



Tonia Raquejo

Arte, ciencia y naturaleza

Del paisaje artificial al paisaje natural ^[1]

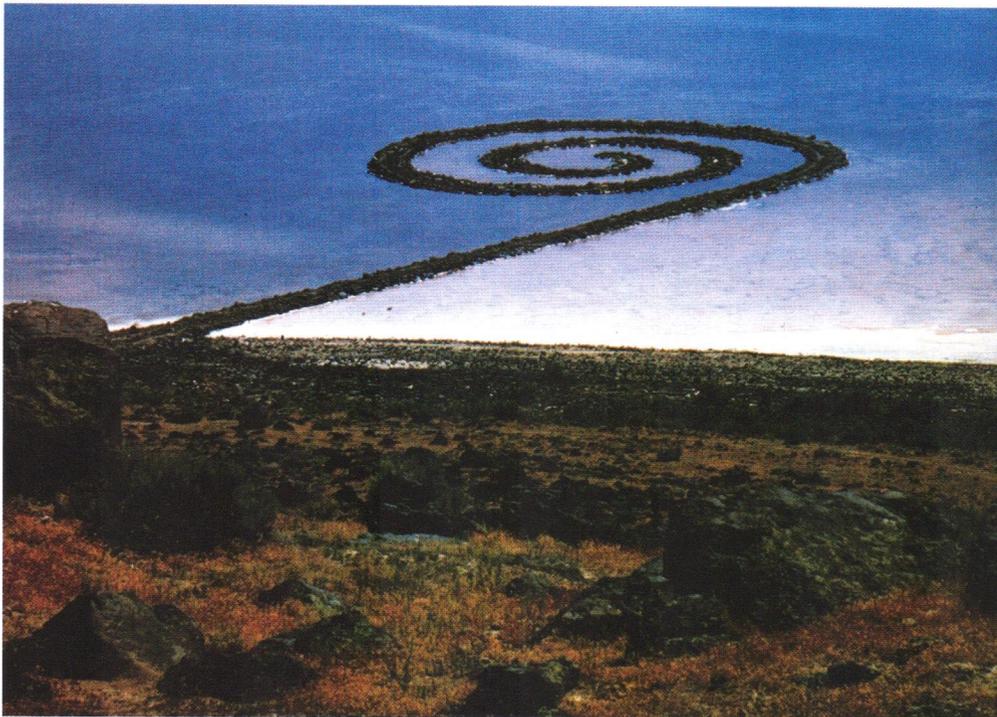
El paisaje es una construcción que resulta no sólo de las modificaciones del hábitat humano, sino de los componentes emocionales y psicológicos con los que una comunidad y/o individuo proyecta en su entorno, dependiendo de las relaciones que establezca con él. Estas relaciones pueden producir indiferencia pero cuando desatan efectos, éstos se polarizan entre lo positivo (empatía, conexión, acuerdo...) y lo negativo (rechazo, adversidad, peligro, etc.). Bajo esta polarización pretendo relacionar dos momentos de la historia:

el de nuestra época con el de la era industrial, a principios del siglo XIX, siguiendo el curso de las relaciones que en ambos momentos tuvo el arte con la naturaleza y con la ciencia. Que este trinomio constituido por naturaleza, arte y ciencia opere conjuntamente, responde a un estado de conciencia particular del ser humano con respecto al medio en el que subsiste. Por ello, iniciamos el recorrido con la construcción del paisaje romántico, momento en que las consecuencias de la revolución industrial empezaban ya a suponer una

amenaza para con el equilibrio del medio natural para, luego, conectarlo con el *land art*, un movimiento surgido en la década de los años sesenta, cuando la humanidad inició sus viajes espaciales gracias al sofisticado avance tecnológico. Este avance, no obstante, se vio también con ciertas reservas, quizás porque, desde el romanticismo, el interés de la ciencia por dominar al mundo ha ido acompañado de un progresivo deterioro simbólico o real del medio, como manifiestan las angustias narradas de este científico imaginario:

1 “Estuve en [los Alpes], en las fuentes del Arverion...La subida era empinada, y el sendero estaba cortado en continuas y breves revueltas que permitían vencer la perpendicularidad de la montaña....por todas partes podían verse las huellas de los aludes del invierno: árboles derribados y esparcidos por el suelo...no lejos, se veían algunos pinos destrozados, y tan sólo turbaba el solemne silencio de esta sala gloriosa de la naturaleza el alboroto de las aguas, la caída de algún enorme fragmento, el ruido atronador de los aludes o el crujido, multiplicado por el eco de las montañas, del hielo acumulado que, merced a la acción silenciosa de las leyes inmutables, se hendía y desgarraba de cuando en cuando como un juguete en manos de ellas. Estos escenarios sublimes y magníficos me proporcionaron el mayor consuelo que podía recibir. Me elevaron por encima de toda mezquindad de sentimientos, y aunque no borraron mi dolor, lo dulcificaron y mitigaron...”^[2]

Con estas palabras Mary Shelley describe los sentimientos del doctor Victor Frankenstein cuando, mortificado por los remordimientos que le causó su monstruosa creación, decide huir de su propia obra para ampararse en la naturaleza. *Frankenstein* de Shelley (escrita en 1816) no sólo es una de las mejores novelas de la historia de la literatura, sino que en ella se advierten los temores de la ya entonces desarrollada civilización industrial que ponía en peligro el medio natural y la propia raza humana. En este sentido, la novela no es tan fantástica como puede parecer fuera del contexto histórico; bien al contrario, Shelley se hace eco de las teorías científicas defendidas



1_Spiral Jetty, Robert Smithson.

por los galvanistas y nos describe la posibilidad de crear un nuevo ser a base de materia inerte procedente de otros seres. Así, en su novela, Shelley se inspira en los experimentos que entonces estaba llevando a cabo Erasmus Darwin, el abuelo del celebre "descubridor" del origen y evolución de las especies, Charles Darwin. Por entonces, Erasmus Darwin estaba ensayando la posibilidad de insuflar vida a la materia inerte a través de descargas energéticas procedentes de la electricidad de las tormentas. El relámpago ha sido mitológicamente asociado al secreto divino de la creación por su carácter energético, por eso, no es de extrañar que ya desde mediados del siglo XVIII, la ciencia intentara apropiarse de la electricidad procedente de fuentes naturales. Así, desde 1767 tenemos ejemplos de "máquinas eléctricas", una invención del científico Joseph Priestely, quien en su libro *History and Present State of Electricity*, describía la posibilidad de desviar los rayos de las tormentas hacia esas "máquinas eléctricas" con objeto de proveerlas de energía que luego les hiciera funcionar. Estas máquinas actuarían, pues, como depósito del soplo divino creador, esto es, como generadores energéticos. No obstante, la apropiación del rayo divino, en la novela de Frankenstein trae innumerables desgracias, pues como advierte su autora en el prólogo, el resultado del "esfuerzo humano

por imitar el prodigioso mecanismo del Creador del mundo, debe ser espantoso". Este debate entre la fascinación por lo científico y el adelanto técnico, por un lado, y sus consecuencias nefastas y destructivas por otro, subyace en la novela como un reflejo de las preocupaciones de aquella sociedad industrial que veía con orgullo el progreso, al mismo tiempo que construía un complejo de culpabilidad producido por traspasar los límites de lo que entonces se demarcaba como "lo natural".

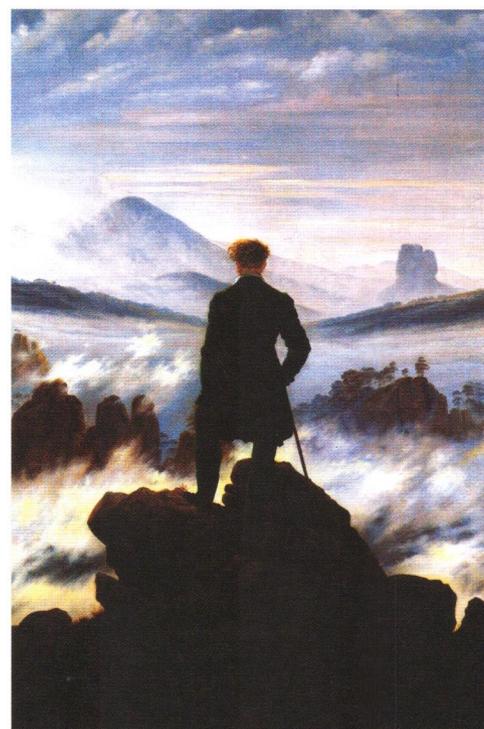
Este sentimiento de culpa y, consecuentemente, de castigo ante el descubrimiento de lo nuevo - que coloca al ser humano en un plano competitivo con el de los dioses- se hace patente desde los orígenes de nuestra cultura con el mito de Prometeo^[3] quien, castigado por haber robado el secreto del fuego a los dioses y habérselo revelado a los humanos, marca el momento a partir del cual se inicia la larga historia de nuestra evolución cultural y social. Los desajustes entre el desarrollo científico-tecnológico de la humanidad y la relación armónica y holística del ser con su entorno originados por el descubrimiento del fuego (esto es, del saber científico), fue algo que Mary Shelley quiso rememorar en su obra literaria a través del título mismo de la novela, donde identifica a Frankenstein con Prometeo, estable-

ciendo así un claro paralelismo entre uno y otro personaje; ya que de la misma manera que Prometeo rompió la barrera entre lo permitido y lo prohibido, el Dr. Frankenstein descubrió ese principio vital tan buscado por los galvanistas, mediante el cual desafió los límites del conocimiento humano y rompió la barrera entre lo natural y lo monstruoso. Pero además, esta célebre novela reúne una interesante mezcla entre sublimidad y ciencia, dos ingredientes que confieren un contenido simbólico al paisaje, y que creo es coincidente con los contenidos de algunas obras desarrolladas después en el *land art*. Por ello, me detendré a mencionar algunas conexiones entre ambos aspectos.

Sin duda, lo sublime fue una de las cualidades estéticas más debatidas a lo largo del XVIII y XIX. El primer teórico que exploró sus efectos psicológicos fue el inglés Joseph Addison en su *Remarks on Several Parts of Italy* (1705), un libro de viajes donde narró la profunda impresión que le causaron los Alpes, desde cuyas enormes cimas parecía dominar el mundo, tal y como, por cierto, parece dominarlas el personaje del cuadro *Viajero ante un mar de nubes* de Caspar David Friedrich [fig. 3], pintado el mismo año en que Mary Shelley publicó su novela. Al intentar definir los efectos psicológicos que le produjo la grandiosidad



2_ Túmulos Efigies, Michael Heizer.



3_ Viajero ante un mar de nubes, de Caspar David Fiedrich.

de las montañas, Addison, a pesar de ser un teórico del arte, encontró bastantes dificultades, ya que el sentimiento emergido era contradictorio, pues, por una parte motivaba una emoción positiva (el placer de contemplar tal grandeza), y, por otra negativa (el horror de sentirse indefenso ante el peligro que le acechaba constantemente al tener que medir sus fuerzas con la naturaleza, particularmente en las montañas escarpadas)^[4]. En otras palabras, ante lo que es sublime sentimos una fuerza de atracción/repulsión en tanto que la belleza que contemplamos amenaza nuestro instinto de conservación. De ahí el sentimiento de "agradable horror" que produce en el sujeto. Un sentimiento que recuerda a las contradicciones con la que el Dr. Frankenstein abordaba su relación con la ciencia: como una amenaza al equilibrio del ser humano, pero también como una fuente de experimentación hacia la que se sentía muy atraído, en tanto que le permitía superar su naturaleza en otra superior al ampliar su horizonte de conocimiento. Entonces, la ciencia le hacía sentir poderoso y satisfecho, como ese viajero de Friedrich que contemplaba el paisaje como un héroe, orgulloso de haberse elevado por encima de su condición humana. Así también Frankenstein, recordemos, contempló desde los Alpes aquellos escenarios que calificó de "sublimes" al proporcionarle "el mayor consuelo que podía recibir, esto es, elevarle por encima de toda mezquindad de sentimientos..."; a través de esos escenarios sublimes los horrores de su ciencia parecían quedar superados (es decir sublimados) ante la contemplación de la inmensidad del paisaje como prueba de la superioridad de una naturaleza que adquiría ya tintes cosmológicos. La ciencia era, pues, tan contradictoria como el paisaje sublime, y como tal, compartía las paradojas del sentimiento de atracción y repulsión identificados aquí con el control y descontrol del mundo y la vida.

A las reacciones psicológicas de atracción-repulsión tan estudiadas por la escuela sensitiva inglesa del siglo XVIII, hay que añadir el carácter simbólico que también adquirió el paisaje. Desde que el escritor inglés James Thomson^[5] poetizó a la primavera, el verano, el otoño y el invierno con rasgos subjetivos, la asociación entre las estaciones del año y el estado anímico fue frecuentemente utilizada tanto en literatura, en música (recordemos *El viaje invernal* de Schubert, por ejemplo) como en la pintura de paisaje. De entre todas las estaciones del año, Thomson, como

buen prerromántico, da la bienvenida al invierno, un símbolo del gusto por lo melancólico que llegará a representar la muerte. El frío, propio de un cuerpo inerte, será, además, una temperatura que afecte a las emociones del corazón; la nieve que como un manto cubrirá de blanco los colores alegres de la naturaleza, enterrará las huellas de lo orgánico sobre la tierra y remitirá a la ausencia de vida. Por tanto, el paisaje nevado resulta ser una de las iconografías más frecuentes en el romanticismo. En el *Naufragio de la Esperanza* (1823) [Fig. 4], Friedrich se ocupa de un hecho real ocurrido a principios del XIX. Notemos que Friedrich se aparta aquí de la iconografía de los naufragios más al uso entonces (que se esforzaba por representar la furia de las aguas), y exige al espectador que ante lo que ve (una atmósfera azulada y fría, un paisaje ruinoso y desolado, y unos restos de quilla de barco incrustados en el hielo fragmentado) imagine lo que ha pasado. Nos presenta así la calma que sigue a la tormenta, momento aquí impregnado de un silencio gélido que detiene el tiempo y nos remite a la rigidez de la muerte.

Por eso, también en la novela de Mary Shelley, la lucha mortal que sostiene el Dr. Frankenstein con su homónimo monstruo, se desarrolla en las zonas heladas, cerca del polo (por contraste a la zona templada del planeta, donde discurre la vida de manera amable). Habiendo acabado el monstruo con la vida humana de su progenitor (privado de sus amigos y de su amada, todos ahora ya asesinados) se dispone a hacerle experimentar un viaje invernal, tanto físico como psíquico, para lo cual le desafía a perseguirle hasta los fríos polares mediante mensajes que le va dejando como rastros:

"Mi dominio aun no ha concluido -escribe el monstruo en uno de ellos- vives y mi poder es completo. Sígueme; voy en busca de los hielos eternos del norte, donde sentirás el suplicio de los fríos y de la helada, a los que yo soy insensible^[6]" ... "A medida que avanzaba hacia el norte -escribe ahora el Dr. Frankenstein antes de morir en el Polo-, las nevadas iban espesando; y el frío se volvía casi demasiado riguroso para poder soportarlo...ahora debía emprender una persecución casi interminable a través de los montañosos hielos del océano, en medio de un frío que pocos nativos eran capaces de resistir...Inmensas y accidentadas montañas de hielo se interponían con frecuencia en mi camino, y a me-

nudo oía el rugir de las aguas embravecidas que amenazaban destruirme..."^[7]

El hielo, pero también las tormentas, aluden a situaciones destructivas, si bien la primera asociada al silencio de un proceso lento, y la segunda a los estruendos de las catástrofes repentinas. Estas relaciones que se producen entre el sujeto romántico y la naturaleza tienen puntos en común con las intervenciones que a mediados de la década de los sesenta del siglo XX hacen los artistas del *land art*, pero si bien los románticos representaron la naturaleza a través de un paisaje llamémosle "artificial", ahora lo harán a través de otro que hemos convenido en llamar "natural". Explicaré en qué consiste uno y otro a través de la comparación de dos obras muy representativas:

2 Consideremos por una parte, la célebre obra de Turner: *Tormenta de nieve y vapor entrando en el puerto* (1844), y, por otra *Campo de relámpagos* de Walter de María (1974, Quemado, desierto de Nuevo Méjico)[Fig. 5]. En su obra, Walter de María recoge sin duda la tradición del sublime romántico que en su tiempo rompió con una lectura clásica de la naturaleza que censuraba lo inestable. Con el sublime, los artistas reivindicaron una naturaleza dinámica, salvaje e incluso agresiva y destructiva. No obstante, la tormenta de Walter de María, aunque anclada en la tradición del sublime, es, sin embargo, muy distinta, ya que no se trata de la representación de un paisaje (en un cuadro) sino de la construcción de uno empírico real, ante el que se puede estar, pasear (está construido mediante unos 400 postes de acero inoxidable de unos 5 cm. de diámetro y de una longitud aproximada de 6 m. que ocupan una superficie de un km. por una milla). Con estos postes metálicos dispuestos a una distancia calculada al milímetro e instalados en medio del desierto, De María crea una zona de atracción energética. Las nubes a su paso descargarán la electricidad produciendo así un campo de truenos y relámpagos ante la presencia del viajero. Una vez que el artista ha hecho de la naturaleza su taller, el objetivo de su obra no radicará ya tanto en recordar en un cuadro las sensaciones experimentadas ante la contemplación de un paisaje, sino en atrapar la esencia de éste. No obstante, para atrapar el paisaje, hace falta atrapar lo inatrapable, esto es, lo fugaz, los complementos circunstanciales de tiempo (el ahora) y de lugar (el aquí), en otras palabras, el arte como energía. Como el cuerpo

inerte de Frankenstein antes de someterse a la electricidad, los postes metálicos de Walter de María están a la espera de ser "animados", "vitalizados" también por la energía del relámpago, metáfora aquí de que el arte ya no reside en el objeto artístico sino en el proceso y, especialmente, en la mirada, que a modo de rayo divino, es la que descarga la energía necesaria sobre lo que se mira; así el rayo que roba Prometeo permite la mirada creadora y posibilita la experiencia estética. La obra de arte en el paisaje actúa pues como un detonante, como un desencadenante energético invisible que escapa a los valores del sistema mercantil, pues, sin objeto artístico, no se puede comerciar; la obra es sobre todo experiencia estética del entorno, del paisaje. Las obras de los artistas del *land art* son, detonantes que aceleran o hacen visibles las fuerzas creadoras, pero también las fuerzas que impulsan los procesos atmosféricos y geológicos para hacernos conscientes de la complejidad sistémica del planeta que en sí actúa como un ser vivo tal y como propusieron los científicos Lovelock y Lynn Margulis en su célebre teoría de Gaia^[8].

Por eso, para Smithson la obra de arte no es más que una metáfora de los procesos geológicos; así, la verdadera materia artística es la tierra, o mejor dicho, es el planeta Tierra la obra de arte que constantemente -y de forma casi inadvertida en muchas ocasiones- se va tallando a través del tiempo y de los fenómenos geológicos. Pero, y a diferencia de lo que perseguiría un artista romántico, no le interesan tanto los cambios repentinos, es decir, los cataclismos donde las fuerzas naturales se exhiben en todo su esplendor; sino más bien el cambio lento pero inexorable como se observa a través de sus escritos: "Creo que la mayoría de nosotros somos muy conscientes del tiempo geológico, de la enorme extensión del tiempo que esculpe la materia....yo pienso en términos de millones de años, que abarcan los tiempos en los que no existía el ser humano" ,y sigue diciendo: "El mundo se está destruyendo poco a poco -escribe Smithson. La catástrofe llega repentina, pero lentamente"...no se trata tanto del Big-Bang sino "de la lava, las cenizas que han sido enfriadas entrópicamente"^[9].

Smithson ve el futuro del universo regido por la ley inexorable de la entropía: el universo se dirige ineluctablemente a un estado homogéneo que supondrá la muerte térmica. Una situación que rememora lo sublime por el peligro, y por la ima-



4_Naufragio de la esperanza, de Caspar David Friedrich.

gen de todo un universo que, como un agujero negro, se engullirá a sí mismo. De la misma manera el planeta Tierra es un sistema cerrado que solo dispone de un número determinado de recursos si el hombre sigue usándolos de manera devastadora. Pero más preocupante, es la llamada entropía cultural que anuncia el fin de nuestra civilización, porque si bien la entropía geológica y cósmica es natural e inevitable, no ocurre lo mismo con la cultural, a la que pretende combatir. Para ello no propone soluciones nostálgicas, esto es, regresar a modos de producción arcaicos. Smithson propone una batalla desde la actualidad y a través del arte. La labor social del artista consiste en reciclar los desechos, pero no tanto para convertirlos en otra cosa irreconocible (ocultar la realidad), sino para destacar la belleza potencial en ellos (es decir, se trata de cambiar la mirada con la que percibimos las cosas).

En este sentido, los proyectos de Smithson sobre la recuperación de antiguos territorios industriales han sido ejemplares^[10] ya que confrontan los sistemas tradicionales de recuperación del paisaje industrial en natural. La idea, por ejemplo, de volver a rellenar una mina para intentar dejar las cosas como estaban antes de la explotación le parece ridícula en tanto que es imposible recuperar la naturalidad del paisaje en su totalidad, como si allí nunca hubiera pasado nada (no se puede recuperar el territorio virgen). Propuestas de este tipo no son sino máscaras que encubren, maquillajes. "La única solución es aceptar la situación entrópica y más o menos aprender cómo reincorporar esas cosas que parecen ser feas"^[11]. Pero esta es precisamente la cuestión: reconciliar estéticamente la mirada ecológica con la explotación industrial del lugar. Y esa es la tarea social del artista: comprometer-



5_Campo de Relámpagos, Walter de María.

se con la realidad de su tiempo y colaborar con la industria reciclando, en lo que se ha venido denominando *earthworks*, los materiales de deshecho^[12]. Felizmente, al menos en EEUU y en la década de los ochenta, algunas compañías estaban lo suficientemente mentalizadas con los problemas de los residuos como para seguir los consejos de colaboración propuestos por Smithson^[13].

Todos estos proyectos combatirían de alguna manera el proceso entrópico al que están some-

tidos los recursos de la Tierra. La idea originaria de Smithson era promocionar esta actitud frente al despilfarro o la consumición desordenada de los recursos. No obstante, de todas las entropías que Smithson menciona, quizás la más devastadora y más difícil de contener sea la intelectual. De hecho, y este es un claro síntoma de nuestra situación actual, la entropía, llamémosle física, no se entiende si no va acompañada de la entropía mental y espiritual. El proceso entrópico, desde un punto de vista mental, lleva consigo la des-

trucción de los sistemas epistemológicos e, incluso, del propio sistema del pensamiento que Smithson describe ya erosionado, incapaz de reagrupar una visión unitaria del mundo ni de la realidad (no es casual, en este sentido, que Smithson coincida en cierta manera con la revisión que la escuela post-estructuralista francesa, y, particularmente Foucault hace, de la filosofía^[14]).

3 Este desolador panorama intelectual, comparable al los hielos polares, se desarrolla en un paisaje del medio ambiente igualmente desolador. La sospecha de que nuestro estado de euforia con respecto al dominio del mundo va a ser muy fugaz empieza a invadirnos.

“Las grandes máquinas destinadas al entretenimiento de la civilización industrial -escribe Al Gore recientemente en su libro *La tierra en juego*- todavía nos seducen con sus promesas de satisfacción. Cualquier poder nuevo, capaz de imponer nuestra voluntad a la Tierra (continúa Al Gore) puede provocarnos una euforia que se diferencia muy poco de la “subida” pasajera que experimentan los drogadictos al inyectarse sustancias que alteran la química del cerebro^[15].”

Para Al Gore nuestra civilización es “adicta a la destrucción de la Tierra” como consecuencia de la división del mundo moderno entre hombre y naturaleza, entre cuerpo y mente. Y como adictos que somos utilizamos la estrategia de la negación: es decir, no queremos percatarnos de la relación existente entre el comportamiento adictivo y las consecuencias destructivas que comporta.

Hasta tal punto el ciudadano medio se refugia en esta estrategia de la negación que hechos tan preocupantes como las sequías se encubren con una ingenuidad pasmosa a través de los viejos métodos artísticos hoy tan obsoletos como ridículos: el de la apariencia de ser lo que no es. Durante la sequía que afectó a California en 1991, Al Gore cuenta lo que podríamos considerar irónicamente una intervención en el paisaje, es decir, una penosa caricatura de las obras de *land art* realizada espontáneamente por el vecindario. Se trata de las medidas tomadas por algunos vecinos de California al ver que su césped se secaba ante su mirada impotente. Ante el inminente color amarillo que iba adquiriendo la hierba, discurren rociar al césped con pintura verde para que pareciera fresco y vivo. A propósito de sus reflexiones en torno al paisaje artificial (es decir,

la naturaleza pintada en un cuadro) y al paisaje natural (esto es las intervenciones directas en la naturaleza) Smithson sostenía en favor de las últimas, que el pigmento estaba domesticado (pues hacía aquello que el pintor quería), pero engaña y oculta dando a una cosa apariencia de lo que no es¹⁶. Al pintar la hierba seca de verde, el vecindario de California revela una mentalidad en relación con el medio artístico y ambiental desoladora, pero, por desgracia, bastante extendida. Con ellos volvemos del paisaje natural construido por los artistas del *land art*, al paisaje artificial decimonónico recorriendo un círculo en la historia; solo que ahora el paisaje artificial estará construido sobre las ruinas del natural, y no para celebrarlo como escenario del acontecer holístico del ser humano, sino para maquillarlo, de la misma manera que, advierte Al Gore a propósito de la acción de los vecinos californianos: "las funerarias utilizan cosméticos para mejorar el aspecto de los cadáveres"¹⁷.

Si en la época romántica Mary Shelley eligió la imagen mítica de lo monstruoso como ejemplo de la ciencia mal utilizada y abusiva, ahora deberíamos reflejarnos -como colectivo- en la mente del doctor Frankenstein, pues como él hemos sido desplazados de nuestra heroica situación de

dominio para ser conducidos hacia un viaje invernal, hacia el frío polar de territorios inhabitables. De nuestra civilización quedará entonces, si acaso, un paisaje semejante al que Smithson describió poéticamente a propósito de los procesos psico-geológicos: "Tanto la mente del ser humano como la Tierra -escribía en una fecha tan significativa como mayo del 1968- están en un estado de erosión constante; los ríos mentales desgastan riberas abstractas; las ondas cerebrales socavan acantilados de pensamientos; las ideas se descomponen en piedras de desconocimientos; y las cristalizaciones conceptuales se separan formando depósitos de razón arenosa. En este miasma psico-geológico se producen vastas facultades de movimiento, y se mueven del modo más físico. Este movimiento parece estático, pero -advierte Smithson- aplasta el paisaje de la lógica bajo ensueños glaciares"¹⁸.

El mensaje es bien claro: el desgaste del planeta no es más que un escenario donde se produce el desgaste intelectual, mental y espiritual del ser humano. Desde el romanticismo, el paisaje exterior no es sino una construcción mental que resulta de la relación que el sujeto mantiene con el mundo. Por tanto, el paisaje no está ahí esperando a que lo miremos, sino que lo construimos,

pues en sí no existe en esencia (existen mil paisajes, mil miradas: la del agricultor, la del artista, la del científico...). En la relación entre el observador y lo observado se descubre un diálogo del ser con aquello que investiga o percibe. Por eso, mientras las obras del *land art* resultan ser islas que emergen en un mar de especulación, el césped pintado de los jardines de California encarna la inconsciencia de ese adicto a la destrucción que sistemáticamente se deja engañar, de la misma manera que -según nos cuenta Plinio- el celebre pintor griego Zeuxis engañó a los pájaros con su arte: atraídos éstos por la apariencia tan jugosa de lo que veían, querían picotear de las uvas pintadas. Al final cabe preguntarse si la erosión mental es hoy ya tan profunda como para que alguien, ante la vista de tan apetitoso pero artificial manjar, acabe por comerse el pigmento. En este sentido, la lucha contra el valor fetichista del objeto artístico implícita en los trabajos del *land art*, iba encaminada hacia una crítica del capitalismo, y no sólo por ser responsable de ensalzar una sociedad de consumo que adormece la conciencia del hombre, sino por desarrollar una ciencia marcada por los intereses imperialistas, belicistas y mercantiles que merman las relaciones holísticas entre el hombre y su entorno ■

1 Parte de este material se utilizó en la conferencia impartida en el curso "Naturalezas compatibles, arquitecturas negociables", dirigido por José Morales con motivo de la VI Bienal de Arquitectura Española, Santander, 2001.
2 Fragmentos seleccionados de Mary Shelley, *Frankenstein*, Londres, 1818, cap. X, puede consultarse ed. española en: Madrid, Alianza ed., 1994, pp.115 y 116. En la cita, el orden de los párrafos ha sido alterado con objeto de concentrar al máximo la descripción sublime del paisaje. El título completo de la novela es *Frankenstein o el moderno Prometeo*.
3 Cfr. J. Addison, *Los Placeres de la Imaginación*, T. Raquejo (ed.), Madrid, Visor, 1991.
4 J. Thomson, *The Seasons*, Londres, 1726-30
5 M.Shelley, *op.cit.* p.240.
6 *Ibidem*.
7 J. Lovelock y L.Margulis, *Gaia: A New Look at Life on Earth*, Oxford, University Press, 1979.
8 R. Smithson, "Discusión with Heizer, Oppenheim, Smithson" *The Collected Writings*, editados por J. Flam, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 251, tr. castellana de Toni Crabbén T. Raquejo, *Land Art*, pp. 111-112.
9 Desde 1972 se dedicó a mandar propuestas a compañías

carboníferas con objeto de transformar el entorno inutilizado, en otro estético. Su muerte prematura (en un accidente aéreo mientras sobrevolaba la que sería su última obra, Rampa Amarillo en el desierto de Nuevo Méjico) no le permitió realizar otros tantos proyectos que había presentado para las minas de cobre de la compañía Kennecott Copper en Bingham (Utah) de Peabody y Creede (Colorado).
11 R. Smithson, *The Writings*, p. 305.
12 No es casual que el vocablo *earth* (tierra) *work* (obra) usado por algunos artistas del *land art* y acuñado primeramente por Smithson tenga su origen en la novela de ciencia-ficción de Brian W. Aldiss, *Earthwork* (publicada en 1968). El argumento de esta novela tiene que ver con un planeta envenenado por la aplicación de excesivas dosis de productos químicos a la tierra agotada, hasta que "la faz de la tierra es tan habitable como la superficie de Marte". La estrategia propuesta por la novela coincide con la ideología conservadora de los proyectos de restauración medioambiental tradicionales: consistía en traer tierra de África para poder cubrir las superficies devastadas del mundo "civilizado".
13 Así encargaron varios proyectos de reciclajes que hoy pueden verse como earthworks. Desde el que hizo Mi-

chael Heizer en una mina de carbón en Illinois (los ya célebres *Túmulos efígies* [Fig. 2] en donde se asocian el presente con el pasado de las civilizaciones indias desaparecidas; hasta las acciones curativas del río Hudson (en Lake Placid, Nueva York) realizadas por Buster Simpson (desde 1983 hasta 1991) a base de introducir bolas de creta en el río (de 61 cm de diámetro) para paliar el efecto de las lluvias ácidas en el río, ya que la creta quita acidez, es decir, neutraliza o "endulza" la acidez de las aguas.
14 R. Smithson hace suyas algunas palabras de Foucault en sus escritos, cfr. por ejemplo "Art and Dialectics" (1971) y "Art through the Camera's Eye" (1971) en *The Writings*, pp. 370 y ss.
15 Al Gore, *La Tierra en juego, ecología y conciencia humana*, Barcelona, Emecé editores, 1993, p.203.
16 Smithson, "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan" (1969) *The Writings*, pp.119 y ss.
17 Al Gore, *op.cit.* p. 206.
18 R. Smithson, "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects" (1968) en *The Writings*, p. 100.