

“Estar a la altura” (cartas) sobre arte, paisaje, transmisión

"Living up to it"
(letters) on art, landscape, transmission

Ana Arnaiz

Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU
Facultad de Bellas Artes - Arte Ederren Fakultatea
Departamento de Escultura y de Arte y Tecnología
Eskultura eta Artea eta Teknologia Saila
<https://orcid.org/0000-0002-9167-6684>
ana.arnaiz@ehu.eus

Recepción: 23.09.2023

Aceptación: 20.11.2023

BIBLID [ISSN: 1137-439X, eISSN: 2243-9940 (2023), 41; 17-29]

Resumen: “Estar a la altura” (Bergounioux, 2011 [2001]: 51) permanece como el significante enunciado. Repetido en diferentes instantes, la función que le asignamos es emplazarnos ante el paisaje. Damos sitio, un lugar para ser, estar (hacer) en el paisaje. Para reconocer su condición sensible y sus temporalidades plásticas, estéticas y políticas. Es un resto inherente al encuadre/pantalla construido por la Cultura para (re)presentar(nos) la complejidad del paisaje en tanto que depósito, sedimentos y estratos de los distintos discursos culturales. Un “verde instrumentalizado” (Assunto, 1991: 23, 173) simultáneamente al exceso productivo de imagen antropizada y su capitalización estratégica, establecida por las industrias (y políticas) de la experiencia para consumo intensivo global. Conscientes de este contexto, ensayamos una preocupación y un deseo, que el Paisaje pueda ocupar técnicamente (recuperar) aquel lugar de extrañamiento desde el cual reedificar la distancia crítica (estructural) en la que el arte quizá pueda suponer una discontinuidad que devuelva a la Naturaleza su estatuto de desconocimiento, de indeterminación, de alteridad.

Palabras clave: Arte. Cultura. Naturaleza. Paisaje. Jardín. Jorge Oteiza. Ángel Bados. Ibon Aramberri.

Laburpena: "Altueran egon" (Bergounioux, 2011 [2001]: 51) adierazlea enuntziatua bezala mantentzen da. Une desberdinetan errepikatuta, paisaiaren aurrean kokatzea da esleitzen diogun funtzioa. Tokia eman, izateko lekua, paisaian egon (egin). Bere sentiberatasuna eta denborazkotasun plastiko, estetiko eta politikoak ezagutzeko. Kulturak eraikitako enkoaraketaren/pantailaren hondar bat da, paisaiaren konplexutasuna (ber)aurkezteko, kultura-diskurtsoen metaketa, sedimentu eta geruza diren aldetik. "Berde instrumentalizatua" (Assunto, 1991:23, 173), irudi antropizatuaren gehiegizko produkzioarekin eta haren kapitalizazio estrategikoarekin batera, kontsumo intentsibo globalerako esperientziaren industrietan (eta politikek) ezarria. Testuinguru horretaz jabeturik, Paisaiak teknikoki (berreskuratu) lezakeen distantzia kritikoa (egiturazkoa) berreraikitze harridura-leku bat okupatzeko saiakera eta nahia darabilgu, non arteak agian etena ekar dezakeen, Naturari ezjakintasunaren, zehaztugabetasunaren eta alteritatearen estatutua itzuliko diona.

Giltza-hitzak: Artea. Kultura. Natura. Paisaia. Lorategia. Jorge Oteiza. Ángel Bados. Ibon Aramberri.

Résumé: «Être à l'hauteur» (Bergounioux, 2011 [2001]: 51) reste le signifiant affirmé. Répété à différents moments, la fonction que nous lui assignons est de nous placer devant le paysage. Donnez-nous de l'espace, un endroit où être, être (faire) dans le paysage. Reconnaître sa condition sensible et ses temporalités plastiques, esthétiques et politiques. C'est un vestige inhérent au cadre/écran construit par la Culture pour (nous) (re)présenter la complexité du paysage comme dépôt, sédiments et strates des différents discours culturels. Un «vert instrumentalisé» (Assunto, 1991: 23, 173) simultanément à l'excès productif de l'image anthropisée et à sa capitalisation stratégique, établie par les industries (et les politiques) d'expérience pour une consommation mondiale intensive. Conscients de ce contexte, nous exprimons une préoccupation et un désir, que le Paysage puisse techniquement occuper (récupérer) ce lieu d'éloignement à partir duquel reconstruire la distance critique (structurelle) dans laquelle l'art pourrait, peut-être, supposer une discontinuité qui revient à la Nature son statut d'ignorance, d'indétermination, d'altérité.

Mots clés: Art. Culture. Nature. Paysage. Jardin. Jorge Oteiza. Ángel Bados. Ibon Aramberri.

Abstract: "To live up to" (Bergounioux, 2011 [2001]: 51) remains the signifier enunciated. Repeated at different times, the function we assign to it is to place us before the landscape. To give ourselves a place, a place to be, to be (to do) in the landscape. To recognise its sensitive condition and its plastic, aesthetic and political temporalities. It is a remainder inherent/inseparable from the frame/screen that generates/constructs Culture in order to (re)present us with the complexity of the landscape as a deposit, sediments and strata of different cultural discourses. An "instrumentalised green" (Assunto, 1991: 23, 173) simultaneously to the productive excess of anthropised image and the productive excess of anthropised image and its strategic capitalisation, established by the industries (and politics) of experience for global intensive (not extensive) consumption. Thus, we rehearse a concern and a desire, that the Landscape might technically occupy (recover) that place of estrangement from which to rebuild the critical distance (and from which to rebuild the critical (structural) distance in which art may perhaps represent a discontinuity that restores to Nature its status of unknowing, of indeterminacy, of otherness.

Keywords: Art. Culture. Nature. Landscape. Garden. Jorge Oteiza. Ángel Bados. Ibon Aramberri.

Cita bibliográfica recomendada para este artículo:

ARNAIZ, Ana

“Estar a la altura+(cartas) sobre arte, paisaje, transmisión” ,

Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, nº 41, 2023; pp. 17-29, <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.13000.70401>

Los bloques mate de granito gritan, en silencio, la brevedad relampagueante de nuestras vidas, la vanidad de nuestras aspiraciones, la fatalidad del olvido. Nada ha cambiado. Nada cambiará jamás. Pasamos como sueños y ese pensamiento, esa inmensa emoción que nos paraliza carecen por sí mismos de la más mínima importancia. Ningún poder ha preparado nuestra venida. Esa es una ilusión claramente localizada, un prejuicio que florece en la llanura. El planeta da vueltas en la inmensidad vacía, sin preocuparse de su frágil tripulación, y es allí, en las alturas que se aborregan hasta el infinito para perderse en el azul, donde uno se percata de ello, donde la duda ya no es posible. Habremos sido ese instante, ese deslumbramiento fugaz en la frente hirsuta, escabrosa de la eternidad.
(Bergounioux, 2011 [2001]: 61-62)

1. UNA CARTA

Estar a la altura. O, también, "no estábamos a la altura de lo que hay" (Bergounioux, 2011 [2001]: 51)), permanece latentemente en el breve ensayo que Pierre Bergounioux titula *Un poco de azul en el paisaje*. Encuadra el trazo escrito de este escultor, docente y aficionado a la entomología, que nos permite reedificar la distancia crítica (estructural) que le posiciona sensiblemente ante la actualidad realista de su paisaje lemosino. Simultáneamente nos advierte que acaba ya el intervalo "de veinte siglos en el que ha estado presente el hombre", que llega a su fin, y que "habremos sido testigos de su final" (Bergounioux, 2011 [2001]: 51)), dice. Es la transmisión (casi epistolar) de la experiencia de alterarse con el paisaje y, simultáneamente, reconocer-se en "el daño profundo" que ha sufrido "el fundamento subjetivo del tiempo, el íntimo sentimiento de la existencia" mientras contempla (y se contempla) escenas lemosinas de diferentes momentos vitales. "Ver es saber" transmite, consciente del contraste instantáneo entre la visión transformada de la "tierra nutricia", antropizada, de la meseta, versus "la tierra rebelde inculta" a más altura. "La del origen" escribe. Y, consciente de aquella emoción constitutiva, de aquella certeza, que sabe que nada importa frente a la intemporalidad del "granito abisal", repetirá "lo sé. Es allí donde empecé. Esta convicción me fue entregada con el paisaje" (Bergounioux, 2011 [2001]: 51)). Con el paisaje, mediando la fórmula estética cómplice de la identificación con algo de ese instante del imaginario (también colectivo) en el que (al ver y saber) nos reconocemos en la temporalidad que nos constituye, mientras vamos dando forma al espacio que habitamos.

"Estar a la altura" (Bergounioux, 2011 [2001]: 51)) permanece como el significante enunciado. Repetido en diferentes instantes, la función que le asignamos es emplazarnos ante el paisaje. Darnos sitio, un lugar para ser, estar (hacer) en el paisaje. Para reconocer su condición sensible y sus temporalidades plásticas, estéticas y políticas. Es un resto inherente al encuadre/pantalla construido por la Cultura para (re)presentar(nos) la complejidad del paisaje en tanto que *depósito, sedimentos y estratos de los distintos discursos culturales*. Un "verde instrumentalizado" (Assunto, 1991: 23, 173) simultáneamente al exceso productivo de imagen antropizada y su capitalización estratégica, establecida por las industrias (y políticas) de la experiencia para consumo intensivo global (no extensivo). Debe añadirse que, durante este primer cuarto del siglo XXI, venimos constatando, además, una progresiva e indomable aceleración de la frecuencia en los cambios de la producción de conocimiento en el que persistentemente se cuestionan saberes y sus modos de transmisión [Así el arte]. Conscientes de este contexto, ensayamos una preocupación y un deseo, que el *Paisaje* pueda ocupar técnicamente (recuperar) aquel lugar de extrañamiento desde el cual reedificar la distancia crítica (estructural) en la que el arte quizá pueda suponer una discontinuidad que devuelva a la Naturaleza su estatuto de desconocimiento, de indeterminación, de alteridad.

"Estar a la altura". Cuando Francesco Petrarca culminó su ascensión al Mont Ventoux emergió su *conciencia sobre la "altura de la contemplación humana"* (Petrarca, 2002 [1336])¹ sostenida versus la relativa (disminuyente) altura de la cumbre al voltearse sucesivas veces para volver a mirarla durante su descenso por aquel "sendero pedregoso" que su cuerpo ya no sentía. En la carta a su confesor "padre amantísimo"², escribió que había ascendido "hoy (26 de Abril de

1. Esta publicación acompañó la exposición *Francesco Petrarca y el paisaje contemporáneo* en el Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo/ARTIUM de Vitoria-Gazteiz, que celebra su apertura el 26 de abril del 2002 con el 666 aniversario de esta ascensión.

2. Dionigi di Borgo San Sepolcro (1300-1342) fue un fraile agustino que en un momento fue confesor de Petrarca.

1336) llevado sólo por el deseo de ver la extraordinaria altura del lugar". Un camino metáfora del conducirse por "la vida que llamamos bienaventurada que está siempre en un lugar elevado (Petrarca, 2002 [1336]: 57)", al que para llegar "querer es poco; para alcanzarlo tienes que desear", citando a Ovidio. Tras quedar "como pasmado", conmovido emocional y estéticamente, con "las nubes bajo nuestros pies" (Petrarca, 2002 [1336]: 58), otea, girando físicamente el cuerpo desde tierras italianas hacia las occidentales francesas, mientras simultáneamente "elevaba el pensamiento a materias más altas". Acompañado (como siempre) de las *Confesiones* de San Agustín ("librito de dulzura infinita"), afectado subjetivamente por el instante, concluye abrirlo y leer "lo primero que me encontrara" (Petrarca, 2002 [1336]: 60). Queda entonces "atónito" a la vista de lo escrito "... y van los hombres a admirar las cumbres de las montañas y las enormes olas del mar y los amplísimos cursos de los ríos y la inmensidad del océano y las órbitas de las estrellas, y se olvidan de sí mismos" (Petrarca, 2002 [1336]: 61). Este desplazamiento del foco de sentido (que, escribe, le irrita) pone fin a la estancia alta.

Comienza el descenso sin hablar, volviendo silenciosamente "hacia mí mismo los ojos interiores". "Trabajo silencioso" (dirá) "me habían traído aquellas palabras." (Petrarca, 2002 [1336]: 61). Existe acuerdo sobre que este sincrónico ascender/descender (y su inapelable carta con efecto de transmisión) documenta la apertura hacia la modernidad (de sujeto –y cultural) venciendo el veto moral medieval contra los placeres contemplativos hacia la pintura y la escultura. Y, sustancialmente, al constituirse su perenne incertidumbre pulsátil del balanceo entre lo experiencial del mundo interior y el mundo exterior. Alternancia entre agitación estética y certeza científica. Esta carta decíamos documenta e instruye sobre la transmisión de aquel instante de incipiente conciencia contemplativa. Instante en el que Petrarca, reconociéndose entre atónito e irritado, cumpliendo con su "deseo de ver" y comprender desde esa altura rocosa en la naturaleza, comprime implícitamente "las culturas renacentista e ilustración y la exploración moderna de la ciencia" (Argullol, 2002: 24). Este proceso anticipa cómo desde el siglo XVIII, la tarea del arte se ocupará de instantes en la percepción de la realidad devenidos de cuestiones de visualidad. Cómo lo háptico o lo óptico, lo táctico o lo visual, lo espacial o planar, serán tratados por escultores, historadores o críticos como, por ejemplo, Adolf von Hildebrand, Alöis Rielg, o Heinrich Wölfflin, enfatizando desde el Formalismo del XIX la construcción de la forma representativa entendida como estructura no material. Un trayecto-hacia una educación sensible que venía despejando la certeza de que el arte (su tarea y saber específico) aparecen elevados a la categoría de conocimiento objetivado.

1.1 Nueve cartas sobre la pintura de paisaje

"Estar a la altura". Observación (Carus, 1992 [1831]: 134). "Órgano del conocimiento de la naturaleza y el espíritu" plantea una teoría del conocimiento propia escrita por Carl Gustav Carus en 1856. Médico, fisiólogo, geólogo, escritor científico, autodidacta aficionado a dibujar del natural y finalmente pintor reconocido que exponía con Gaspar David Friedrich, mantuvo amistad y relación epistolar con Johann Wolfgang von Goethe, con quien compartió la génesis de la publicación, en 1831, de las *Nueve cartas sobre la pintura de paisaje* que ensayan "iniciar al 'sentimiento', a la vivencia de una forma de totalidad, a asumir la vasta fuerza de la creación", mostrando "la afinidad entre el impulso contemplativo y la 'libre tendencia poética', que se refiere a la forma de conocimiento artístico, e insiste en el saber objetivo que ésta prepara y que toma cuerpo en la figuración concreta" (Carus, 1992 [1831]: 39). Disponía, Carus, de un hondo conocimiento de la naturaleza aumentado, precisamente, mediante la sensibilidad constituida por la atenta observación implícita en la operación creadora, unida al uso técnico de procedimientos del arte. Su época y círculo intuían ya una "ciencia del paisajismo" que compartía la pugna estética vs ciencia con artistas como John Constable, quien directamente declaraba que "la pintura es una ciencia y debería practicarse como una investigación de las leyes de la naturaleza. ¿Porqué, pues, no puede considerarse a la pintura de paisaje como una rama de la filosofía de la naturaleza, de la cual las pinturas no son más que experimentos?³".

De su relación con el naturalista viajero Alexander von Humboldt, quien propugnaba "que la conexión de las impresiones y la unidad de la emoción que se siente ante un paisaje anticipa el

3. CONSTABLE, Jonh. Citado por: J. Arnaldo, en: la "Introducción" a C. G. Carus, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta a Gohete a modo de introducción*. Madrid: Visor, 1992 [1831]; p. 34.

reconocimiento por parte de la ciencia de la conexión íntima de los fenómenos"⁴, pueden inferirse correspondencias con sus contribuciones a la cultura epocal al formular Carus "la idea de una pintura de paisaje que sería como una Historia de la Tierra". Dos puentes temporales permiten asociar esta concepción con la triada atemporal que mantiene una estructura significativa entre naturaleza/jardín/pensamiento. En palabras de Assunto,

...al leer las primeras página del ensayo de Borchardt sobre el jardín, nos dimos cuenta del vínculo estrechísimo que une la forma de los jardines con el modo como el hombre entiende su relación con la naturaleza; el vínculo estrechísimo, esto es, entre jardinería y filosofía, porque el modo de concebir la relación del hombre con la naturaleza no es otra cosa que filosofía, una filosofía cuyo objeto de pensamiento es, podemos decir, el paisaje, y cuya exposición en términos no conceptuales, sino estéticamente objetualizantes, es el jardín (Assunto, 1991: 90).

Un puente enlaza con el comentario que Horace Walpole hace en su *Ensayo sobre la jardinería moderna* (hacia 1780) en el que califica de "golpe maestro asombroso" el invento del Ha-Ha. Unas zanjas perimetrales que posibilitaron derrumbar los límites de jardines y granjas, haciendo continua la visión entre interior y exterior de la propiedad. Así mismo dedica importantes comentarios a la aparición de William Kent, arquitecto y paisajista impulsor de la renovación paisajística (jardinería) inglesa dada su sensibilidad educada también con la pintura, del que escribe "saltó la cerca y vio que la naturaleza entera era un jardín"⁵. El otro puente atraviesa más de doscientos años, enlazando con el concepto de "Jardín planetario" generado en la década de 1990 por el también arquitecto, paisajista, docente, botánico y entomólogo Gilles Clément. En tiempos que reconocemos ya una naturaleza antropizada, este jardín planetario, se constituye igualmente como recinto sin cierres, ampliado, ahora, a la biosfera. Y su jardinero, con quienes habitamos el planeta somos responsables de la vida (más allá de la naturaleza). En su texto *Una Breve historia del jardín* (2019), Clément declara,

Lo vivo no permanece en las formas fijas. Adopta formas que enseguida abandona, se transforma y transforma el espacio. El jardín ecológico solo puede ser un jardín de transformación de las formas, un jardín para el que la *información biológica* ocupa el lugar de una "forma" momentánea. El jardinero artista de este nuevo jardín se presenta, pues, como un intérprete de las invenciones de la naturaleza. Intenta, con todo, hacerse un lugar en el espacio del jardín, pero actúa con una precaución particular y nueva en el arte de la jardinería, ya que todos los seres vivos susceptibles de compartir ese espacio tienen que poder encontrar en él condiciones para su vida. Avanza con el tiempo. En este jardín no se trata de hacer que intervenga un profesional expeditivo, externo al lugar, que llega con un encargo para ejecutar una tarea de técnico de superficie y que se marcha según el horario previsto. El artista jardinero del jardín ecológico pertenece al jardín, el jardín no le pertenece, no puede tratarlo siguiendo órdenes ni convenciones; debe permanecer a la escucha y su presencia se prolonga con el tiempo (Clément, 2019: 102).

No obstante, volviendo al siglo XIX, Rancière indica que, para Hegel, "no existe una naturaleza artista, creadora de escenas [...] Y esos espectáculos de grandeza que transportan la mente fuera de su sede habitual [...] no son más que reconocimiento de los propios estados de la mente" o, tan sólo, "expresión de la propia actividad del espíritu [...] que negando la materialidad sólida", disfruta viendo su propia obra en la simple apariencia. Resulta así, que lo sublime (Edmund Burke) no es ya efecto de lo inconmensurable, sino que justamente reside en que "es una categoría del arte y sólo del arte" (Rancière, 2022: 118-120), y nada del orden de lo visible podrá representarlo en forma alguna. Supone la reversión de la propuesta de Kant que, en 1790, articuló el arte de los jardines al rango de las bellas artes, consolidando y legitimando, así, doscientos años de escrituras que venían dando cuerpo a la materialidad de este hacer arte de los jardines (Colonna, Bacon, Loris, Parkinson, Lorena, Lawson, D'Argenville, Hanmer, Evelyn, Bridgeman, Switzer, Addison, Pope, Walpole, Chambers, Whately, Hirschfeld, Delille, Milton...). En este proceso, Kant enuncia el arte de los jardines asociado a una de las subdivisiones propuesta para la categoría de las artes figurativas (Rancière, 2022: 13). Se trataba (paradójicamente) de la pintura como "arte de la *apariencia sensible*" desprovista, precisamente, de la "realidad espacial (...) que simplemente se pinta en el ojo según su apariencia en una superficie" (Rancière, 2022: 19). Así, la realidad del arte de los jardines queda separada de la arquitectura y la escultura, artes de la *verdad sensible* que "ocupan una extensión

4. Von HUMBOLDT, Alexander. Citado en: J. Rancière, *El tiempo del paisaje*. Madrid: Akal, 2022; p. 117.

5. WALLPOLE, Horace, "Ensayo sobre la jardinería moderna", en: P. Martín (ed.), *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Madrid: Abada, 2006 [original 1780]; p. 96.

material en el espacio". Y lo formula (no sin controversia) ante la evidencia de compartir elementos y efectos, indicando que la arquitectura tiene finalidades concretas y no depende de la imitación de un modelo natural, generado para la contemplación, criterios que la ponen en relación con las artes industriales y la retira así de las artes liberales (Rancière, 2022: 20-21).

Como dice Rancière, durante este proceso también cierta idea de naturaleza queda desalojada difuminándose su función de modelo ideal (Rancière, 2022: 123). Se alteraba así "el edificio de la representación" confundiendo los roles de modelo y copia, favoreciendo la afirmación hegeliana de que el arte no imita realidades externas, "que es obra exclusiva del espíritu" (espíritu, en el sentido de ser en la conciencia), cuestión esta que aproximaría el arte a su condición autónoma. Sin embargo, "es todo lo contrario. Ya que con esta naturaleza había entrado en el arte —y en el "espíritu" que la expresa— algo que será en adelante su constituyente: el no-arte, o, más bien, la indistinción del arte y el no-arte" (Rancière, 2022: 124). Indistinción que atravesará el tiempo material, sus "instantes culturales" (Jorge Oteiza), favorecida por la consolidación de la cuestión técnica (su capacidad de transformación) en el sentido de invención realista, abstracta, liberada de aquella operación imitativa legitimadora en arte, cuya supremacía dictará "su voluntad a la naturaleza en lugar de imitarla". Carus, formado mientras dibujaba en la naturaleza en la relación entre pensamiento estético y lógica científica, tendrá ocasión de comprobar que la capacidad reproductiva de los dioramas de Daguerre alcanza también a los matices cambiantes de la luz. Era el año 1835, el mismo en que se publican las *Lecciones sobre la estética* de Hegel y la captura tecnológica de la luz impresionaba placas emulsionadas que ya no imitaban. Inauguraban la representación de un modo no conocido devolviendo imágenes del mundo construido (y de la naturaleza). Su capacidad reproductiva tomó lugar técnicamente. Cultural/cultural. Su indistinción (¿o semejanza?) advertía del potencial implícito en la imagen dialéctica benjaminiana. Entre la iluminación y lo profano constituía el lugar para el arte (para la vida). Transcribamos el cierre de *El tiempo del paisaje*,

El espíritu habla expulsado del arte a la naturaleza, pero a costa de reclamar su legado introduciendo en sus propios productos la misma indistinción que ella había encarnado en el siglo de los jardines y el paisaje: la indistinción entre lo que es arte y lo que no lo es (Rancière, 2022: 126).

2. ESTAR A LA ALTURA. [ARTE/CULTURA/PAISAJE]

Observación. Advertir cómo vamos generando así la cultura de cada época, mientras, oportunamente, tal como Walter Benjamin había augurado en los años treinta del siglo XX ante la entrada de una "nueva" pobreza en experiencia, nos preparamos (ahora) de forma consciente para *sobrevivir a la cultura* y a sus modos de producción, inserción y transmisibilidad. Situación, ésta, resultante de la base económica que fundamentó la Modernidad, cuyo desarrollo no sólo acabará industrializando la cultura, sino que, consecuentemente, evidenciará la falta de existencia de un lugar (estructural) desde el cual pensar la *obra de arte* fuera de su devenir histórico y lineal, más acá del establecimiento moderno de su categoría de arte o, más allá de los usos y abusos de su interpretación, tanto "*cultural*" (Benjamin, 1990 [1936]: 25) como cultural.

Cultura como "instantes culturales" (o paisaje para Oteiza) producidos en los cortes significantes que, como discontinuidades o repeticiones, detienen en la sucesión temporal un instante que condensa la experiencia (extrañada) por la que percibimos simultáneamente lo contingente entre el comenzar del presente y lo que, al mismo tiempo, concluye. Así el arte. Y su producción, sujeta a la constante redefinición de su dinámico articularse con el paisaje y el efecto en la cultura de cada época o generación. Un arte cuyo potencial (igual que el acto poético) vuelve todavía extraño "aquello que tiene que ser puntualmente apropiado"⁶ cuando en la dialéctica de este instante irrumpen el destello que condensa (reiteramos) aquel proceso por el cual devenimos en ser lo que somos durante el *lento pero irreductible proceso de modelaje* [así Agamben] recibido desde lo (in)apropiable del paisaje versus la continua negociación contra su apropiación por la cultura, ahora posmodernista⁷. Cuestión, ésta, por la cual la Cultura, en el

6. AGAMBEN, Giorgio. *L'uso dei corpi. Homo sacer: IV/2 (La quarta prosa)*. Milano: Neri Pozza, 2014; p.116, citado por C. Salzani, "El lenguaje es el soberano: Agamben y la política del lenguaje", *Revista Fractal*, 78, 2016. <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal78Salzani.php>. Existe traducción al español: G. Agamben, *El uso de los cuerpos, homo sacer*, IV, 2, Valencia: Pre-Textos, 2018.

7. Decimos "posmodernista" versus "postmodernidad", en el sentido de "la lógica cultural del neocapitalismo liberal", indicado por Frederic Jameson en su texto: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, 1991.

proceso de pérdida de significación de su institucionalización y *museificación creciente*, nos desplaza del pasado al dejarnos a falta de referencias, obstaculizando el reconocimiento en nuestra propia sensibilidad (de sujetos). Así el arte.

Y así la dificultad (incapacidad) de la tarea del arte al quedar *detenido* su lugar por *amor a su transmisibilidad*, debiendo sacrificar las garantías pactadas con aquello que se desprende de lo verdadero en el intento de mantener aquel vínculo con la historia que conciliaría el conflicto entre pasado y futuro. Un lugar (un estado de suspensión) que hace precisamente de aquella dificultad la estancia en el presente que posibilite reencontrar la cadencia para su acción, y sentido y conocimiento propios de su condición (Agamben, 2005 [1970]: 179-185). Y en el intervalo entre el comienzo y el ahora, otro instante: "Según el principio que afirma que tan sólo en la casa en llamas es posible ver por primera vez el problema arquitectónico fundamental, así el arte, una vez que ha llegado al punto extremo de su destino, permite que pueda verse su proyecto original" (Agamben, 2005 [1970]: 185).

2.1 Idas y regresos al Paisaje [instante cultural]

"Estar a la altura". "A formas distintas de hombre corresponden distintas interpretaciones del paisaje. Nuevas formas culturales son nuevas formas del paisaje, diferentes concepciones del mundo, diferentes estilos de arte, distintos recursos y formas de salvación" (Oteiza, 1952: 25)⁸. Escrito esta vez por Jorge Oteiza tras el regreso a Bilbao de su periplo americano. De aquel viaje motivado en principio por su interés en investigar las civilizaciones precolombinas quedó el efecto de un encuentro que resultaría fundamental. El escultor narra una experiencia de reconocimiento, de identificación, con la estatutaria "original" –dirá–, inseparable del paisaje por ella generado en los visitados yacimientos de San Agustín y San Andrés del Alto Magdalena de los Andes colombianos⁹.

En el texto, tras plantear el propósito de ocuparse del estudio *de los rasgos específicos de la creación estética* (independiente) inscritos en la plástica de la estatuaria elaborada por una cultura matriz americana, enuncia como "El Paisaje y el Hombre"¹⁰ al capítulo segundo de *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* (Oteiza, 1952: 25). Obra programática de Oteiza publicada en 1952 después de volver de América del Sur, de donde dijo volver con las ideas "organizadas y planeadas en la Estética Objetiva" para su posible aplicación a los (re)nacimientos artísticos, según dejó escrito en la "Advertencia personal" que sigue al Prólogo.

Con los significantes Paisaje y Hombre indica la confianza depositada en la relación estructurante de estas dos nociones y su permanente indisolubilidad, haciendo del Paisaje "el testigo y factor de la creación estética" (Oteiza, 1952: 21) de quienes lo habitan y construyen. El tercer elemento que daría sentido a esta relación es la Estatua, la *solución existencial* cuya producción *denunciará* no sólo la espiritualidad de sus fabricantes, sino también sus *propósitos* políticos y la cultura impresa en *"la anatomía permanente del paisaje"* (Oteiza, 1952: 21). Una cultura (trans)formada por "idas y regresos" al paisaje, devenidos del inaugural ingreso de la incipiente humanidad para vencer necesidades, miedos y resistir a la muerte (*el sentimiento trágico de la vida*) al interior de la profundidad de su paisaje quieto (la morada eterna). Una profundidad de la cual el artista regresa *estéticamente triunfante*, con los *medios* que garantizan la existencia espiritual, política y social que le darán la victoria ante los precedentes miedos al espacio, a la nada.

En definitiva, la determinación de permanecer, la *solución estética*: "Ante el disparate de la muerte, el disparate creador de la salvación, el de la fabricación estética de lo perdurable" (Oteiza, 1952: 29). Es el *hombre cultural*, el que ha encontrado solución a la muerte (Oteiza, 1952: 35). De estas circunstancias, de las identificaciones e incertidumbres (y de su repetición)

8. Existe facsímil con edición crítica a cargo de María Teresa Muñoz, *La estatuaria megalítica americana y Carta a los artistas de América*, Azuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007 [originales 1947 y 1952].

9. Indicar la importancia para la obra y pensamiento de Oteiza este viaje realizado entre 1935 y 1948 por Argentina, Chile, Colombia, donde trabajó en su escultura, en cerámica y en diseño, impartiendo clases y conferencias. Sobre este periplo americano es notable el Trabajo fin de Máster realizado por David Martínez Suárez, *Proceso escultórico de Jorge Oteiza en su etapa americana (1935-1948). Paso de la estatuaria basada en la masa a la estatua-energía*, Máster INCREARTE, Universidad del País Vasco - Eudskal Herriko Unibertsitatea, curso 2011-2012 (inédito).

10. Al ser un texto desarrollado en las décadas de 1940 y 1950, se mantiene el término "hombre" usado en aquella época como genérico que debía referirse al conjunto de toda la humanidad (o personas).

Oteiza escribía conclusivamente: "Afirmamos, pues, que no se renuevan las culturas, que no se inauguran los nuevos ciclos artísticos sino a través de una etapa previa de formas deshumanizadas correspondientes a una contemplación personal del paisaje, a una etapa creadora a base de una vigilancia religiosa de la naturaleza exterior" (Oteiza, 1952: 37).

Sin embargo, entre las identificaciones, no lo hará con el reconocimiento de las formas y tamaños de las estatuas, con su aspecto externo, sino con el aquel impulso creador que las produjo. Así identificado, se implica en la necesidad de desarrollar una técnica que interrogue a la estatua, dando cuenta del impulso de aquella cultura –para él *matriz*– y del pueblo *original americano* que la fabricó. De algún modo, esas estatuas median entre voluntades que Oteiza reconoce comunes y que le conducen a dos cuestiones que en su opinión son invariables en el tiempo. En primer lugar, entender el arte no como un medio de expresión individual, sino como un proceso en el cual el sujeto artista se fabrica a sí mismo. En segundo, advertir que el arte intercede en la construcción del paisaje de una época, es decir, en su "instante cultural". Así Oteiza.

Debemos considerar cómo en las diferentes relaciones del hombre con el paisaje hay instantes culturales en que se alcanza una ecuación mágica expresada con resultados artísticos y perdurables (Oteiza, 1952: 25).

Podría inferirse, entonces, un entendimiento del Paisaje, no sólo como conjunto de sistemas de representación de una época –lo cual podríamos denominar Cultura, en mayúsculas– sino también como los modos en los que el arte se relaciona con estas "concepciones del mundo". E inferir también desde las nociones del filósofo Castoriadis, que el Paisaje conformaría tanto los modos "instituidos" de representación cultural como el potencial "instituyente" de su transformación. Derivando que, la articulación entre arte y Cultura constituye para Oteiza la idea de Paisaje, aunque habrá que reconocer la complejidad de tal relación. En este sentido, no sólo Oteiza sino otros artistas nos han advertido que, si bien el arte forma parte de la Cultura en tanto que toma sus factores de ella, lo más propiamente real de la práctica artística supone una discontinuidad que pone en cuestión aquellos modos culturales establecidos de acercamiento y comprensión de la realidad. De hecho, la Modernidad y su proyecto habrían supuesto el momento de concienciación y puesta a prueba de un intento de influencia del arte en la Cultura desde una dimensión proyectual acorde a los ideales de la Ilustración. Pero nos preguntamos por el modo en que se producen estas reciprocidades. Y, más allá, sobre la necesidad de un saber de mediación que garantizase una vehiculación proyectual del potencial propio del arte, aquel que transforma los modos de ver, sentir y, por tanto, de actuar en el mundo, posicionándonos en él.

3. UN PAISAJE EN POSMODERNIDAD

Aunque la mayoría de los proyectos de colaboración arte/arquitectura no llegaron a realizarse, todos revelan la forma tardomoderna, específica y particular de Oteiza que, condensa el calado de la noción de paisaje en tanto relación del arte con la Cultura que conforma un "instante cultural". Igualmente, y en este sentido, será clave en Oteiza la idea de mito, como proyección social del arte, aunque no nos ocuparemos de ello en estas páginas. Durante tres décadas se fueron sucediendo distintas oportunidades siendo la última de ellas el malogrado Centro Cultural para la Alhóndiga de Bilbao, en el que un ya octogenario Oteiza volvía a darse de bruceos contra las instituciones públicas que alentaban este proyecto a desarrollarse en una ciudad que debía cambiar su modelo productivo industrial hacia otro orientado al sector servicios.

El Paisaje había cambiado, como la articulación de Cultura y arte había cambiado. El advenimiento de la posmodernidad suponía un cambio de paradigma que afectaría a todos los órdenes de una cultura en proceso de globalización (Jameson) donde resultaría cada vez más difícil encontrar aquellos agentes de poder que influyen en la constitución del sujeto y de lo social. La caída de las grandes narrativas (Lyotard) y los cambios en los modos de entender al sujeto, el arte, lo ideológico, se manifestaban de forma particular en el País Vasco.

Para muchos de los artistas jóvenes vascos de la época la figura oteiziana era una referencia, aunque a algunos de ellos les diferenciaba algo fundamental: desde un acercamiento que se interesaba más por el artista y no tanto por el agitador cultural, su actitud no era devota sino que, partiendo y aceptando los aspectos que Oteiza consideraba fundamentales respecto de la práctica en arte, se rebelaron artísticamente contra su precepto en lo referente a la conclusividad

del proceso artístico, digamos, del "Laboratorio". Se trataba, por tanto, de una mirada correspondiente al proceso de posmodernización, cuya posición crítica se basaba en la redefinición de sus propósitos¹¹, los del propio Oteiza y el proyecto moderno.

Esta lectura posmoderna recogía las perspectivas de artistas y pensadores estructuralistas y posestructuralistas de la época (Barthes, Deleuze, Derrida, Foucault, Jameson, Kristeva, Lacan) representadas desde el arte por herencias minimalistas, conceptual, povera y/o, Beuys, Serra..., con el fin de conocer los mecanismos por los cuales llegaban a estructurarse los sistemas de significantes y significados que componen la Cultura (y que atraviesan a un sujeto compuesto igualmente de lenguaje) así como para una comprensión del objeto artístico y su función social, ya que entendían la realidad como el efecto de un conjunto de significantes y al arte como una práctica que lo deconstruye. Así, para estos artistas lo político en arte continuaba radicando en la idea de la creación como mecanismo de construcción subjetiva mediando una operación *técnica*, si bien llevaba implícito la destrucción de la unidad moderna del objeto artístico por combinación de elementos procedentes de diferentes mundos signícos.

La obra de arte resultaba de dicha operación técnica, pero no como estrategia preestablecida, ni como forma vehiculadora de contenidos, sino como operación en la que esta forma (las variables formales del material) que permite desde lo racional el acceso inteligible, procura simultáneamente lo impensado y la ruptura del automatismo, oscureciendo su accesibilidad, ralentizando su percepción, y dificultando su consumo, añadiendo como consecuencia extraída que,

el principal compromiso del artista no debe ser hacia lo que se nos dio de antemano como realidad, sino más bien hacia el lenguaje que "produce" la realidad; y por lo tanto, lo que hicimos con el artefacto material, y con su forma, fue más importante que tratar de controlar un efecto en lo social, que por definición es incontrolable (Badiola, 2015: 89).

La ralentización de la percepción, el automatismo, son nociones que, sin embargo, provienen del formalismo ruso, con autores como Víktor Schklovski. Habría que reconocer ciertas herencias que recorren el siglo XX hasta la posmodernidad, las cuales otorgan preeminencia al carácter estructural del arte que alcanzaría diferentes niveles como "la salvación que el arte propone es una cuestión de estructura. De una estructura tan profunda como la misma representación y necesitadas la una de la otra" (Bados, 2010: 327). Cuestión ésta recogida por estos artistas junto a otros referentes que se entrecruzan. En este sentido, Ángel Bados señala que,

el comportamiento de Oteiza se puede asimilar al formalismo moderno, que asignaba al arte la misión de desmontar la realidad y volverla a construir para, mediante su extrañamiento, desvelar la cualidad fenoménica del mundo, donde, a veces, se escondía el misterio (Bados, 2008: 20).

Los artistas de lo que dio en llamarse Nueva escultura vasca, de acuerdo con Oteiza, seguían considerando que el proceso artístico consiste en una transformación subjetiva del sujeto artista y que existe un saber propio, específico que lo diferencia de la Cultura, una relación que, sin embargo, más allá de cambios epocales y el lugar que cada sociedad haya atribuido al arte, se mantiene invariable. Sin embargo, como se ha indicado, la voluntad de estos artistas ya no era coincidente en lo referente a la ambición revolucionaria de Oteiza. Consideraron, en contra de éste, que la propia obra podría tener un efecto sobre la Cultura, si bien de manera no tan directa como el contexto político-cultural que Oteiza exigía, sino de un modo más soterrado y pausado. Así, estos artistas de la nueva escultura vasca se rebelarán contra el carácter conclusivo que Oteiza exigía a la etapa de Laboratorio, por un lado y, respecto a las *Estéticas aplicadas* dejarán de lado las proposiciones de colaboración con otras disciplinas, orientándose fundamentalmente hacia una transmisión del arte al interior de estructuras educativas regladas y no regladas; fundamentalmente la Universidad del País Vasco, de un lado, y de otro los cursos que se impartieron en el Centro de Arte y Cultura Contemporánea Arteleku financiado por la Diputación Foral de Gipuzkoa (País Vasco), un lugar que fue referencia estatal e internacional en la formación de artistas y la producción de debates, publicaciones y talleres.

Durante las décadas de 1990 y 2000 el arte y la cultura se consolidarán como significantes centrales en los procesos económicos propios de la cultura global, integrados en los planes

11. Desde los inicios de la posmodernidad ya se atisbaban dos perspectivas o posmodernidades distintas, tal y como Hal Foster indicaba, como editor, en el prólogo al libro *La posmodernidad* (1983): bien la posmodernidad contra la modernidad, o la posmodernidad que redefine los propósitos de la modernidad.

estratégicos que construyen nuestras ciudades. En este contexto posmoderno el "drama de lo abstracto" parece perpetuarse, esta vez no para la exportación de una imagen de modernidad en la España de la dictadura, sino para la creación de otra imagen, la de lugar tractor para la industria del ocio, la cultura y su mercadotecnia. En ambos casos, los significantes "arte" y/o "cultura" no sólo aportan tracción en lo referente a la imagen creada hacia el exterior, sino también hacia la composición imaginaria que los propios ciudadanos comparten sobre la realidad que viven. En este sentido, las transformaciones que Bilbao ha sufrido en el uso de arquitectos del star-system desde la cancelación del proyecto del Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao y la puesta en marcha del Guggenheim en 1997 ha contribuido a cierto imaginario urbano según el cual la ciudad respira arte y cultura.

Pero tal y como señalaba Javier González de Durana (asesor de Bellas Artes de la consejería de Cultura, 1983-92)¹², las transformaciones vendrían del cambio de uso de los suelos y la orientación de la economía hacia el sector servicios, y no tanto de una verdadera influencia de la cultura (y el arte) en el tejido social y económico de la ciudad. Sin embargo, lo que sí parecía estar sucediendo era una apropiación de los discursos de la Modernidad desde las entidades públicas y privadas (incluido el ente Universitario) encargadas de la construcción del espacio público (común) de la ciudad; y no únicamente en lo relativo al arte y la cultura, sino un uso corporativo de todos los idearios de la Modernidad, incluso de la Ilustración, en torno al progreso, el saber, la educación y su articulación con significantes de nuevo cuño como la innovación, la sociedad del conocimiento..., significantes que constituyen discursos de legitimación para el marketing de ciudades.

Más que nunca, el arte es ofrecido por el sistema como espectáculo, se programa cultura para el consumo [...] El espectador ha de serlo por propia voluntad, debe seleccionar y esto es imposible cuando el espectáculo ofrecido tiende a ocupar, a invadir el espacio y el tiempo, evitando el distanciamiento transformador (Bados, 1988: 24).

En este contexto, la relación entre el arte, tal y como lo hemos definido desde Oteiza, y la Cultura queda muy complejizada por el uso que de estos significantes hacen las estrategias aplicadas desde distintas instancias, públicas y privadas. Hecho que se suma a una experiencia propiamente posmodernista y neoliberal denunciada por pensadores estructuralistas, según la cual los sistemas de poder consiguen absorber los contradiscursos, los antagonismos de las minorías, para su propia autolegitimación. Sin embargo, ¿es esta relación entre arte y Cultura una cuestión propia de nuestra contemporaneidad?, ¿o podríamos rastrearla hasta el origen del proyecto político del arte contemporáneo? o, incluso, si más allá, correspondería a una relación entre el arte y la Cultura que atravesaría tiempos y lugares.

Diferencias, estas que se ven intensificadas o reactualizadas durante la década de los noventa debido, igualmente, al fenómeno de los llamados estudios culturales, que defienden una perspectiva según la cual el arte quedaría disuelto en el complejo entramado de las prácticas significantes que conforman una Cultura en la que cada vez se percibe mayor atomización de ideologías. De esta forma, el arte procede a desmitificarse al formar parte del conjunto de fenómenos estéticos propios de la cultura de masas: léase la publicidad y otros modos de producción de significados, etc., lo cual lleva implícito que diferentes artistas consideren necesario reconsiderar nuevamente el posicionamiento ideológico que ahonda y procura reivindicar en su especificidad respecto de la Cultura¹³, no tanto desde un punto de vista "aurático" o mitificador, como desde un punto de vista gnoseológico, es decir, en cuanto al modo de conocer propio en arte.

En este complejo paisaje la siguiente generación de artistas provenientes de los mencionados cursos de Arteleku comenzarán a trabajar con la ideología como contenido o material artístico, más allá de signos o materiales concretos, ampliando el alcance hasta lugares con una carga de

12. Entrevista realizada en 2009 por Iskandar Rementería a Javier González de Durana. Puede consultarse la versión digital indicada en la bibliografía: REMENTERIA, Iskandar. *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de...*, 2012; p. 220.

13. Cuestión que encontramos en artistas como Godard y su forma de decir "hacer cine políticamente" versus "cine político" que indica, no tanto la radicalidad de los temas con los que se narra, sino la cuestión técnica que se integra estructuralmente en el modo de hacer cine, el cuestionamiento constante de los modos de producción y de las instituciones de poder que los sostienen, dando voz –realista– al sujeto, a su lazo social (y de clase). El guión de la pequeña pieza de 2:14 minutos *Je vous salue Sarajevo* (1993) más el montaje de cortes realizados a la imagen del fotógrafo de guerra Ron Haviv, más la música de Arvo Part, evidencian el horror de la guerra contra la vida, "la cultura es la regla, el arte es la excepción..." <https://www.youtube.com/watch?v=TH7ZdFxBYBw>

tensión ideológica potenciada, o a paisajes tramados por distintos intereses que atraviesan la noción de lo público, lo privado, lo patrimonial o la reorganización del territorio.

Estas cuestiones aparecen, por ejemplo, en la trayectoria de Ibon Aranberri, artista que, a modo de discurso indirecto, desarrolló trabajos críticos en torno a la inactiva central nuclear de Lemoiz o en la cueva de Iritegi-Ir. T. nº 513 situada en Oñati (Gipuzkoa) de alto valor biológico y patrimonial. En sus proyectos, quedan implicadas aquellas entidades y agentes que gestionan estos espacios/lugares, ya sean instituciones públicas, compañías energéticas o banca privada, siempre necesarias (significantes) para una posterior formalización material, recalando en lo técnicamente estructural y propio del arte (y sus agenciamientos).

Uno de estos proyectos es *Luz sobre Lemoniz (sin onda expansiva)*, trazado para la central nuclear de Lemoiz la cual, tras graves episodios de controversia ideológico-social, nunca será puesta en funcionamiento debido a la moratoria nuclear aprobada en 1984 por gobierno socialista de Felipe González. Será en el año 2000, coincidiendo con el reciente "estreno" de la época Guggenheim y su consecuente efecto de espectacularización en la nueva ciudad de Bilbao, cuando Aranberri propuso un espectáculo pirotécnico en la paralizada central nuclear (previendo la afectación que supondría realizarlo) como de ensayo/metáfora que identificase tanto su complejidad constructiva como los similares dispositivos topológicos y antropológicos subyacentes en el devenir de ambos escenarios territoriales (central nuclear y museo), en un país vasco, en el que (dirá) la cultura emancipadora tendrá que pasar por la identificación identitaria, mientras que en Europa lo hacía sobre la contracultura.

Relacionado con las resistencias sociales y manifestaciones culturales, a la central nuclear de Lemoiz, conviene anotar que el Museo Bellas Artes de Bilbao celebró la exposición "*LEMOIZ GELDITU*" Y FORMAS DEL PAISAJE, comisariada por Iskandar Rementeria. Inaugurada el 09/11/2020 y finalizada el 13/06/2021 el objetivo fue la presentación del mural "Lemoiz Gelditu" realizado por los artistas Vicente Ameztoy, José Luis Zumeta, Carlos Zabala "Arrastalu" que había sido donado a esta institución museística. La parte documental supuso una fase de investigación en diferentes instituciones, generando además entrevistas a destacados agentes culturales y políticos relacionados con la selección de contenidos y materiales como fotografías, videos, discografía, carteles, chapas, revistas y bibliografía que posteriormente conformarían la exposición. Como el título indica, el sentido interpretativo de la exposición se centró en la noción de paisaje, dando cuenta de ello con videos de Lemoiz realizados antes del comienzo de las obras y otros realizados durante la construcción¹⁴.

EL contexto de la muestra se centra en los días 8 y 9 de noviembre de 1980, la Feria de Muestras de Bilbao se convirtió en un escenario para todo tipo de manifestaciones culturales y artísticas: desde conciertos o talleres hasta un ciclo de cine, la programación. Bajo el lema "Lemoiz Gelditu", estos encuentros populares suponían el último gran gesto de la sociedad civil organizada que desde 1974 llevó a cabo distintas acciones en contra de la central nuclear de Lemoiz, la única de las cuatro previstas (junto con Deba, Ea-Ispaster y Tudela) que en 1980 estaba totalmente construida a la espera de incorporar el uranio para su puesta en funcionamiento. Los Herriko Topaketak no sólo pretendían congregarse al grueso del movimiento antinuclear, sino conseguir el apoyo del mundo del arte y la cultura para su causa. Resultado de ello es el manifiesto en contra de la puesta en funcionamiento de la central nuclear de Lemoiz, firmado por 86 personas entre las cuales figuran nombres como Jorge Oteiza, Eduardo Chillida. Entre estos artistas firmantes se encontraban Zumeta, Ameztoy y Zabala que, a la vista del público, realizaron in situ el mural durante las 48 horas que duraron los encuentros, siendo una de las acciones más representativas de los Herriko Topaketak.

La Comisión Técnica encargada de la producción y valoración de los encuentros remarcaba la importancia de tres elementos que condensarían/conservarían a lo largo del tiempo el significado de estos encuentros: el disco, que contiene grabaciones de varios de los músicos que formaron parte de la programación; la película, de la que, si bien no fue realizada, se conservan algunas imágenes montadas; y el propio mural, en el que se observan clara y distintamente la mano de los tres autores: por un lado, las figuras grotescas de Zumeta, que en aquel momento abandonaba la abstracción expresionista para adentrarse en la figuración; el paisaje idílico

14. Esta exposición fue acompañada de una conferencia impartida y grabada en el salón de actos del Museo el 22/01/2021. La grabación puede verse en el canal del propio museo. <https://www.youtube.com/watch?v=4T2gnShAu1I> / <https://bilbaomuseoa.eus/exposiciones/lemoiz-gelditu-y-formas-del-paisaje/>

pintado por Ameztoy, artista en cuya trayectoria el elemento-paisaje resulta una constante; y las serpientes de "Arrastalu", que en sus propias palabras eran metáfora de los entonces nuevos y sibilinos mecanismos de control social.

3.1 ¿paisaje como obra de arte?

Así, manifestaciones del Paisaje, tal y como venimos tratando, podemos reconocerlas en territorios situados más allá de las ciudades. De hecho, habría que reconocer que actualmente el empleo de grandes significantes para dar rostro a la realidad compartida no es una estrategia que únicamente haya sido destinada a la ciudad expandida al territorio. Podríamos afirmar que el mismo paisaje, erróneamente calificado como natural, es objetivo de capitalización y por tanto, un elemento a partir del cual generar una imagen capaz de vehicular economías libidinales, insertas ya en la industria de la experiencia con el encargo de transformar en consumo (y saturar) la función deseante de sujetos estratégicamente culturizados.

En el trasfondo de esta capitalización del paisaje, se encontrarían cuestiones equivalentes al desarrollo y transformación de las bases económicas globales encargadas también de capitalizar las producciones culturales. Parte de este trasfondo llevaría implícito en su germen lo que ahora nombraríamos *capitalismo paisajístico*, al expandir las conexiones establecidas en el estudio que Louise A. Mazingo (2011) hace sobre las transformaciones del capitalismo estadounidense durante la primera mitad siglo XX. Son conexiones que articulan los intereses económicos de industrias, empresas corporativas y grandes firmas cuando para instalarse en territorios suburbanos de la ciudad, se ayudan de la imagen idealizada de sus zonas verdes inseparable del paisajismo pastoral heredado bien, desde planteamiento de Law Olmsted para el Central Park neoyorquino, o desde la réplica del contenido imaginario de sus directivos formado en el típico paisaje de los campus universitarios donde se formaron. Un modo de hacer paisaje con claros efectos morales [y políticos] que afectaría consecuentemente al futuro uso del espacio territorial que, pasando fronteras, será imitado por empresas de Europa, Asia o países en desarrollo. Es decir, la expansión de un modo cultural que, desde los años 70 es considerado por Mazingo como capitalismo pastoral global.

Más allá del paisajismo, disciplinas como la geología o la ecología nos enseñan cómo actualmente el paisaje es resultado de acciones humanas ejercidas directamente sobre el mismo, aunque su aspecto no lo muestre. En este sentido, tales disciplinas nos emplazan ante la asunción de un cambio a nivel planetario denominado Antropoceno que, precisamente, vendría definido por el hecho de que la huella del ser humano (antrópica) afectaría definitivamente a los procesos geológicos del planeta.

Y más acá de las posiciones ideológicas que definirían nuevos modos de relacionarnos con el planeta, todas estas cuestiones no sólo evidenciarían los efectos indirectos de una cultura productiva como la nuestra, sino las estrategias de capitalización igualmente propias en las que el paisaje mismo supone un elemento fundamental.

El turismo y su negocio es tan antiguo como el inicio de la percepción estética del paisaje, aunque en el último siglo la demanda de su consumo no sólo se ha elevado sino que ha proliferado en distintas estrategias que no sólo implican la gestión de su belleza, sino que toman en consideración aspectos de valor patrimonial.

En este sentido, existen paisajes cuya contemplación o experiencia vendría determinada incluso por discursos institucionales que procuran dotar de una identidad actualizada en la que se barajan distintos significantes vinculados a valores propios de nuestra época y lugar. El País Vasco es claro ejemplo de este tipo de casos, que pueden advertirse en emplazamientos tales como el Geoparque de la Costa Vasca, un pequeño territorio formado por varios accidentes geológicos de gran interés científico aunque, más allá, el Geoparque se ha constituido institucionalmente como un emplazamiento de interés popular. La propia web (<https://geoparkea.eus/es/>) muestra hasta 17 rutas o actividades ofertadas a excursionistas, en las que se señalan distintos tipos de hitos, no sólo geológicos, sino también patrimoniales, e incluso culinarios, identificables con el área paisajística.

En un antropoceno donde ha sido antropizado bajo razón instrumental, el paisaje es imagen generada por la Cultura en tanto depósito, sedimentos y estratos de los distintos discursos culturales. Llegados a este punto, al reflexionar acerca de estas acciones llevadas a cabo por la Cultura, habríamos de reconsiderar, una vez más, la posible posición del arte. Para ello, bien

podríamos establecer cierta analogía entre la experiencia abrumada de Oteiza por la imposición de significados que la ciudad ejerce (manifiestas desde la COA) y estas estrategias institucionales de construcción de identidad paisajística basada en lo que podríamos llegar a denominar un *capitalismo paisajístico*. Aquella que se diferenciaría de la imagen del paisaje producida desde el arte el cual, como hemos venido advirtiendo, ha de constituirse en tanto discontinuidad de la Cultura: un desmontaje estético del paisaje cuya restitución muestre el misterio, algo que como Bados indica sobre Oteiza, resultaría propio de la herencia del formalismo moderno. Resulta capital la noción de misterio aquí, pues sabemos por el arte que éste acontece en los límites de la representación y el sentido de las cosas dadas.

Al tratar la cuestión del paisaje en arte desde una conciencia ideológica –pongamos por caso la cuestión del antropoceno–, la ideología incitará un determinado modo de comenzar, mirar, o unos determinados temas, materiales o ámbitos con los que trabajar, pero tras la operación artística nada de aquella ideología concreta que guiaba sus comienzos quedará garantizada ni calculada. El arte opera en sus propios términos, esto es, al borde del sentido. Ante el exceso de imagen antropizada del paisaje y la consecuente destrucción de la alteridad que suponía, sin la cual podemos tener imagen de nosotros mismos, la del arte quizá pueda suponer una discontinuidad que devuelva a la Naturaleza su estatuto de desconocimiento, de indeterminación, de alteridad; en definitiva, un extrañamiento –de nuevo–, técnicamente obtenido no por añadidura –de más relatos, rostros o máscaras–, sino por sustracción de lo conocido, que garantizaría un reposicionamiento del sujeto en su permanente necesidad de erigirse en relación a un otro distinto de sí.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio. *L'uso dei corpi. Homo sacer: IV2 (La quarta prosa)*. Milano: Neri Pozza, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera, 2005 [original 1970].
- ARGULLOL, Rafael. "666 años después del día que se inició la modernidad". *El País. Babelia*. Edición del 5 de octubre de 2002; p. 24.
- ARNAIZ, Ana; ELORRIAGA, Jabier; REMENTERIA, Iskandar. "Formas de ideología en la escala (del paisaje) de la cultura. La memoria (resiliente) de lo político en arte", en: T. Raquejo, J. Parreño (eds.), *Arte y Ecología*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015.
- ASSUNTO, Rosario. *Ontología y teleología del jardín*. Madrid: Tecnos, 1991.
- BADIOLA, Txomin. "The Site for Controversy: The Case of 1980s New Basque Sculpture, from Roots to Rhizomes", en: Z. Bray (ed.), *Beyond Guernica and the Guggenheim Art and Politics from a Comparative Perspective*, Reno: Center for Basque Studies-University of Nevada, 2015.
- BADIOLA, Txomin. *Oteiza, Propósito Experimental*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988.
- BADOS, Ángel. "Entrevista", en: R. Queralt. Texto para *Esculturas 1987. Ángel Bados*. Catálogo de la exposición en Madrid: Galería Fúcares, 1988.
- BADOS, Ángel. *Laboratorio experimental*. Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza/FMJO, 2008.
- BADOS, Ángel. "Laboratorio experimental (o el trazo del escultor)", en: VV. AA. *Oteiza y la crisis de la modernidad*. Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza/FMJO, 2010.
- BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1990 [original 1936].
- BERGOUNIOUX, Pierre. *Un poco de azul en el paisaje*. Barcelona: Minúscula, 2011 [original 2001].
- BERUETE, Santiago. *Jardinosofía. Una historia filosófica del jardín*. Madrid: Turner, 2016.
- CARUS, Carl G. *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta a Gohete a modo de introducción*. Madrid: Visor, 1992 [1831].
- CASTORIADIS, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol. I y II. *Marxismo y teoría revolucionaria*. Barcelona: Tusquets, 1983.
- CLEMENT, Gilles. *Una Breve historia del jardín*. Barcelona: Gustavo Gili, 2019.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2002 [original 1967].
- FOSTER, Hal (ed.). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairos, 1985.

- GIEDION, Sigfried; SERT José Luis; LÉGER Fernand. "Nueve puntos sobre la Monumentalidad", en: S. Giedion, *Arquitectura y comunidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.
- JAMESON, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- MARTÍN, Paula (ed.). *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*. Madrid: Abada, 2006.
- MOZINGO, Louise A. *Pastoral Capitalism: A History of Suburban Corporate Landscapes (Urban and Industrial)*. Cambridge: MIT Press, 2011.
- OTEIZA, Jorge. "El arte contemporáneo ha terminado (El final del arte contemporáneo)" [1960], Fondo documental de la Fundación Museo Jorge Oteiza. Reproducido por primera vez en 1973 en: *Nueva Forma*, nº 89, Madrid. Posteriormente en: T. Badiola, *Oteiza, Propósito Experimental*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1988.
- OTEIZA, Jorge. "La ciudad como obra de arte". Archivo documental Fundación Museo Jorge Oteiza/FMJO (inédito, 1958). Consulta digital en I. Rementería (2012). *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la Estética Objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación*, Leioa: Servicio de Publicaciones Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea, 2012. <https://addi.ehu.es/handle/10810/15427>
- OTEIZA, Jorge. *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1952; p. 25. Existe facsímil con edición crítica a cargo de M. T. Muñoz, *La estatuaria megalítica americana y Carta a los artistas de América*. Azuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007 [originales 1947 y 1952].
- PETRARCA, Francesco. *La ascensión al Mont Ventoux*. Vitoria: ARTIUM, 2002 [original siglo XIV].
- RANCIÈRE, Jacques. *El tiempo del paisaje*. Madrid: Akal, 2022.
- REMENTERÍA, Iskandar. *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la Estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación*. Leioa: Servicio de Publicaciones Universidad del País Vasco, 2012. <https://addi.ehu.es/handle/10810/15427>
- REMENTERÍA, Iskandar. *Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao. Una interpretación estética*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza y Gobierno de Navarra, 2017.
- SALZANI, Carlo. "El lenguaje es el soberano: Agamben y la política del lenguaje". *Revista Fractal*, 78, 2016. <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal78Salzani.php>

* Este trabajo se ha realizado bajo el auspicio del Grupo de Investigación Consolidado del Sistema Universitario Vasco del Gobierno Vasco (IT1655/22-25): *CREACIÓN EN ARTE Y ESTÉTICAS APLICADAS PARA LA CIUDAD, EL PAISAJE Y LA COMUNIDAD. Síntesis de las Artes como herramienta crítica para el reconocimiento de la función, uso y transmisión del saber específico del Arte*.