

# ¿Nos enseña el arte de Richard Long a apreciar estéticamente la naturaleza?<sup>1</sup>

Marta Tafalla

Universitat Autònoma de Barcelona  
 Departament de Filosofia  
 marta.tafalla@uab.cat

---

## Resumen

La cuestión que planteo en este artículo es si algunas obras de arte podrían enseñarnos a apreciar estéticamente la naturaleza. En una primera parte, se presenta el debate actual en estética analítica acerca de la apreciación de la naturaleza, y se examina la tesis de Allen Carlson según la cual sólo las ciencias naturales, y no el arte, nos enseñan a apreciar la belleza natural. En una segunda parte se analiza en detalle el rechazo de Carlson al arte, estudiando concretamente sus razones para rechazar la pintura de paisaje. En una tercera parte se propone la obra de Richard Long como un arte que no puede ser rechazado con los argumentos de Carlson, y se defiende que sí nos enseña a apreciar estéticamente la naturaleza.

**Palabras clave:** estética de la naturaleza, paisaje, Land Art, Allen Carlson, Richard Long.

**Abstract.** *Does Richard Long's Art teach us to aesthetically appreciate nature?*

The question I ask in this paper is whether some works of art could teach us to aesthetically appreciate nature. The first part of the article presents the current debate in analytical aesthetics on appreciation of nature, and examines Allen Carlson thesis that only natural sciences, and not art, teach us to appreciate natural beauty. The second part analyzes Carlson's rejection of art, and focuses in his reasons for rejecting landscape painting. The third part proposes the work by Richard Long as an art that cannot be rejected by Carlson arguments, and it is defended that this art can teach us to aesthetically appreciate nature.

**Key words:** aesthetics of nature, landscape, Land Art, Allen Carlson, Richard Long.

---

1. Este artículo forma parte del proyecto de investigación *La historicidad de la experiencia estética II: continuidad y discontinuidad entre experiencia estética y sentido moral*. FFI2008-04339/FISO; así como también del programa CONSOLIDER INGENIO 2010, CSD 2009-0056.

## Sumario

1. El debate actual
2. ¿Podría el arte enseñarnos a apreciar estéticamente los entornos naturales?
3. El arte de Richard Long y la apreciación estética de los entornos naturales

La cuestión que voy a plantear en este artículo es si algunas obras de arte, es decir, algunas creaciones humanas, además del valor estético y/o artístico que puedan tener en sí mismas, son capaces de enseñarnos a apreciar estéticamente aquello que no hemos creado nosotros: la naturaleza. Dicho de otra forma: si algunas obras de arte podrían ayudarnos a apreciar los objetos, los fenómenos y especialmente los entornos naturales con más detalle, con mayor profundidad, con un mejor conocimiento. Si el arte puede ser una buena guía para contemplar la belleza de un hayedo en una tarde luminosa de abril, una playa mediterránea en invierno, una tormenta de madrugada en los Pirineos o el firmamento nocturno.

El contexto en el que voy a plantear esta pregunta es el del debate sobre la apreciación estética de los entornos naturales, tal como tiene lugar actualmente en la estética analítica. Voy a comenzar el artículo presentando una visión panorámica de este debate, para luego, en una segunda parte, plantear la pregunta, y en una tercera parte tratar de ofrecer una respuesta.

### 1. El debate actual

Como es sabido, cuando la estética filosófica se fundó en el siglo XVIII, sus dos grandes temas de reflexión eran, por un lado, el arte, y por otro, la naturaleza. A lo largo de todo un siglo, tanto para los ilustrados británicos como para Baumgarten o Kant, los conceptos de bello y sublime se aplicaban indistintamente a obras de arte o a objetos, fenómenos y entornos naturales. Y en las discusiones acerca de si la estética es una esfera de conocimiento, o sobre las relaciones entre ética y estética, lo habitual era combinar ejemplos de pinturas y poemas con ruiseñores, flores, cascadas, montañas o tormentas.

Sin embargo, a principios del XIX, Hegel rompió ese equilibrio al afirmar que una pintura de paisaje posee un interés filosófico que jamás tendrá el entorno natural que inspiró la pintura. Tal jerarquización se basaba en la idea de que la pintura de paisaje es, precisamente, ese entorno natural pasado por la conciencia humana, y transfigurado por la razón y la libertad. El entorno natural y la pintura pueden ser ambos bellos, pero la pintura no es sólo bella, sino también una forma de conocimiento. Y según Hegel, no una forma de conocimiento cualquiera, sino que el arte es, junto con la religión y la filosofía, una de las tres formas del Espíritu Absoluto. El arte es, pues, una forma de acercarse a la Verdad.

Que Hegel concibiera el arte como una forma de conocimiento similar a la filosofía fue, sin duda, un paso adelante. Pero para defenderlo, Hegel hizo algo que

en realidad no necesitaba hacer: reducir la estética a filosofía del arte. El precio lo pagó la estética de la naturaleza, que fue radicalmente expulsada de la disciplina.

Su propuesta triunfó en la academia, y condujo la estética de la naturaleza a una existencia marginal fuera de las aulas, lejos de los libros de texto y los debates científicos. En Europa, la estética de la naturaleza tan sólo fue continuada por aquellos autores que mantenían una relación más excéntrica con la universidad, como Schopenhauer o Nietzsche, y que reivindicaban una estética mucho más amplia, capaz de abordar los más diversos aspectos de la realidad y de la vida humana. En Estados Unidos tampoco fue defendida por filósofos académicos, sino por autores como Henry David Thoreau, naturalistas como John Muir o ingenieros forestales como Aldo Leopold. Hasta que, finalmente, en los años sesenta/setenta del siglo XX, en un contexto marcado por el surgimiento de la conciencia ecológica, y por el cuestionamiento de la institución universitaria, la estética de la naturaleza regresó a la academia y recuperó por fin su lugar en las aulas, los congresos y las revistas científicas. En Europa, su impulsor fue Theodor W. Adorno, mientras que en el mundo anglosajón fue Ronald Hepburn.

Desde entonces, en la estética analítica se ha generado una corriente de reflexión acerca de los objetos, fenómenos y entornos naturales. En ella se han ido formando algunos pensadores que son verdaderos especialistas en estética de la naturaleza, como Allen Carlson, Arnold Berleant, Emily Brady o Thomas Heyd. Pero a sus discusiones también se han acercado pensadores ecologistas como Holmes Rolston III o Baird Callicott, teóricos de la estética de la vida cotidiana como Yuriko Saito, o filósofos del arte como Noël Carroll. La gran pregunta filosófica que vertebra el debate es en qué consiste apreciar estéticamente la naturaleza. Sería una pregunta paralela a la cuestión de en qué consiste la apreciación estética y/o artística de las obras de arte, pero mientras que en este caso existe ya una larga y sólida tradición de reflexión, en el caso de la naturaleza nos encontramos con una disciplina mucho más joven, y que precisamente debe esforzarse por no someterse a los discursos imperantes de la filosofía del arte.

Esa es, pues, la pregunta central: ¿En qué consiste la apreciación estética de la naturaleza? ¿Tiene sentido hablar de unas normas para su correcta apreciación? ¿Es una apreciación más espontánea que la del arte? ¿Es una cuestión de conocimiento, o más bien una cuestión emocional, o se trata sobre todo de imaginación?

Uno de los intentos más sólidos de responder a esa pregunta ha sido el de Allen Carlson, quien ha construido un modelo de apreciación estética de la naturaleza que él denomina *cognitivista científico*. Es una de las propuestas más elaboradas, que Carlson ha defendido en numerosos artículos y libros desde los años setenta hasta la actualidad; pero está siendo también enormemente discutida desde muchos lugares distintos, lo que la ha colocado en el centro mismo del debate.

Carlson defiende dos tesis fundamentales: la primera, que la apreciación estética de la naturaleza exige conocimiento. No es una cuestión subjetiva o

caprichosa, sino que, para apreciar la belleza natural adecuadamente, hay que apreciar la naturaleza en tanto que naturaleza, es decir, hay que conocerla como lo que realmente es. Esta idea se enmarca en su concepción de la apreciación estética como una apreciación cognitiva. Apreciar algo estéticamente, ya se trate de una obra de arte, un entorno urbano o un entorno natural, implica siempre un conocimiento.

La segunda tesis es que el conocimiento de la naturaleza necesario para su apreciación estética nos lo proporcionan las ciencias naturales, porque son ellas quienes pueden ayudarnos a conocer y a comprender lo que la naturaleza es. Carlson realiza aquí una analogía con el arte. Para apreciar la pintura de Pollock o de Remedios Varo, hay que saber qué es una pintura, y hay que saber qué son el expresionismo abstracto o el surrealismo. Son necesarios unos conocimientos que nos proporcionan esas disciplinas que son la historia y la teoría del arte. De forma paralela, para apreciar estéticamente la naturaleza, necesitamos de las ciencias naturales. En el sentido de que para apreciar la magnificencia de una ballena, hay que saber que es un mamífero y no un pez. Para apreciar el colorido de un bosque caducifolio en otoño, hay que entender por qué las hojas cambian de color. O diríamos que para apreciar la montaña de Montserrat, hay que conocer su historia geológica. Carlson no exige aquí un conocimiento elevadísimo, sino que acepta diversos grados, que incluyen los conocimientos científicos de biología o ecología, los conocimientos de un naturalista amateur, o simplemente un conocimiento básico de la naturaleza. Lo importante es que la perspectiva correcta la proporcionan los conocimientos de naturalista, y no la religión, no las artes, no la literatura, no los mitos.

Dice Carlson: «The basic idea of the objectivist point of view is that our appreciation is guided by the nature of the object of appreciation. Thus, information about the object's nature, about its genesis, type, and properties, is necessary for appropriate aesthetic appreciation. For example, in appreciating a natural environment such as an alpine meadow, it is important to know, for instance, that it survives under constraints imposed by the climate of high altitude. With such knowledge comes the understanding that diminutive size in flora is an adaptation to such constraints».<sup>2</sup>

Y continúa más adelante: «In the way in which the art critic and the art historian are well equipped to aesthetically appreciate art, the naturalist and the ecologist are well equipped to aesthetically appreciate nature».<sup>3</sup>

Defendido aún con más fuerza: «Object-orientated appreciation is objective: it focuses on an object as what it is and as having the properties it has. And, of course, science is the paradigm of that which reveals objects for what they are and with the properties they have. Thus, science not only presents itself as the source of objective truth, it brands alternative accounts as subjec-

2. CARLSON, Allen (2000). *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. Londres: Routledge, p. xix.

3. CARLSON, Allen (2000). *Op. cit.*, p. 50.

tive falsehood and therefore, in accord with objective appreciation, as irrelevant to aesthetic appreciation».<sup>4</sup>

Una de las razones por las que Carlson ofrece esta teoría es para defender que la apreciación estética de la naturaleza no puede ser formalista.<sup>5</sup> Apreciar un bosque no es apreciar sólo unas tonalidades de verde que se agitan en la luz provocando un juego de sombras sobre el suelo. Apreciar las montañas no es apreciar sólo unas formas escarpadas que se recortan contra el cielo en el crepúsculo. Se trata de comprender qué estamos apreciando. Ir más allá de la imagen, de la apariencia, y entender ese entorno natural, cómo está constituido, cuál es su historia, qué fuerzas naturales lo han formado, qué especies lo habitan, cuáles son las relaciones entre esas especies...

La ciencia nos ofrece las categorías con las que conocer lo que percibimos (nos muestra la ballena como un mamífero, ese trazo arenoso que recorre el campo como el lecho de un río seco, esa piedra con extraños dibujos como un fósil de miles de años de antigüedad...) y nos descubre orden, armonía, unidad. Así, puede mostrarnos belleza donde antes no la veíamos, al no comprender lo que estábamos mirando.<sup>6</sup>

Carlson aspira, además, a que esa apreciación estética vaya de la mano de una actitud ética hacia la naturaleza, una actitud de respeto, admiración y protección. Y esa actitud ética sólo puede construirse desde el conocimiento. Como él mismo resume: «Scientific cognitivism in particular, with its focus on scientific knowledge, which is a paradigm of objectivity, is said to help meet the concern that the aesthetic appreciation of environments is of little significance in environmental conservation and protection, since it is subjective».<sup>7</sup>

O como continúa explicando: «Objectivity secures the connection between our aesthetic judgments and our ethical obligations —between the aesthetic appreciation and the preservation of nature. Consequently, it is vital that it be accepted as a requirement for an adequate aesthetics of nature. An aesthetics of nature that cannot support grounds for preserving that which we find beautiful is not worthy of consideration».<sup>8</sup>

La teoría de Carlson ha hallado defensores en autores como Holmes Rolston III o Baird Callicott. Pero también ha sido el objeto de una pluralidad de duras críticas. Podríamos ordenarlas del siguiente modo:

1. Se le critica su rígido normativismo, contra el cual se defiende la idea de que no hay un único modelo de apreciación estética de la naturaleza, sino que cabe una pluralidad de formas de apreciarla. Eso es algo que afirman diversos autores, aunque una de las defensas más consistentes es la de Mal-

4. CARLSON, Allen (2000). *Op. cit.*, p. 119.

5. CARLSON, Allen (2000). *Op. cit.*, capítulo 2.

6. CARLSON, Allen (2000). *Op. cit.*, p. 85-95.

7. CARLSON, Allen (2009). *Nature and Landscape. An Introduction to Environmental Aesthetics*. Nueva York: Columbia University Press, p. 18-19.

8. CARLSON, Allen (2009). *Op. cit.*, p. 47.

- colm Budd, quien argumenta que en la apreciación estética de la naturaleza no puede hablarse de modelos, sino que debe reconocerse que posee un grado enorme de libertad y espontaneidad.<sup>9</sup>
2. Se le critica que su concepción de la apreciación estética de la naturaleza sea puramente cognitiva, que desatienda otras capacidades humanas. Noël Carroll, en cambio, ofrece un modelo basado en una respuesta emocional a la naturaleza, defendiendo además que una estética centrada en las emociones no es una estética subjetiva y caprichosa, sino que posee también un elemento objetivo, porque es posible juzgar las respuestas emocionales como apropiadas o inapropiadas.<sup>10</sup> Posturas más extremas afirman que la experiencia estética de la naturaleza es una experiencia de inmersión, de *engagement*, donde desaparece la distancia entre sujeto y objeto, según Arnold Berleant;<sup>11</sup> o una experiencia del misterio, de una naturaleza que resulta para nosotros incomprensible, como propone Stan Godlovitch.<sup>12</sup> Sin embargo, la alternativa más sólida desarrollada hasta ahora es la que defiende el papel de la imaginación. La apuntó de manera breve Ronald Hepburn<sup>13</sup> en los años noventa, y actualmente Emily Brady está construyendo una teoría rica y compleja, para lo cual distingue diferentes tipos de imaginación (arica, metafórica, exploradora, proyectiva, ampliadora y reveladora).<sup>14</sup>
  3. Quienes, en cambio, aceptan que la apreciación estética de la naturaleza sea cognitiva, le critican su visión tan estrecha de lo que es el conocimiento, y reclaman incluir otras formas de conocimiento no científico, como el arte, la literatura, narraciones locales, mitos, folclore, y en general otras formas de cultura. Aquí encontramos la voz de Yuriko Saito,<sup>15</sup> o la posición que el propio Carlson considera «a more extreme view»:<sup>16</sup> el modelo de la pluralidad de historias de Thomas Heyd.<sup>17</sup>
  4. Una crítica más general a la posición de Carlson argumenta que crea una falsa oposición entre la ciencia y el arte. Carlson sostiene que la ciencia es

9. BUDD, Malcolm (2002). *The Aesthetic Appreciation of Nature*. Oxford: Clarendon Press.
10. CARROLL, Noël (1993). «On Being Moved by Nature: Between Religion and Natural History». En: KEMAL, S.; GASKELL, I. (eds.). *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 244-266.
11. BERLEANT, Arnold (1992). *The Aesthetics of Environment*. Temple University Press.
12. GODLOVITCH, Stan (1994). «Icebreakers: Environmentalism and Natural Aesthetics». *The Journal of Applied Philosophy*, VII, p. 15-30.
13. HEPBURN, Ronald (1996). «Landscape and the Metaphysical Imagination». *Environmental Values*, 5, p. 191-204.
14. BRADY, Emily (2003). *Aesthetics of the Natural Environment*. Edinburgh: Edinburgh University Press. Véase también el artículo publicado en este mismo número de ENRAHONAR.
15. SAITO, Yuriko (1998). «Appreciating Nature on Its Own Terms». *Environmental Ethics*, 20, p. 135-149.
16. Véase CARLSON, Allen (2009). *Op cit.*, p. 136.
17. HEYD, Thomas (2001). «Aesthetic Appreciation and the Many Stories About Nature». *British Journal of Aesthetics*, 41, p. 125-137. Véase también HEYD, Thomas (2007). *Encountering Nature*. Hampshire/Burlington: Ashgate.

la puerta abierta a la objetividad, mientras que considera el arte como algo puramente subjetivo. Tal visión de la ciencia y del arte resulta muy discutible. Brady o Heyd son algunos de los autores que han desarrollado esa crítica.

Una vez hemos trazado de forma breve e introductoria este panorama del debate, vamos a plantear la cuestión que nos interesa discutir aquí.

## 2. ¿Podría el arte enseñarnos a apreciar estéticamente los entornos naturales?

Como ya hemos visto, la respuesta de Carlson es que no. Mientras que las ciencias naturales pueden enseñarnos, porque nos ayudan a comprender qué es lo que estamos contemplando, el arte no puede hacerlo, ya que no nos muestra la naturaleza tal y como es, la naturaleza en tanto que naturaleza. Vamos a ahondar un poco más en ello.

Cuando planteamos esta cuestión, la mayoría de nosotros piensa ante todo en la pintura de paisaje. Y ese es justamente el género artístico que Carlson se centra en discutir: ¿Nos enseña la pintura de paisaje a apreciar la naturaleza?

Nuestra cultura nos ofrece permanentemente imágenes de la naturaleza, ya sean pinturas o fotografías. Algunas son imágenes de objetos como piedras o plantas, pero el tema más abundante es el paisaje. Desde las magníficas pinturas de Ruisdael, Constable, Turner, Corot o Bierstadt, hasta las fotografías del *National Geographic*, o postales, pósters y calendarios, los paisajes están presentes en muchos de nuestros espacios. Hay que añadir también los libros de viajes, los catálogos de las agencias de turismo, los anuncios de coches o de vinos. La pintura y la fotografía de paisaje son un elemento central de nuestra cultura, e influyen en gran medida en cómo vemos y experimentamos la naturaleza. Cuando salimos a visitar un entorno natural del que previamente hemos visto imágenes, ya fueran cuadros o fotografías, lo recorreremos buscando esas imágenes. Y regresamos a casa con más fotos, que configuran nuestra memoria. Vemos la naturaleza a través de ellas. Pero la cuestión es si la pintura o la fotografía de paisaje nos enseñan a apreciar la naturaleza real o, por el contrario, nos hacen ver la naturaleza a través de un filtro que nos impide apreciarla tal como es.<sup>18</sup>

Lo que Carlson plantea es que en nuestra cultura hemos heredado dos modelos opuestos de apreciación estética de la naturaleza: el modelo de la pintura de paisaje y el modelo del naturalista. El primero surge de la tradición occidental de la pintura de paisaje, y encontró su teorización con el concepto de lo pintoresco en la segunda mitad del XVIII en Europa, especialmente gracias al trabajo de los teóricos William Gilpin, Uvedale Price y Richard Payne

18. Un problema similar lo plantearía la naturaleza que vemos en la televisión y el cine, pero eso genera otro tipo de cuestiones, en las que no vamos a poder entrar aquí.

Knight. El segundo surgió en Estados Unidos en el XIX, impulsado por Henry David Thoreau, John Muir o John Burroughs entre otros.

Ambos modelos ya eran confrontados por el naturalista John Muir a finales del siglo XIX, como podemos ver en su escrito «A Near View of the High Sierra». <sup>19</sup> En el comienzo de su texto, Muir se presenta a sí mismo como un naturalista que sabe sobrevivir solo en plena naturaleza salvaje. Muir nos cuenta que está estudiando los glaciares que dieron forma a los paisajes de la High Sierra, en la región de Yosemite, y su lenguaje claro y preciso, a la par que emocionado, nos muestra que ha estudiado la historia geológica de la zona, que los caminos le son familiares, que conoce los nombres de los animales y plantas que habitan esos lugares. El relato continúa para contar-nos su encuentro con dos pintores que desean retratar las bellezas del lugar, y a los que se ofrece amablemente como guía. Pero los pintores recorren las montañas, nuevas para ellos, y en medio de tantos lugares maravillosos no consiguen encontrar algo que puedan pintar, es decir, no encuentran un paisaje, una escena, una vista que puedan enmarcar en un cuadro, que responda a un ideal artístico. Finalmente, tras unos días de búsqueda, los pintores hallan su paisaje, una escena que pueden pintar, y montan su campamento en el lugar. Muir deja a los artistas en su campamento, y se marcha de nuevo de excursión. A lo largo de varias páginas magníficamente escritas, Muir nos relata su camino, describe los lugares fascinantes que recorre, nos muestra cómo continúa estudiando las montañas, sus observaciones sobre la vegetación, y nos habla de los peligros pasados, del cansancio y del frío. Tres días después regresa al campamento donde dejó a los pintores, y los encuentra asustados de haberse quedado solos en plena naturaleza y sin saber qué hacer hasta que él volviera.

El texto plantea un dualismo irreconciliable entre dos maneras de apreciar estéticamente la naturaleza: por un lado, la del naturalista que la estudia, conoce y admira, el modelo que representa y defiende el propio Muir. Por el otro, la de los pintores de paisaje, que son retratados aquí como gentes que pretenden copiar algo de lo que tan sólo ven la superficie, la imagen, los colores y las formas, sin ser capaces de comprenderlo.

Ronald Hepburn, quien escribió el que podemos considerar el texto fundacional de la estética de la naturaleza dentro de la estética analítica, publicado en 1966, defendía precisamente en ese texto una visión similar. <sup>20</sup> Hepburn se dedicaba a listar las diferencias entre la apreciación estética de la naturaleza y del arte, para mostrar que la apreciación estética de la naturaleza no podía tomar como modelo la apreciación del arte.

19. MUIR, John (1894). «A Near View of the High Sierra», en *The Mountains of California*, New York: Century. Reproducido en: CARLSON, Allen; LINTOTT, Sheila (eds.) (2007). *Nature, Aesthetics and Environmentalism*. Nueva York: Columbia University Press.
20. HEPBURN, Ronald (1966). «Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty». En: WILLIAMS, B.; MONTEFIORE, A. (eds.) *British Analytical Philosophy*. London: Routledge & Kegan Paul.



Carlson se suma a esta tradición de pensamiento para afirmar: «Concerning the art-based approaches, it is argued that they do not fully realize the serious, appropriate appreciation of nature, but distort the true character of natural environments; for example, the landscape model recommends framing and flattening environments into scenery. The problem, in short, is that they do not acknowledge the importance of aesthetically appreciating nature, as a leading aesthetician puts it, «as nature»». <sup>21</sup>

Según Carlson, la pintura de paisaje, al retratar un entorno natural, lo reduce a otra cosa. Su análisis se centra en la pintura, pero las mismas ideas podrían aplicarse en gran medida a la fotografía. Estas son las formas en que la pintura reduce un entorno natural:

- La pintura de paisaje consiste en mirar un entorno desde un punto de vista concreto situado fuera de él. Por tanto, pone al espectador a una considerable distancia de ese entorno, desde donde obtiene una visión panorámica, pero pierde el detalle.
- Reduce el entorno a una imagen (no capta el sonido, el olor, el sabor, el tacto).
- Reduce el entorno tridimensional a las dos dimensiones del plano, a una superficie.
- Le pone un marco, unos límites, a algo que no los tiene.
- Lo hace estático, cuando en realidad la naturaleza es el cambio permanente.
- Reduce el entorno a sus cualidades formales (forma, línea, color, textura, equilibrio, armonía, simetría, composición, en vez de mostrar las características naturales de ese entorno, las fuerzas que lo configuran, los seres vivos que lo habitan y sus relaciones, etc.).
- En definitiva, la pintura de paisaje reduce un entorno a una escena, una vista. <sup>22</sup>

Dice Carlson: «The model dictates the appreciation of the natural environment as though it were a series of landscape paintings. Following in the footsteps of the picturesque, it requires dividing nature into scenes, each to be viewed from a specific position by a viewer separated by appropriate spatial (and emotional?) distance. It reduces a walk in the natural environment to something like a stroll through an art gallery». <sup>23</sup>

Así, la pintura o la fotografía de paisaje no nos enseñan a apreciar realmente un entorno natural, porque lo transforman en algo distinto. Para poder experimentar y apreciar un entorno natural hay que entrar en él, recorrerlo, caminar por él, recibir información con los cinco sentidos, y sobre todo conocerlo, participar en él, interactuar con él.

21. CARLSON, Allen. (2009). *Op. cit.*, p. 9.

22. Véase CARLSON, Allen (2009). *Op. cit.* Primer capítulo, en especial p. 6-9. Segundo capítulo, p. 26-28. Véase también CARLSON, Allen (2000). *Op. cit.*, capítulo 3.

23. CARLSON, Allen. (2009). *Op. cit.*, p. 28.

Aesthetic appreciation of the natural environment is not simply a matter of looking at objects or «views» from a specific point. Rather, it is being «in the midst» of them, moving in regard to them, looking at them from any and every point and distance and, of course, not only looking, but also smelling, hearing, touching, feeling. It is being in the environment, being a part of the environment, and reacting to it as a part of it. It is such active, involved aesthetic appreciation, rather than the formal mode of appreciation nurtured by the scenery cult and encouraged by photographs, that is appropriate to the natural environment.<sup>24</sup>

Carlson reivindica que son las ciencias naturales quienes nos enseñan a apreciar la naturaleza tal como es, mientras que el arte transforma la naturaleza en otra cosa. Sin embargo, podemos responderle a Carlson que la pintura de paisaje es tan sólo un tipo de arte muy concreto. Y que ese género artístico no sea capaz de enseñarnos a apreciar estéticamente la naturaleza no implica que ningún otro pueda serlo. Lo que querría defender aquí es que existe un candidato mejor para responder a nuestra pregunta: el land art.

Precisamente, el land art surgió en los mismos años en que se produjo la rehabilitación de la estética de la naturaleza, en los años sesenta/setenta del siglo XX. Tanto el land art como la recuperada estética de la naturaleza son el fruto de un mismo contexto histórico, donde, entre otros, hallamos dos factores centrales: el surgimiento de la conciencia ecológica, y el cuestionamiento de las instituciones tradicionales. La estética de la naturaleza bebió de las críticas a la academia, que se había anquilosado en los viejos temas de siempre y olvidado los problemas reales. Theodor W. Adorno, por ejemplo, demandaba que la filosofía descendiera de los cielos de las cuestiones más abstractas y abordara temas como el dolor, el placer, el sexo, la muerte o el propio paisaje. Pedía, literalmente, una filosofía materialista, en el sentido de pensar la tierra, la naturaleza, los animales, el cuerpo. Asimismo, el land art bebió de las críticas a las instituciones del mundo del arte: los museos y galerías, el mercado, las colecciones. Críticas que ya procedían de otros movimientos como el minimalismo, el arte conceptual o el arte povera, y que denunciaban que las obras de arte quedaban petrificadas como momias en las celdas blancas de los museos, lejos de la vida y el flujo del tiempo. Contra todo ello, un grupo de artistas fundaron el land art creando sus obras en medio de entornos naturales, a menudo en zonas muy alejadas de cualquier ciudad, en desiertos o cimas de montañas. Reivindicaban un arte realizado en plena naturaleza, creado específicamente para cada entorno e inseparable de él, *site-specific*. Y le decían al espectador que si deseaba verlo, debía emprender el viaje hasta el lugar; le exigían la experiencia, la aventura, salir al mundo real y experimentarlo. Sus obras no se quedaban congeladas en los museos bajo mil medidas de seguridad, sino que eran abandonadas a la intemperie en un lago, un bosque o un desierto para que se transformaran con ese entorno.<sup>25</sup> Se reivindicaba así

24. CARLSON, Allen (2000). *Op. cit.*, p. 35.

25. Además de las obras creadas para entornos naturales específicos, el land art también generó desde el principio obras para museos. La mayoría de ellas consistían, o bien en docu-

un arte que se acercaba de nuevo a la vida, a la naturaleza, que asumía su transitoriedad, en un gesto en el que reverberaba como un eco el arte prehistórico.<sup>26</sup>

Las obras de land art mantienen una relación con la naturaleza que es la inversa de la relación tradicional que tenía la pintura de paisaje. Las obras de land art no llevan la naturaleza al arte por la vía de la mimesis, la representación, la copia. Al contrario, llevan el arte a la naturaleza, se instauran en su interior. Y a diferencia de la pintura de paisaje, que era una obra autónoma que podía colgarse de cualquier pared, que debía contemplarse con independencia del entorno en el que se encontrara, las obras de land art son creadas para un entorno concreto, y además dialogan e interactúan con él. No están encerradas dentro de sí mismas, sino que apuntan y señalan a lo que se encuentra fuera de sí. Son obras que miran fuera de sí mismas. Y si el land art surge es, precisamente, porque algunos artistas, en los años sesenta/setenta, creyeron que tras una tradición secular de pintura de paisaje, era necesario buscar una relación renovada con la naturaleza. De modo que podemos hallar en el land art una crítica a la pintura de paisaje que, en realidad, es muy similar a la que le hace Carlson.

Ir a ver una obra de land art se parece muy poco a ir a un museo para ver pintura de paisaje. Ir a ver esas obras es ir a ver, a la vez, arte y naturaleza, arte en la naturaleza, arte dialogando con la naturaleza. Por tanto, tendría sentido plantearse la pregunta de si este tipo de arte es capaz de enseñarnos a apreciar estéticamente la naturaleza.

Por desgracia, Carlson no se ha ocupado en serio del land art. Ha tratado sólo, de forma breve, algunas obras de los primeros años, obras monumentales y polémicas de Robert Smithson, de Michael Heizer y de la pareja de artistas Christo y Jean-Claude. Las critica duramente por alterar las cualidades estéticas de los entornos naturales en los que se realizan, y las acusa de perpetrar «afrontas» a la belleza natural. Pero Carlson no reflexiona sobre otras formas de land art menos agresivas con el entorno y filosóficamente muy sugerentes.<sup>27</sup>

---

mentación de las obras realizadas en la naturaleza, o bien en obras creadas especialmente para museos, muchas de las cuales tenían como idea central traer materiales naturales a las salas de exposición: tierra, piedras, barro. Véase al respecto la gran retrospectiva de Richard Long en la Tate Britain en la primavera de 2009. Algunos de los artistas desarrollaron sus propias teorías sobre las relaciones entre unas y otras obras, en especial Robert Smithson. No vamos a poder abordar aquí esta cuestión, que ha sido abundantemente explorada por los historiadores del arte. Véase TSAI, Eugenie; BUTLER, Cornelia (eds.) (2004). *Robert Smithson*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art. Véase también KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian (eds.) (1998). *Land and Environmental Art*. Londres: Phaidon.

26. LIPPARD, Lucy (1983). *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nueva York: The New Press.

27. CARLSON, Allen (2000). *Op. cit.*, capítulo 10, p. 150-161.

### 3. El arte de Richard Long y la apreciación estética de los entornos naturales

Richard Long (Bristol, 1945) es sin duda uno de los creadores de land art más interesantes. Sus primeras obras, como *A Line Made by Walking* (1967), en que caminó varias veces por un prado hasta dibujar con sus pies una línea sobre la hierba, fueron el inicio de una trayectoria personal basada en el caminar entendido como arte. Y fueron también el inicio de lo que podemos llamar el land art británico, profundamente diferente del americano. El land art americano es una exploración de los grandes espacios del Oeste, a menudo desérticos, que transfigura con obras ambiciosas de gran tamaño, provocadoras y polémicas, muchas veces realizadas con ayuda de ingenieros, geólogos, camiones, grúas y materiales industriales. Así eran *Double Negative* (1969) de Michael Heizer, *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson o *Lightning Field* (1977) de Walter de Maria, a quienes podemos considerar los fundadores del land art americano. Y esa manera de proceder continúa con artistas como James Turrell y su *Roden Crater*, que se encuentra todavía en proceso de construcción. En cambio, el land art británico, tal como lo encontramos representado en el propio Long, en Hamish Fulton, David Nash o Andy Goldsworthy, se ha caracterizado por una exploración del paisaje de las islas desde una actitud minimalista, prudente y ascética.<sup>28</sup>

La obra de Richard Long se basa en una única idea fundamental: el caminar por la naturaleza entendido como arte. Sus obras no consisten en pintar sobre un lienzo, sino en salir a dibujar caminos con sus pies sobre la tierra. Como él mismo afirma:

I have in general been interested in using the landscape in different ways from traditional representation and the fixed view. Walking, ideas, statements and maps are some means to this end.<sup>29</sup>

Primero caminó por sus paisajes de infancia en las cercanías de Bristol y el río Avon, pero enseguida comenzó a realizar sus obras en cualquier lugar del planeta, básicamente en entornos naturales despoblados y a menudo de difícil acceso. Su relación con la naturaleza es la de alguien que la recorre, que recupera viejos senderos poco transitados o que abre caminos nuevos. Es la relación de quien la experimenta, siguiendo sus ríos, subiendo sus montañas y durmiendo al raso. Su visión de la naturaleza no es pues la imagen estática y

28. Esas profundas diferencias han llevado a algunos artistas e historiadores a discutir hasta qué punto todas esas obras conforman un único movimiento, pero esa es una discusión en la que no vamos a entrar aquí. Véase la confrontación realizada entre el arte de Robert Smithson y el arte de Richard Long por TUFNELL, Ben (2006). *Land Art*. Londres: Tate Publishing.

29. LONG, Richard (1980). Reproducido en: LONG, Richard (2007). *Selected Statements and Interviews*. TUFNELL, Ben (ed.). Londres: Haunch of Venison, p. 21.

enmarcada que ofrece la pintura de paisaje, para ser colgada en un museo, sino la experiencia del cambio continuo que proporciona el caminar.

In the mid-sixties the language and ambition of art was due for renewal. I felt art had barely recognised the natural landscapes which cover this planet, or had used the experiences those places could offer. Starting on my own doorstep and later spreading, part of my work since has been to try and engage this potential. I see it as abstract art laid down in the real spaces of the world. (...) I like the idea of using the land without possessing it. (...) A walk marks time with an accumulation of footsteps. It defines the form of the land. Walking the roads and paths is to trace a portrait of the country.<sup>30</sup>

My walks are about real time, or distance, or materials, not about an illusion in paint of a fixed view.<sup>31</sup>

Además de caminar, Long realiza acciones y esculturas, para las que tan sólo emplea su cuerpo y materiales naturales. Pueden consistir en trasladar agua de un río a otro, derramar agua sobre la tierra, desplazar pequeñas piedras, disponer piedras en la forma de una línea o un círculo, trazar con sus pies sobre la tierra el dibujo de un círculo o de una espiral. Se trata de acciones o esculturas que apenas alteran el lugar, que no añaden nada externo a él, efímeras, cuyo rastro borrará la naturaleza en poco tiempo. Dice Long: «You could argue that *A Line Made by Walking* (1967) is the ultimate Arte Povera work, it's made of nothing and disappears to nothing. It has no substance, and yet it is a real work».<sup>32</sup>

Las experiencias de esos caminos las destila Long en lo que él denomina «Textworks», textos que recuerdan el arte del haiku, breves y ascéticos, pero capaces de sugerir con gran fuerza las experiencias, las emociones y las ideas del camino. También nos ofrece fotografías de sus esculturas, aunque lo realmente importante no es la fotografía en sí misma, sino su poder evocador.

A sculpture feeds the senses directly at a place.

A photograph or text feeds the imagination by extension to other places.<sup>33</sup>

Tomada en conjunto, su obra es una acumulación de caminatas realizadas por los cinco continentes, esculturas de piedra o tierra, Textworks y fotografías. La repetición a lo largo de varias décadas de unos mismos modelos, con variaciones que se van adecuando a cada entorno concreto, confiere a su obra una personalidad y una coherencia interna muy especial. Las obras de Richard Long se reconocen con facilidad como un lenguaje propio, como se reconoce la pintura de Pollock o los moldes de espacios vacíos de Rachel Whiteread.

30. LONG, Richard (1982). «Words After The Fact». Reproducido en: LONG, Richard (2007). *Op. cit.*, p. 25.

31. LONG, Richard (1985-1986). «Interview with Martina Giezen». Reproducido en: LONG, Richard (2007). *Op. cit.*, p. 87.

32. LONG, Richard (2009). *Heaven and Earth*. London: Tate Publishing, p. 172.

33. LONG, Richard (1985). Reproducido en: LONG, Richard (2007). *Op. cit.*, p. 29.

Sin embargo, sus últimas obras no dejan de sorprender. Long se mantiene fiel a su lenguaje de siempre, para revelarnos una y otra vez que su lenguaje es tan inagotable como su imaginación.

Su arte es simple, ascético, sobrio y elegante. No hay en él misticismo ni sensiblería, ni tampoco mensajes de ningún tipo. Y contra la tendencia mayoritaria en el arte contemporáneo, donde normalmente las obras aparecen envueltas en complejos discursos teóricos y en las apariciones públicas de sus autores, Long ha escrito muy poco sobre su obra, y jamás ha escrito sobre otros artistas. De manera que la contundencia de su obra procede de sí misma, no de las teorías que pudieran sustentarla.

Vayamos, pues, a nuestra pregunta: ¿puede un arte como éste enseñarnos a apreciar estéticamente la naturaleza? Creo que tenemos suficientes razones para dar una respuesta afirmativa.

En primer lugar, la crítica realizada por Allen Carlson a la pintura de paisaje no afecta a la obra de Long. Al contrario, su obra podría entenderse como una respuesta a esas críticas, como la demostración de que es posible un arte que nos muestre la naturaleza sin deformarla como lo hace la pintura de paisaje. El suyo es un arte que consiste en entrar en la naturaleza, recorrerla, experimentarla en sus tres dimensiones, desde los cinco sentidos, conocerla, explorarla, vivirla.

En segundo lugar, la confrontación realizada por John Muir, que Carlson hereda, entre el modelo del naturalista y el modelo del artista, no afecta tampoco a Long. Su arte reúne los conocimientos del naturalista con la sensibilidad estética y artística de quien sabe admirar y mostrar la belleza natural. Por tanto, podríamos decir incluso que el modelo del naturalista y el modelo del artista se reconcilian en Richard Long.

Y en tercer lugar, la crítica realizada por Carlson a Smithson o Heizer, a los que acusa de transformar las cualidades estéticas de los entornos naturales, de realizar afrontas a la belleza natural, tampoco afectan a la obra de Long, pues su actitud hacia la naturaleza es muy respetuosa. Los pequeños cambios que introduce, como dibujar un círculo en el suelo, reordenar las piedras del lugar, no sólo no dañan el entorno, sino que van a desaparecer poco después. Y además, ese dejar huellas señala algo muy importante: desmiente la ilusión de que sería posible pasar por la naturaleza sin alterarla. Los seres humanos somos caminantes sobre la tierra, y nuestros pasos siempre dejan huella y crean caminos. Y eso es plenamente compatible con el propósito moral de no dañar los entornos naturales, de protegerlos.

Así pues, las diferentes críticas que Carlson ha vertido contra ciertas formas de arte, para defender que no nos enseñan a apreciar estéticamente la naturaleza, no afectan la obra artística de Richard Long. Vamos a preguntarnos ahora si esa obra puede realmente enseñarnos a apreciar la naturaleza y de qué manera.

En primer lugar, la obra de Long no son sólo sus caminatas, sino una invitación a caminar como la forma apropiada de apreciar estéticamente la naturaleza. Aún más, como una forma de vivir la naturaleza. Lo que Long nos dice

es que conocer y admirar la belleza natural se logra saliendo a recorrerla a pie. Defiende la experiencia personal, individual, el viaje, la aventura, el conocimiento que uno mismo adquiere en el camino. Defiende el esfuerzo que supone caminar durante horas cada día, la capacidad para estar solo en plena naturaleza, y también el saber caminar con otros.

Además, su obra vincula al ser humano con la naturaleza, ofreciendo una sencilla y potente metáfora de la vida humana. Nuestra vida consiste en dejar huellas sobre la tierra, huellas que alteran mínimamente el lugar, pero que el viento y la lluvia acabarán borrando. De esa manera nos permite ver, a la vez, lo más material y también lo más efímero de nuestra existencia.

My work has become a simple metaphor for life. A figure walking down his road, making his mark. It is an affirmation of my human scale and senses: how far I walk, what stones I pick up, my particular experiences. Nature has more effect on me than I on it. I am content with the vocabulary of universal and common means; walking, placing, stones, sticks, water, circles, lines, days, nights, roads.<sup>34</sup>

En segundo lugar, la obra de Long es una exploración de la materialidad de la naturaleza y del cuerpo humano. La naturaleza que nos muestra no es sólo una imagen. Long experimenta con el carácter de los materiales naturales más básicos: la tierra, las piedras, el barro, el agua, y cómo se relacionan entre ellos. Estudia el encuentro entre la materialidad del cuerpo humano y de la naturaleza.

My work is about my senses, my instinct, my own scale and my own physical commitment.<sup>35</sup>

Por ejemplo, hallamos obras que exploran el encuentro entre el agua y la tierra, entre los distintos elementos, como *Waterlines*:



34. LONG, Richard (1983). Reproducido en: LONG, Richard (2007). *Op. cit.*, p. 27.

35. LONG, Richard (1980). «Five, six, pick up sticks», reproducido en: LONG, Richard (2007). *Op. cit.*, p. 16.

En tercer lugar, las huellas que Long deja sobre la tierra no son caóticas o informes. Todo lo contrario. Long se revela como un heredero de la tradición más antigua del arte, al ser un explorador de la forma. Y tal como estudia los materiales naturales más básicos, estudia también las formas fundamentales. Así, muchas de sus obras trabajan la línea, el círculo, la espiral. Y en ellas Long estudia las simetrías, los equilibrios, las relaciones, el ritmo. En ese sentido, Long hereda una concepción de la belleza muy tradicional, pasada por las revoluciones del arte abstracto y el arte conceptual. Sólo que Long presenta esas formas fundamentales de manera muy innovadora.

Por ejemplo, Long explora la forma dando forma a sus caminatas. Muchas de ellas trazan determinados dibujos sobre un territorio, como *A Ten Mile Walk* (1968), donde caminó en línea recta durante diez millas por el paisaje de Dartmoor. Otras se realizan siguiendo determinados ritmos, como *Water Walk* (1999), donde Long recorre Inglaterra y Gales llevando agua sucesivamente de unos ríos a otros. O se basan en comparaciones o duplicaciones, como *Transference* (2003), donde repite una misma secuencia en un paseo por Inglaterra y otro por Japón.

Long también explora la forma en sus esculturas de piedra o tierra abandonadas en algún paraje desértico, como *Gobi Desert Circle*, realizado con piedras en Mongolia en 1996, o *Whirlwind Spiral*, realizada con los pies sobre la tierra en el Sáhara en 1988. O en la forma de sus Textworks, que tan a menudo juegan con simetrías y contrastes, enumeraciones y ritmos inesperados.

Como dice en su breve texto «Five, six, pick up sticks»:

I like to use the symmetry of patterns between time,  
places and time, between distance and time,  
between stones and distance, between time and stones.<sup>36</sup>

Pero esas formas, ese orden racional, que Long reconoce que es lo humano que él pone en la naturaleza, no son imposiciones a un entorno, sino un diálogo con cada entorno concreto. «It is the way you show yourself as a human being, to make a kind of order in the natural world. I can't disagree with that. I suppose my work is a meeting place of the natural world and natural materials and my human sensibility at the place I happen to be».<sup>37</sup>

Y en cuarto lugar, lo más interesante de la obra de Long es que no queda encerrada dentro de sí misma. Su obra pertenece al lugar en que se realiza y se abre a él, dialoga con él, interactúa con él. Aún más, sus obras son como flechas que apuntan al entorno en el que están y nos invitan a contemplarlo, a admirarlo y a experimentarlo. Dice Long: «If you put a circle down in any place in the world, that circle would take up the shape of that place. In other words, every place gives a different shape to a circle. The circle becomes like a thumb-

36. LONG, Richard (1980). «Five, six, pick up sticks», reproducido en: LONG, Richard (2007). *Op. cit.*, p. 15.

37. Véase LONG, Richard. (2007). *Op. cit.*, p. 69.



print. It is absolutely unique. It is that place and no place is like another place. So a circle fixes a place in a very classical way».<sup>38</sup>

Sus líneas de piedras nos hacen levantar la mirada al horizonte, sus círculos de tierra resaltan el color y la textura del suelo. Sus esculturas nos invitan a tocar la tierra y las piedras; sus fotografías, a tomar caminos, a vadear ríos; sus Textworks, a escuchar el rugido del viento. Nos ayudan a fijarnos en los pequeños detalles, o a ver relaciones entre distintos elementos. Nos enseñan a apreciar contrastes, semejanzas, distancias. Nos sorprenden. Nos inquietan. Ver las obras de Long nos llena de sugerencias para la próxima vez que salgamos a caminar. Así resulta con un Textwork como éste:

### WHITE LIGHT WALK

RED LEAVES OF A JAPANESE MAPLE

ORANGE SUN AT 4 MILES

YELLOW PARSNIPS AT 23 MILES

GREEN RIVER SLIME AT 45 MILES

BLUE EYES OF A CHILD AT 56 MILES

INDIGO JUICE OF A BLACKBERRY AT 69 MILES

VIOLET WILD CYCLAMEN AT 72 MILES

AVON ENGLAND 1987

En ese sentido, las distintas obras de Long nos invitan a fijarnos, admirar, apreciar distintos aspectos. En algunas nos ayuda a percibir mejor la tierra, en otras a explorar la geografía de un territorio. En estas nos señala los distintos sonidos naturales que va encontrando. En aquella nos llama la atención sobre el tacto de los materiales. Y en otras nos habla del tiempo, y nos invita a situar el tiempo humano dentro del marco de los ciclos naturales.

38. LONG, Richard (1985-1986). «Interview with Martina Giezen». Reproducido en LONG, Richard (2007). *Op. cit.*, p. 86.

**DARTMOOR TIME**

A CONTINUOUS WALK OF 24 HOURS ON DARTMOOR

1½ HOURS OF EARLY MORNING MIST  
 THE SPLIT-SECOND CHIRRUPOF A SKYLARK  
 SKIRTING THE BRONZE AGE GRIMSPOUND  
 FORDING THE WEST DART RIVER IN TWO MINUTES  
 PASSING A PILE OF STONES PLACED SIXTEEN YEARS AGO  
 A CROW PERCHED ON GREAT GNATS' HEAD CAIRN FOR FIVE MINUTES  
 HOLDING A BUTTERFLY WITH A LIFESPAN OF ONE MONTH  
 CLIMBING OVER GRANITE 350 MILLION YEARS OLD ON GREAT MIS TOR  
 THINKING OF A FUTURE WALK  
 EIGHT HOURS OF MOONLIGHT

55 MILES

ENGLAND AUTUMN 1995

En obras como estas, el tiempo que dura el paseo se convierte en un punto de referencia para los tiempos humanos y los tiempos naturales. Creo que pocas obras actuales expresan con tanta fuerza la relación entre la finitud humana y la infinitud de la naturaleza. Y ofrecer ese contraste no sólo nos invita a admirar la belleza y la magnificencia de la naturaleza, sino también a comprender lo que somos. Long no nos muestra la naturaleza como una imagen distante y estática que contemplar, sino que nos muestra a nosotros mismos dentro de la naturaleza a la que pertenecemos y nos invita a caminar por ella.

Por todas estas razones, creo que es posible argumentar que, a pesar de las críticas de Carlson, algunas obras de arte sí que nos enseñan a apreciar estéticamente la naturaleza. Y de paso, a comprendernos a nosotros mismos.

**ENGADINE WALK**

ONE NEW MOON TWO THUNDERSTORMS  
 THREE PLACES OF STANDING STONES WALKING FOR FOURTEEN DAYS  
 OVER SEVENTEEN MOUNTAIN PASSES FORTY ONE RIVER CROSSINGS  
 A HUNDRED AND EIGHT STONES ADDED TO A SUMMIT CAIRN  
 WHILE THE EARTH TRAVELS 22,260,000 MILES IN ITS ORBIT  
 COUNTLESS STARS THE INFINITY OF SPACE

FROM ZUOZ TO ZUOZ SWITZERLAND SUMMER 2004