augé, Gilles Lipovetsky o Peter Sloterdijk, a las que no acudiré para no extenderme en exceso en lugares comunes.

Siendo así, quizás podríamos definir esta época según teorías como el «desencanto del mundo» y la profecía de la tecnocrática «jaula de hierro» en Max Weber o la sentencia de Nietzsche en su paradigmático *Der Fall Wagner*: «La vida ya no habita en el todo»,⁶ constatando que estamos ante un mundo fragmentario, donde «todo lo sólido se desvanece en el aire», como advertía Marshall Berman.⁷ Es decir, todo está marcado por lo «líquido», inconsistente, evanescente. No hay tiempo ya para que unas condiciones de vida y de acción lleguen a convertirse en costumbre, siendo —para Zygmunt Bauman— la precariedad el signo de nuestro tiempo.⁸

Ante esta realidad, enseguida se descubre que el moderno está dominado por cierto sentimiento: la nostalgia de un habitar armonioso; hecho que debe estar muy presente si queremos hablar de paisaje. Precisamente el diagnóstico de Nietzsche constata la imposibilidad ya de ese lugar armónico. Y es que ser modernos lleva implícitas numerosas contradicciones, los viejos valores nos abandonan en un mundo en el que ya no hay un centro que dé sentido a todo y nos aporte sosiego. Por ello, en su conjunto, el vivir moderno se ha de entender como «proyecto» hasta las últimas consecuencias, una lucha para dominar el devenir.

En este contexto se entienden entonces palabras como las de Viviana Gravano, quien en *Paesaggi attivi. Saggio contro la contemplazione* afirma: «El paisaje no es algo definible, ha dejado atrás la idea romántica del lugar inequívoco y estable de la contemplación, y se presenta como un dispositivo móvil e incesantemente alterable, que no conoce ni posicionamientos ni dogmas».⁹

5. Cf. BOZAL; PÉREZ CARREÑO (2008).

6. NIETZSCHE (1969), p. 21.

7. BERMAN (1982).

8. Son varios los libros sobre lo «líquido» de Bauman, estructurados en torno a conceptos que sirven como piedra de toque y que oscilan de la modernidad al amor. Entre ellos, BAUMAN (2007). Cf. BÉJAR (2007).

9. Cit. en MERCADER (2008), p. 27.

Ante este panorama, se vuelven pertinentes algunas consideraciones, que guiarán el desarrollo posterior de esta breve reflexión:

- La iconografía del paisaje ha experimentado, a pesar de los cambios, el énfasis de las categorías de lo bello, lo pintoresco, lo sublime. ¿Desde qué tipo de conceptos básicos se puede pensar el paisaje en un mundo como el actual, marcado por un continuo cambio, la globalización y fragmentación del mundo, al tiempo que este género se ve relacionado con problemáticas como las medioambientales?
- Más allá de mitos como el del jardín de las Hespéridas en los confines del mundo, todos aquellos que entre el siglo XVIII y principios del XX realizaron el «viaje de formación» manifestaron que las paradas en el recorrido no son más que estaciones de cambio en el conocimiento de sí mismos, representando el camino la relación entre pasado y porvenir mientras se establece la estructura de la psique moderna según categorías espaciales, tal como ocurre en D'Annunzio. ¿Cómo se puede entender entonces el «viaje» en los paisajes actuales?

Éstos son los puntos de partida que planteo como tema de discusión, teniendo en cuenta algunas consideraciones sobre el rol del espectador a raíz de algunas exposiciones recientes en torno al paisaje. Si estudiamos la aparición de las categorías que principalmente relacionamos con el paisaje, pintoresco y sublime surgen en la experiencia de la naturaleza y en directa relación con una «mirada»; además, una categoría como la de lo sublime no parece implicar una visión que se oriente hacia el futuro, lo que eliminaría en principio consideraciones de tipo proyectivo. Entonces habría que explicar en qué medida la sociedad de masas ha afectado la predominancia de estas categorías. Existen diversos posicionamientos al respecto, entre los que rescato dos:

- La transformación del sujeto contemporáneo lo incapacitaría para tener una relación con la naturaleza como la del espectador romántico, capaz de enajenarse ante lo absoluto grandioso. Esto implica una percepción distinta del paisaje en la que desaparece la posibilidad de la experiencia de lo sublime; como ha defendido, entre otros, Miguel Cereceda.¹⁰
- Autores como Valeriano Bozal plantean no la desaparición, sino cierto «adelgazamiento» de estas categorías, impidiéndonos hablar de paisajes sublimes, pero sí de «singulares». Pero lo singular probablemente no sería más que la idea banalizada de lo sublime.¹¹

Argumentos como éstos nos sitúan aún en un contexto que no termina de separarse del ambiente teórico todavía anclado en el Romanticismo, ya que

10. Lo ha sostenido en varias conferencias en los últimos años, muchas de las cuales conforman su último libro: CERECEDA (2008).

11. Cf. BOZAL; PÉREZ CARREÑO (2008).

este planteamiento parece demostrar que seguimos utilizando bien a favor o en contra conceptos románticos degradados. Entonces, ¿es posible construir una obra lograda y actual teniendo en cuenta otro tipo de fundamentos? Es lo que intentaremos ver en el periplo por varias exposiciones, teniendo en cuenta también cómo afectan a un género como el del paisaje todos los planteamientos de corte ético que han influido decisivamente en algunas cuestiones básicas dentro del arte contemporáneo.

Para analizar este tipo de cuestiones quiero remitir a algunas exposiciones que han tenido el paisaje como argumento central, para estudiar cuáles han sido sus acercamientos a este tema. Así, igual que los románticos viajaban al mundo clásico para completar su formación, bien podríamos comenzar brevemente por una visión que recuerda el viaje por Italia a través de *Ereditare il paesaggio*, celebrada en el Museo del Ara Pacis en Roma en 2007 y comisariada por Giovanna Calvenzi y Magdalena d'Alfonso. Esta exposición aborda la relación problemática entre la fotografía como observación consciente de las transformaciones y como práctica difusa de apropiación simbólica: un acto de colonización indirecta, una forma de domesticación de los lugares.¹²

Aquí el paisaje se exhibe diáfano como paisaje humano, y la elección de un medio como la fotografía enfatiza la idea de documento y testimonio que registra las huellas de la acción cultural, sus estructuras económicas, sociales y políticas que se depositan en el ambiente. Por otro lado, el título nos sitúa en el interior de un doble sentido: por un lado, la herencia de siete grandes maestros y sus sucesores; y por otro, dentro del debate sobre la sostenibilidad del desarrollo. La naturaleza como elemento principal desaparece y ahora la vemos domesticada y como espacio donde el hombre puede habitar poéticamente.

Muchos más pueden ser los matices que se podrían analizar, pero esta primera mirada ya nos sitúa en una tradición que tiene sus especificidades, como es el paisajismo fotográfico, de Legray hasta Struth, pasando por las islas de Gursky; sin olvidar el estudio de un lugar humanizado como es la ciudad y, más específicamente, la expansión descontrolada y difusa que ésta ha experimentado.

Por otro lado, hallamos *Paraísos indómitos*, celebrada en el MARCO de Vigo en 2008. Esta exposición plantea una clasificación de las piezas aquí incluidas según distintos recorridos teóricos, pero que podríamos resumir en dos grandes grupos: espacios que se resisten a ser domesticados y que retoman la idea de viaje de exploración, donde parece que la pregunta por lo sublime sigue siendo pertinente; y por otra parte, paraísos dañados por la acción del ser humano, donde esta categoría definitivamente desaparece.

En este contexto, el paraíso parece vinculado a una mirada nostálgica, donde la naturaleza se torna utopía añorada y donde la relación entre paisaje y naturaleza es evidente. Pero también se plantea otro objetivo dentro del horizonte de lo deseable: un activismo orientado a la defensa del medio natural.

12. CALVENZI; D'ALFONSO (2008).

Ambas tendencias parten de un espíritu común: *Walden o la vida en los bosques*, escrito por Henry D. Thoreau en 1854, que sirve a la comisaria, Virginia Torrente, para reivindicar un lugar ajeno a la mano del hombre, quien pasa por la tierra dejando una profunda huella. De esta forma, se nos presenta la ocasión de conocer la naturaleza sin fines preestablecidos ni conceptos inoculados culturalmente: «¿No debería cada hombre, cada comunidad, intentar su propio Walden para alcanzar esa preparación a la que alude Thoreau?». ¹³

En este texto lleno de entusiasmo se rastrea un anhelo: la utopía de un mundo nuevo, pero también el peligro de transformar y perder esa naturaleza incontaminada. Por tanto, ese paraíso debe ser preservado y de ahí surgió la creación en 1890 de Yosemite, la primera reserva natural de Estados Unidos, generando no solo una mirada nostálgica hacia un momento de plenitud natural, sino también la posibilidad de un lugar que aún haga el mundo tolerable al hombre.

No muy lejos en el tiempo surgieron otras propuestas, como la creación de Central Park en Nueva York, a cargo de Frederick Law Olmsted, dentro de esa tendencia higienista que dominó el urbanismo de la segunda parte del siglo XIX, ¹⁴ donde ya se relacionaban con gran pragmatismo las cuestiones higienistas a un desarrollo social y económico de la ciudad. Otros ejemplos son también los «green belts» ingleses y especialmente las ciudades-jardín de Ebenezer Howard, quien en 1898, más allá de la adoración por la naturaleza dentro de la corriente higienista, concebía la ciudad como algo inherentemente malo, dominado por un ritmo nervioso e individualista donde se había perdido la pertenencia a una «comunidad». De ahí el acercamiento a la naturaleza y la limitación del número de habitantes en cada ciudad-jardín.

Igual que ocurre en algunas de estas propuestas urbanas, en esta exposición se combinan astutamente dos tipos de mirada: la nostálgica y la activa, que debemos interpretar en un contexto de transformaciones sociales que van más allá de un mero recorrido estetizante.

Así lo manifiesta un elenco de obras que van desde la pieza de Eva Koch, que muestra una comunidad de las islas Feroe que parece haber creado su propio paraíso no contaminado en armonía con la naturaleza, aunque también descubre que no por idílico deja de ser cruel este ambiente; o esa naturaleza cruda y salvaje que retrata Caio Reisewitz, donde sí parece funcionar el concepto de sublime en su concepción más clásica; a otras, como las de Mireya Masó o Gonzalo Puch, donde se rastrea la modificación de un paisaje puro, emergiendo de todo ello la necesidad de proteger una naturaleza que se exhibe más débil que nunca.

13. Cit. en TORRENTE (2008), p. 27.

14. En un documento de 1860 Olmsted ya defiende que «el valor de esta propiedad de la ciudad depende del grado en que será adaptada para atraer ciudadanos que obtengan las plenas necesidades de ejercicio y una ocupación mental alegre al aire libre, con el resultado de una mejor salud, y buena forma en todo lo que respecta a las pruebas y los deberes de la vida, con el resultado también, necesariamente, de mayores ingresos y contribuyentes capacitados, de manera que al final la inversión será aprovechable por la ciudad», cit. en GARCÍA (1997).

Por ello, al margen de la fascinación por las imágenes mostradas, surge la urgencia de una actitud que exige al espectador que no sea pasivo, apelando a su responsabilidad. Ésta quizás podría entenderse en los términos en los que Roland Barthes hablaba en un artículo sobre Pierre Loti (precisamente uno de esos autores donde se cifra la metamorfosis del ideal de lo «exótico», junto a otros autores como Karen Blixen o Rudyard Kipling). En esa ocasión Barthes mencionaba, al hablar del turismo de masas, la «irresponsabilidad ética del turista», a diferencia de un ciudadano que se mueve según normas —«obligaciones militares» según Barthes—, pero que se debía al lugar en el que vivía.¹⁵

Una posible deriva y complemento de este apunte podría confluír en esas «responsabilidades cosmopolitas» defendidas por Carlos Thiebaut y que podemos entender como aquellas responsabilidades que tenemos como ciudadanos, aunque apuntando a un ámbito de acción que afecte a la totalidad del mundo, lo que nos permitiría hablar de responsabilidad como conjunto.¹⁶

Todo implica, por tanto, un posicionamiento del espectador, que es considerado más como un usuario que como un mero receptor de información sin capacidad de acción. Pero no debemos perder de vista la cuestión de la mirada, sobre todo porque se produce un fenómeno llamativo: un buen argumento hacia la sostenibilidad medioambiental podría ser la reivindicación de la categoría de lo «bello», puesto que ésta supone una relación armoniosa con la naturaleza; sin embargo, suele pervivir con más frecuencia la categoría de lo sublime, asumida dentro de un giro nostálgico hacia el pasado dominado por la seducción por la naturaleza pura, mostrando un evidente horror ante lo que se está perdiendo, inmersos en la tentativa de salvar los reductos paradisiacos.

Esto es lo que despierta unas consideraciones éticas que sitúan al individuo de forma diferente ante el mundo. No olvidemos la ideologización desde el inicio de la categoría de lo sublime, si bien pronto sufrió un cambio: la fuerza racional se dejó seducir y sustituir por un tipo de superioridad científico-tecnológica, construyendo sustitutos artificiales de la grandeza natural, lo que supuso una idolatría de lo artificial, pasando a ser rascacielos o grandes canales los grandes objetos de contemplación.

Parece pervivir, pues, una fascinación que supondría una experiencia degradada de lo sublime y que podríamos entender como la «banalización de la categoría de lo sublime»¹⁷ como motivo de la transformación del tipo de racionalidad imperante y del devenir de los tiempos. No obstante, lo que resulta significativo de este tránsito es que se produce paralelamente a un nuevo posicionamiento moral frente al mundo. Lo relevante en este cruce es cómo se da paso a la emergencia de otro tipo de conceptos básicos como el de «habitar», que implica unos modos de representación de los valores epocales y de las formas de poder, pero, sobre todo, el camino de un proyecto que, en suma, está des-

15. BARTHES (1973), p. 223-246.

16. THIEBAUT (1998), p. 3-16.

17. Cf. BOZAL; PÉREZ CARREÑO (2008).

tinado a configurar nuestro entorno, las condiciones en las que podremos desarrollar toda nuestra acción. Y, por supuesto, esto implica una responsabilidad hacia el mundo.

En esta línea, aunque con una mayor variedad de recorridos interpretativos, el Domus Artium propuso en el verano de 2008 *Paisaje con figuras*, comisariada por Lorena Martínez y Javier Panera. El discurso principal que recorre esta exposición es el conflicto entre naturaleza y cultura. En este caso, imágenes de gran intensidad poética, como las de Perejaume, contrastan con otras más directas donde la armonía con la naturaleza ha desaparecido, dando paso a una naturaleza más que domesticada, irremisiblemente deteriorada por la acción humana, lo que genera un tipo de visiones donde la nostalgia se impone en un paisaje que surge como pérdida.

Quizás podríamos hablar entonces de inocua teatralización del conflicto; sin embargo, cobra más fuerza la idea de una visibilización trasgresora, todavía desconcertada ante la irrupción de nuevos valores y nuestra forma de manejarnos por el mundo todavía con categorías que ya parecen obsoletas a la hora de interpretarlo y explicarlo a los demás. Como apunta José L. Molinuevo: «Nuestra relación con la naturaleza es la esquizofrénica de un contemplador romántico metido a productor tecnológico, que busca reconciliarse con ella mediante parques naturales pero que necesariamente crea nuevos vertederos».¹⁸

De esta forma, la naturaleza puede aparecer como simulacro o también como último reducto de una resistencia a la artificialidad, pero es bastante interesante ver cómo nos remite a una mirada crítica —en la línea de responsabilidad ética ya apuntada— que sirve de plataforma para nuevos valores y que constata cambios en la percepción del espectador, lo que implica la redefinición de conceptos tradicionales vinculados al paisaje y que nos sitúan en cierta frontera, como ocurre con esos espacios «residuales» de las obras de Sergio Belinchón. Si antes hablábamos de la ciudad, frente a la visión romántica de la naturaleza, ahora la periferia aparece como uno de los pocos espacios de libertad que quedan. Como reconocen los comisarios: «Nada hay de sublime o pintoresco en estas imágenes, aunque paradójicamente representen el último estadio de la naturaleza antes de ser domesticada».¹⁹

Lo importante de esta aproximación a la naturaleza desde nuestra contemporaneidad es la confirmación de una mirada con una sensibilidad medioambiental, como sustituto de una atención a la naturaleza como tal. Es fácil constatar este fenómeno en cualquier ámbito de nuestra cotidianidad, hecho que en el campo expositivo también se muestra como una verdadera moda en la actualidad, tal como demuestran exposiciones como *Ecotopia* (2006-7), la II Trienal del International Center of Photography de Nueva York, *Weather Report. Cambio climático y artes visuales* (2007) en el CAAM, *Ecomedia_Estrategias ecológicas en el arte actual* (2009) en la Sala Parpalló, *Emisión Cero* (2009) en Madrid o la II Bienal de Canarias de arquitectura, arte y paisaje (2009).

18. Cit. en MARTÍNEZ; PANERA (2008), p. 7.

19. *Ibid.*, p. 6.

Es evidente que la domesticación del paisaje adquiere cada vez cotas más negativas, sobre todo porque se interpreta al hilo de la destrucción del planeta. Aun así, creo que plantear esta nueva mirada sobre la naturaleza únicamente bajo el prisma de la conciencia medioambiental sería una reducción peligrosa, ya que debe entenderse dentro de un panorama más amplio donde lo que interesan son los procesos y la red de relaciones implicadas en cada acción, mucho más allá del discurso concreto que se aborde.

En este sentido, teniendo en cuenta las consideraciones que hemos realizado como posicionamiento responsable del espectador-usuario y el tipo de categorías con las que percibimos un género como el del paisaje, se aprecia cómo éste acaba asumido dentro de dos corrientes: una más esteticista que huye del mundo hacia un lugar incontaminado o integrada dentro de otras dialécticas de corte político. De esta manera, vemos que ese carácter que en otros géneros tradicionales como el retrato ha acabado reducido a problemáticas sobre la identidad; dentro del paisaje asume una serie de consideraciones críticas sobre los procesos de vida que acaban remitiéndonos a un concepto fundamental: el «habitar». Esto sitúa este tipo de exposiciones dentro de un concepto de arte claramente vinculado a la modificación del mundo y en un compromiso con el futuro de éste.

Asimismo, un concepto como el de habitar remite tanto a cuestiones relativas a la transformación del espacio como a otras relacionadas con la construcción de comunidad. Cabe recordar al respecto cómo Martin Heidegger destacó el nexo entre lugar y habitar en su *Construir, habitar, pensar*,²⁰ lo que implica un posicionamiento frente al mundo y la capacidad de acción y creación de significados que una obra de arte puede generar sobre éste. De esta manera, muchas de las obras aquí expuestas se orientan a desencadenar procesos de valorización de nuestro entorno, hallando por encima de los parámetros establecidos nuevas miradas capaces de incitarnos a plantear dudas sobre una forma de habitar que, para lograr comodidad, genera desequilibrios traumáticos.

Todo esto, en su conjunto, implica que, por encima del lenguaje que adoptemos para hablar de la realidad, entregado al documentalismo o a la escenografía sobrecogedora e inclusiva del espectador, se establece una correspondencia entre proyecto de futuro y modelo de representación del mundo. Quizás esto, como si Aby Warburg hablase desde la trastienda, no implique una rígida estructuración de las categorías, sino más bien una superposición de conceptos; lo que parece bastante en sintonía con este espacio vital heterogéneo en el que vivimos.

En cuanto al emergente compromiso con el futuro, los ejemplos aquí tratados podrían ser la base para establecer prácticas encaminadas a proyectar espacios democráticos en los que se discute libremente sobre la naturaleza y las funciones del arte y la cultura, apoyando la creencia en un arte que albergue la capacidad para educar en la democracia y el respeto, descubriendo que

20. HEIDEGGER (1951).

la experiencia del arte puede ser el laboratorio desde el que imaginar el mundo y donde encontrar nuevas gramáticas que sirvan a este fin.²¹

Llegados a este punto, retomemos dos ideas ya planteadas: la de usuario (implica una recepción no pasiva, suponiendo en él una efectiva capacidad de transformación sobre el mundo) y la de ciudadano cosmopolita (esa acción es entendida bajo el prisma de una responsabilidad hacia nuestro entorno en su conjunto). Estas dos ideas pueden ahora relacionarse con otro concepto para plantearnos la adecuación entre la experiencia de un momento histórico determinado y la forma decidida para hablar del mismo y proyectar otra manera de habitar. Éste podría ser el «viaje», convertido en una poderosa metáfora para describir ese mundo fragmentado y en incesante cambio que describimos al principio.

Esto abre el camino de lo que se podrían denominar «estéticas migratorias» o centradas en la idea de viaje, precisamente porque el hombre contemporáneo es viajero por antonomasia, un sujeto desarraigado, sin destino, condenado a vagabundear sin cesar en busca de unas certezas que este universo no le puede dar. Precisamente en alemán encontramos un término para experiencia distinto a *Er-lebnis*; se trata de *Er-fahrung*, cuya raíz (*fahren*: viajar) lleva la impronta del tránsito que acepta su imprevisibilidad, la dispersión de los caminos, la asimetría de todos los recorridos y el mestizaje de costumbres y lenguajes.

La metáfora del viaje aparece ahora como un mecanismo idóneo con el que percibir la experiencia contemporánea. Y si es lúbil su definición positiva, bien se podría acudir a su contrario, como espejo donde reflexionar una vez más sobre la realidad. La frontera podría ser ese extremo opuesto y, sin duda, es un tema de actualidad sobre el que se han articulado recientemente numerosas exposiciones. No obstante, el encuentro de referencia es InSite, creado en 1992 y que, al igual que otros proyectos como Arte/Cidade en Brasil, se desmarca claramente de modelos como las bienales. La frontera como metáfora es la propia esencia de este proyecto que se desarrolla en dos ciudades simultáneamente: Tijuana y San Diego, concibiéndose con la voluntad de incidir sobre este territorio y dialogar sobre y para la frontera, mientras activa el espacio público a través de acciones, instalaciones y conferencias.

En *InSite05*, bajo la dirección artística de Osvaldo Sánchez, se optó por crear un foro de investigación y documentación encaminado a definir un espacio público que incluyera no solo la geografía física, sino también los medios de comunicación y los electrónicos. Pero, en pocas palabras, sirvió para observar cómo se conceptualizó el dominio público en términos de experiencia, donde se impone lo colectivo y lo procesual para hacer evidente cómo la frontera es un espacio de relaciones socioeconómicas.²²

En definitiva, lo que se percibe de estas acciones es que el reto consiste en crear mecanismos que hagan visible y que influyan en una nueva esfera pública.

21. Cf. VILAR (2005), esp. p. 195-253.

22. Cf. SÁNCHEZ; CONWELL (2006). www.insite05.org

Llegamos entonces a algunas conclusiones y podríamos afirmar que destaca ese concepto de la experiencia como *Er-fahrung* como forma de aprehender nuestra realidad globalizada, mientras se proponen dialécticas encaminadas a la concienciación del espectador.

En este sentido, querría recordar una última exposición: *Terra infirma* (2005), comisariada por Berta Sichel para el EACC. Ésta fue una interesante propuesta encaminada a presentar nuestro entorno inmerso en un flujo que por doquier se acelera, intentando captar el rumor del tiempo mientras se preguntaba cuál puede ser hoy día el viaje sin ser póstumos a nuestra época. Y logró reunir con solvencia y visión unas obras que no solo están atentas a los cambios sociales, sino también a una honda reflexión sobre el lenguaje elegido para narrarlos, apostando por la imagen electrónica como el medio capaz de reflejar la fugacidad de este momento, aprehendiendo por un instante el discurrir indefinido de la vida y el naufragio de un sujeto que busca un discurso que plasme la experiencia de un universo que ya no es refugio.

Sichel eligió para ello varias obras en vídeo tendentes a la circularidad, al movimiento, a la espacialidad y la temporalidad inestables. Piezas capaces de mostrar lúcidamente los cambios sociales de una época en la que ya no hay un punto al que aferrarse mientras todo se acelera y se desvanece el mundo que conocíamos. Es en todo momento una mirada perspicaz sobre el paisaje que nos rodea; pero éste no es solo un territorio desolador carente de belleza, sino que el movimiento se vuelve aquí poesía. Apreciamos así un mundo cuya incertidumbre no inspira rechazo, sino que nos invita a interpretar una realidad llena de perspectivas y metamorfosis, sabiendo que no hay una conclusión definitiva.

Todo ello está contenido en el propio título de la exposición, ya que «terra infirma» se presenta aquí como el término con el que los marinos llamaban a la tierra firme tras una larga travesía, convirtiéndose en la imagen simbólica de una realidad movediza que ya no es un lugar de seguridades. Es, por tanto, ese mundo en el que «todo lo sólido se desvanece en el aire» y que bien puede traducirse en desasosiego o en un gran campo de posibilidades.

La utopía sigue existiendo, si bien ésta se tiñe con una responsabilidad que demandan los tiempos que vivimos. Así, las transformaciones en el género del paisaje no pueden pasar por alto estas consideraciones, que nos ubican en un contexto más amplio, aventurando incluso muchas derivas, que otras propuestas artísticas actuales plantean identificando paisaje con historia, política, no-lugares... Obras que, en definitiva, sirven para reflexionar sobre la posibilidad de dar sentido al territorio en el que vivimos, pudiendo situarnos en el mismo con un fin: crear un mundo todavía habitable.

Bibliografía

- ADDISON, J. (1991). «*Los placeres de la imaginación*» y otros ensayos de «*The Spectator*». Madrid: Visor.
- BARTHES, R. (1973). «Pierre Loti: Aziyadé», en *El grado cero de la escritura I. Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- BAUMAN, Z. (2007). *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.
- BÉJAR, H. (2007). *Identidades inciertas: Zygmunt Bauman*. Barcelona: Herder.
- BERMAN, M. (1982). *All that is solid melts into air. The experience of modernity*. New York: Simon and Schuster.
- BOZAL, V.; PÉREZ CARREÑO, F. (2008). «La influencia de las categorías de sublime y pintoresco en la estética del entorno». En: PÉREZ CARREÑO, F. (ed.). *Estética del entorno: obra pública y paisaje (2007-2008)*. Madrid: Ministerio de Fomento, CEDEX-CEHOPU.
- CALVENZI, G.; D'ALFONSO, M. (ed.) (2008). *Ereditare il paesaggio*. Milano: Mondadori.
- CERECEDA, M. (2008). *Problemas del arte contemporáneo@. Curso de filosofía del arte en quince lecciones*. Murcia: Cendeac.
- GARCÍA, C. (1997). «Los parques urbanos del siglo XIX en Montreal y Barcelona», en *El desarrollo urbano de Montreal y Barcelona en la época contemporánea: un estudio comparativo*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- HEIDEGGER, M. (1950). «Bauen, wohnen, denken», en *Holzwege*. Frankfurt: Klostermann.
- MARTÍNEZ, L.; PANERA, J. (2008). *Paisaje con figuras. Aproximaciones a la naturaleza en las colecciones del DA2 y la Fundación Coca-Cola*. Salamanca: DA2.
- MERCADER, A. (2008). «A Posteriori. En conversación con Antoni Muntadas». En: PHILLIPS, C. (ed.). *Muntadas. Espacios, lugares, situaciones*. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- NIETZSCHE, F. (1969). *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, vol. VI (3). Berlín: Walter de Gruyter & Co.
- RITTER SANTINI, L. (1988). *Nel giardino della storia*. Bologna: Il Mulino.
- SÁNCHEZ, O.; CONWELL, D. (eds.) (2006). *[Situational] Public*. Manitoba y San Diego: InSite y Friesens Books Division.
- STAROBINSKI, J. (1988). *1789. Los emblemas de la razón*. Madrid: Cátedra.
- THIEBAUT, C. (1998). «Responsabilidades cosmopolitas», en *La balsa de la Medusa*, nº 48.
- TORRENTE, V. (2008). *Paraisos indómitos*. Vigo-Sevilla: Fundación Marco y Junta de Andalucía.
- VILAR, G. (2005). *Las razones del arte*. Madrid: Antonio Machado (La Balsa de la Medusa).