



Teoría y paisaje III:

Paisajes creativos. El arte y la reinención de los lugares

Theory and Landscape III:

Creative Landscapes. The Art and the Reinvention of Places

Teoria e paesaggio III:

Paesaggi creativi. Arte e reinvenzione dei luoghi

Teoría y paisaje III: Paisajes creativos. El arte y la reinención de los lugares = Theory and Landscape III: Creative Landscapes. The Art and the Reinvention of Places = Teoría e paesaggio III: Paesaggi creativi. Arte e reinvenzione dei luoghi / Dirección de la obra: Toni Luna, Rosa Cerarols y Pere Sala i Martí; Edición a cargo de: Gemma Bretcha y Àgata Losantos. - Olot: Observatorio del Paisaje de Cataluña; Barcelona: Universidad Pompeu Fabra. - 161 p.; 24 cm.

ISBN: 978-84-09-46181-3

I. Luna García, Antoni II. Cerarols Ramírez, Rosa III. Sala i Martí, Pere III. Observatorio del Paisaje (Cataluña) IV. Universidad Pompeu Fabra 1. Paisaje 2. Arte

712.2

Dirección de la obra:

Pere Sala i Martí, Toni Luna y Rosa Cerarols

Edición a cargo de:

Gemma Bretcha y Àgata Losantos

Corrección:

Joan-Lluís Quilès (castellano) y Equip d'Intèrprets s.l.u. (italiano e inglés)

Diseño gráfico:

Eumo_dc

Fotografías:

Daniela Colafranceschi: p. 9, 21, 47, 63, 81, 97, 117, 129, 141 / Wikicommons (Taylorandayumi): p. 13 / Fergus Murray: p. 17 / Pere Sala i Martí: p. 25, 30, 35, 41 / Miguel Cabello: p. 72 / Julian Weyer: p. 89 / Asunción Molinos Gordo: p. 92 / Climavore.org: p. 93 / Kristi McCluer: p. 104 / Nirmal Purja: p. 106 / Alamy Stock Photo: p. 108 / Júlia Viejobueno Cavallé: p. 121 / Albert Gusi: p. 122 / Jordi Lafon: p. 125 / Cristina Consuegra: p. 135 / Liliana Sánchez: p. 135 (imatge inferior dreta) / Paula Bruna: p. 137 / Clara Nubiola: p. 146, 147 / Marta Vallejo: p. 148 / Lucía Loren: p. 149, 151 / Gustavo Frittegotto: p. 152, 153

Edita:

Observatorio del Paisaje de Cataluña
C. Hospici, 8. 17800 Olot
www.catpaisatge.net

Universidad Pompeu Fabra
Pl. de la Mercè, 10-12. 08002 Barcelona

© de los textos: los autores respectivos

© de las fotografías: los autores respectivos

ISBN: 978-84-09-46181-3

Depósito Legal: GI-1727-2022

Índice

Presentación	5
Toni Luna, Rosa Cerarols y Pere Sala i Martí	
<hr/>	
Anti-capitalism matters! A radical creative engagement with the landscapes of materiality to enact climate justice	9
Oli Mould	
<hr/>	
Paisaje y concreación	21
Federico L. Silvestre	
<hr/>	
Coltivare immaginari. Pratiche e poetiche per reinventare i paesaggi quotidiani	47
Anna Lambertini	
<hr/>	
Cultura, ciudadanía y territorio. Prácticas contemporáneas en la construcción y la deconstrucción de relatos y representaciones	63
Benito Burgos Barrantes	
<hr/>	
“Genio y figura hasta la sepultura”. Exploraciones sobre la geocreatividad en el paisaje	81
Rosa Cerarols	
<hr/>	
Cuando ya no quede nada: una especulación sobre el pospaisaje	97
David Moriente	
<hr/>	
Paisajes con discurso. Mesa redonda	117
Moderada por Toni Luna, con la participación de Roser Vernet, Albert Gusi, Lluís Llobet y Clara Garí	
Matías G. Rodríguez-Mouriño	
<hr/>	
El arte que transforma. Mesa redonda	129
Moderada por David Moriente con la participación de Ana Francisca de Azevedo, Rubens de Andrade, Cristina Consuegra y Paula Bruna	
Bernat Lladó Mas	
<hr/>	
Arte, paisaje y lugar. Mesa redonda	141
Moderada por Juan Guardiola con la participación de Clara Nubiola, Lucía Loren, Pau Catà y Gustavo Frittegotto	
Juan Guardiola	
<hr/>	
Notas sobre los autores	157

Presentación

Toni Luna

Geógrafo y profesor del Departamento de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra

Rosa Cerarols

Geógrafa y profesora del Departamento de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra

Pere Sala i Martí

Ambientólogo y director del Observatorio del Paisaje de Cataluña

Este libro es el tercero de la colección “Teoría y Paisaje”, nacida en el año 2011 fruto de la colaboración entre el Departamento de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra (UPF) y el Observatorio del Paisaje de Cataluña. El primer número de la mencionada colección surgió del seminario internacional “Reflexiones desde miradas interdisciplinarias”, celebrado en 2010 en esta universidad, en Barcelona, que trató los aspectos metodológicos y epistemológicos alrededor del concepto de paisaje. El segundo número, publicado en 2015, salió de un segundo seminario internacional, “Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales”, organizado en 2014 también en la UPF. Los dos seminarios y sus respectivos libros fueron pensados y dirigidos por el geógrafo Toni Luna y la historiadora del arte Isabel Valverde, ambos del Departamento de Humanidades de la UPF, y por el director del Observatorio del Paisaje, el geógrafo Joan Nogué.

Siete años después emerge este nuevo libro, resultado de la celebración de un tercer seminario internacional, titulado “Paisajes creativos. El arte y la reinención de los lugares” y organizado por los mismos actores (Departamento de Humanidades de la UPF y Observatorio del Paisaje), los días 16 y 17 de junio de 2021. La imagen utilizada para la difusión del seminario fue un magnífico *collage* de 114 × 63 cm realizado para la ocasión por la arquitecta y artista Daniela Colafranceschi usando diferentes

tipos de papel reciclado y que en este libro ilustra las portadas de los capítulos. El obligado formato en línea del seminario como consecuencia de la pandemia animó a la participación de cerca de trescientas personas de países muy diversos, sobre todo de Europa y América Latina.

El seminario reunió a veinticuatro especialistas en el ámbito del paisaje y de las prácticas creativas, como el paisajismo, la arquitectura, la filosofía, la geografía humana, la antropología, las ciencias ambientales, el urbanismo, la economía y la historia del arte, así como a artistas; y partió de varias preguntas que las respectivas ponencias, mesas redondas y debates fueron argumentando: ¿de qué manera la creación artística contribuye a rehacer los vínculos emocionales y afectivos con el territorio? ¿Puede el arte reinvertir dinámicas obsoletas, propiciar el diálogo entre diferentes actores, estimular la autoestima por el lugar o reactivar una acción comunitaria a favor del paisaje? ¿Cómo las prácticas creativas o artísticas pueden ayudar a transmitir valores al paisaje, sensibilizar, transformar y, en definitiva, acercarlo a la población?

Las diferentes intervenciones y debates mostraron de qué manera nos enfrentamos a retos globales y locales, retos que en esencia nos obligan a repensar los territorios en los que vivimos. Gran diversidad de paisajes, tanto urbanos como rurales, necesitan nuevas maneras de aproximarse a ellos, reclaman un cambio de mirada y una reelaboración de sus relatos. En este contexto, surgen todo tipo de prácticas artísticas que, a través de la creatividad, la experimentación, la reflexión y la acción, transforman el territorio y redescubren y reinterpretan el paisaje. Se trata de un amplio abanico de iniciativas que, arraigadas en espacios concretos, interpelan a nuestra relación con el territorio y generan lugares innovadores, a menudo alejados de los relatos oficiales y hegemónicos.

El presente volumen recoge las principales ideas presentadas y discutidas durante el seminario en ponencias y mesas redondas. La publicación parte con el texto de Oli Mould, profesor de Geografía Humana en la Royal Holloway de la Universidad de Londres, titulado “Anti-capitalism matters! A radical creative engagement with the landscapes of materiality to enact climate justice”, en el que apuesta por un *trasmaterialismo*, o mentalidad basada en la creatividad, para construir un modelo de desarrollo que se aleje del mero consumo de paisaje y arraigue una sensibilidad que ayude a combatir la catástrofe climática.

A continuación, Federico L. Silvestre, profesor de Estética e Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela, se pregunta en “Paisaje y concreación” cuándo un espacio deviene paisaje, y cuándo y por qué conviene hablar de creación y hasta qué punto el “paisaje excesivo” tiene que ver con el paisaje creativo. El autor defiende que la cuestión

de la creación no solo es muy compleja, sino que, además, es la que mejor nos permite responder a la pregunta acerca de qué es un paisaje, si bien no todos los tipos de creación tienen que ver con el exceso del mundo y con lo que llamamos *paisaje*.

La tercera contribución al libro es de la profesora de Arquitectura del Paisaje de la Universidad de Florencia, Anna Lambertini, titulada “Coltivare immaginari. Pratiche e poetiche per reinventare i paesaggi quotidiani”, en la que nos propone tres ejercicios para dialogar con el paisaje desde el imaginario. Su conclusión es que, en la vida cotidiana, alimentar y cultivar la imaginación desde la creatividad a diario implica estimular la invención, el asombro, la sorpresa, el encanto y el placer de entregarse a un paisaje.

Seguidamente, Benito Burgos Barrantes, coordinador de los programas Cultura y Ciudadanía y Cultura y Ruralidades del Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España, contribuye con el texto “Cultura, ciudadanía y territorio. Prácticas contemporáneas en la construcción y la deconstrucción de relatos y representaciones”. En él mapea, a partir de los trabajos y las experiencias de los programas que dirige, una muestra del amplísimo y creciente caudal de propuestas e iniciativas artísticas que prosperan en el territorio y resignifican los paisajes.

Rosa Cerarols, profesora del Departamento de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra y co-coordinadora del seminario, se aproxima a los paisajes creativos desde las geohumanidades con el texto “‘Genio y figura hasta la sepultura’. Exploraciones sobre la geocreatividad en el paisaje”. En él traza un itinerario que juega con la escala para elucidar ejemplos de prácticas artísticas que dan respuesta y relato a los retos paisajísticos actuales.

A continuación, David Moriente, profesor de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, en su texto “Cuando ya no quede nada: una especulación sobre el pospaisaje”, reflexiona sobre la evolución del concepto de paisaje y su posible devenir en el futuro desde la perspectiva de la cultura visual. El autor propone meditar sobre este asunto a través de una visión panorámica del término *paisaje* y su antítesis, el *pospaisaje*.

Los tres últimos textos del libro sintetizan las tres mesas redondas que se desarrollaron en diferentes momentos de las dos jornadas. El primer texto, del filósofo Matías G. Rodríguez-Mouriño, sintetiza la mesa redonda “Paisajes con discurso”, en la que participaron la filóloga Roser Vernet (Centre Quim Soler), el geógrafo Lluís Llobet (Centre d'Art i Natura de Farrera, CAN) y los artistas Clara Garí (Nau Còclea) y Albert Gusi. Los cuatro proyectos presentados y su respectiva imbricación en

las comarcas catalanas del Priorat, el Vallès Occidental y el Alt Empordà proponen una escucha paciente y activa del territorio.

Los contenidos y el debate que surgieron de la segunda mesa redonda, titulada “El arte que transforma”, están recopilados por el geógrafo Bernat Lladó Mas, a partir de las reflexiones que expusieron la geógrafa portuguesa Ana Francisca de Azevedo, el urbanista y paisajista brasileño Rubens de Andrade (Paisagens Híbridas), la artista colombiana Cristina Consuegra y la ambientóloga y artista visual Paula Bruna. Los participantes tomaron como punto de partida la capacidad transformadora del arte, ya que, desde sus orígenes, la cultura humana ha intervenido en el territorio y en el paisaje mediante el arte y la técnica, ha creado arte en la naturaleza y ha construido nuevos espacios.

Finalmente, el comisario e historiador del arte Juan Guardiola sintetiza en el último capítulo del libro la tercera mesa redonda del seminario, titulada “Arte, paisaje y lugar”, en la que participaron los artistas Pau Catà, Lucía Loren y Clara Nubiola, así como el fotógrafo argentino Gustavo Frittegotto. Partiendo del objetivo general del seminario de explorar el potencial de la creatividad para generar dinámicas de transformación y revitalización del paisaje, la mesa articuló cómo desde el arte se puede poner en valor el patrimonio cultural y natural de un lugar determinado, y, sobre todo, cómo se puede intervenir en un territorio concreto de una manera poética y política.

He aquí, pues, un libro que explora el potencial que tiene la creatividad para generar dinámicas de transformación y revitalización del paisaje, de ordenación de los territorios, de socialización y activación patrimonial, y de desarrollo local. La publicación se complementa y completa con los vídeos de todas las ponencias, disponibles en la web del Observatorio del Paisaje de Cataluña (www.catpaisatge.net).



**Anti-capitalism matters!
A radical creative engagement
with the landscapes of materiality
to enact climate justice**

Oli Mould

The climate crisis is a crisis of capitalism. Mitigating the former cannot happen without admonishing the latter; they are intricately linked. Anti-capitalism, then, *needs* an awareness of how climate breakdown has come about, and part of that requires understanding how our relationship with the materiality of the landscapes around us. Centuries of capitalism have driven an ideological wedge between us and the planet we inhabit: it has narrated the landscape as merely something to consume. To counter this ideological motivation of capitalist desire, is to engender what I call “transmaterialism”; a creative mindset that levels out the human and nonhuman landscapes, and builds an anti-capitalism rooted in an ecological sensibility that can help us fight climate catastrophe.

Capitalism’s materialism

But before detailing transmaterialism, it is worth understanding the current critiques of capitalism’s ideology materialism. And to do so, it is worth revisiting the work of the curator and Marxist scholar Joshua Simon. In his influential book *Neomaterialism* (Simon, 2013), he argued that the debt-riddled neoliberal capitalism of the late twentieth and early twenty-first century has commodified absolutely *everything*. It has stripped all objects of any ownership we as individuals or as a collective have over them, and imbued them with pure capitalist relations. Because of the explosion of consumer debt from the 1970s onwards (further catalyzed by the 2008 financial crash), many of the material things that we think we “own” are in fact our owners. Mortgages, cars, things bought on credit cards: they are owned not by us, but by the financial debt economy, and they are “at risk if we fail to keep up repayments”. At the same

time, branding has overtaken the material function of objects (a pair of Nike trainers are Nike first, and trainers second). And even within the art world, contemporary art has dematerialized the very essence of creative practice; what constitutes art becomes a question of the gaze, rather than the materials used. With the preponderance of so-called “freeports” cropping up all over the world, which house massive collections of priceless art pieces purely for the tax avoidance purposes of the super-rich, art has become completely financialised. All this leads Simon to argue that capitalism has reinvented the object, the product and “thingness” altogether, and replaced it with “the commodity”.

The commodity has replaced any other form of “objecthood” such as product, thing, artefact and even the state of being an object itself. For example, a smartphone can be thought of as an *object* insofar as it relates to the sentient subject who uses, observes, abhors or admires it; it can be thought of as a *product* that has been created by child laborer’s in the Congo and overworked-to-the-point-of-suicide Chinese workers in Foxconn; it can be thought of as a *thing* or mere vessel which mutes its immediate presence in the world and sucks in alternative digital communications, contexts and meaning from all around. It could even be an *artefact* if put in another context beyond its telecommunications function, such as the art world, museum or archive. But Simon would see it and everything else as a commodity, which encompasses all of the above. To call a smartphone a thing, a product, an artefact or an object is to “cleanse the commodity of the chains of its birth”, and hence it *is* a commodity, as is, according to Simon, everything else in this world including the land, the air, practice, the cosmos, sovereignty, peace, you, me — everything.

Simon is expatiating on what he calls a *neomaterialism*, the all-pervasiveness that a Marxist reading of commodity fetishism attributes to *all* the materiality of the landscape. In other words, the capitalist realism of the twenty-first century has cast all material on the planet and beyond as exchangeable, commercial and therefore profitable.

This is the materialism that capitalism purveys. It is the reduction of the material landscape — including human materiality — to a plane of consistency that creates a marketplace. Moreover, capitalism’s mechanisms attempt to order materiality, to give it this single use that predicates predictability and abstract use once extracted (Bennett, 2008; Hodder, 2012; Mould, 2019). Entire industries are based on this: coal is for burning, crops are for eating, cattle are for slaughtering and precious metals are for mining. This translates into objects that, when produced via the capitalist machinery, have a single use and, that use once served, are discarded.



Image 1. Centuries of capitalism have driven an ideological wedge between us and the planet we inhabit: it has narrated the landscape as merely something to consume. In the image Salvation Mountain at Slab City created by Leonard Knight.

Furthermore, in discussing the inadequacies of the Anthropocene as a language of transformation to a better world, the (wonderfully titled) inhuman geographer Kathryn Yusoff argues that “An engagement with materiality is... a source of communion with the formation of a collective, in which materiality is a site of political struggle and solidarity, rather than a constraint or brake to the political possibilities of life.” (Yusoff, 2018: p. 270). Yusoff’s work here is important to think of in relation to Simon’s because it actually *presupposes* the capitalist stratification of the commonality of land and its transformation into single capitalist units of consumption. She argues that the land, and the layers of what she calls “geologic commons” embedded within it, are already imbued with inequalities that have yet to be revealed. The mining of fossil fuels, for example, is the process by which the human and the inhuman are delineated. This is done not only through the designation of nonhuman life that is to be converted into material for human consumption, but also throughout history. The industry has always marshalled which human and nonhuman bodies are expendable (e.g. slave laborers, indigenous communities, oceanic life) in their conversion into consumable objects (and hence which bodies are considered “inhuman” (see also Gilmore, 2018 and Bhattacharyya, 2018).

So, building on these Marxist traditions of the commodity, there is a scholarship of creative materiality that sees the capitalism of the An-

thropocene as an extractive machine, one that dominantly and violently dictates which nonhuman life is to be sacrificed on the altar of profitability, and which is not (yet). The conversion of sedimented dead organisms from millions of years ago into oil renders them subordinate to the needs of the consuming human; the life of the Amazon rainforest that is destroyed to make way for cattle grazing or palm oil plantations is deemed not worthy. Capitalism therefore dictates *in real time* what is human and nonhuman. It continually defines what is human — to be a consuming, economically active, laboring, surveilled, non-racialized and obedient body — and what is nonhuman — a simple resource to maintain that which it deems human.

From neo- to transmaterialism

But within an anti-capitalism of the commons, the material landscape is a site of political struggle, not something to be wielded for the purposes of building capitalist societies. The struggle of materiality is real, and plays out before our very eyes, but too often this struggle is never articulated as such. Hurricane Katrina, for example, caused far more damage to the Black population of New Orleans than the white — denoting that there are different forms of “exposure” to the commons of the material land already latent in existing societies. Sites of indigenous conflict with the state — such as the Standing Rock protests against the Dakota oil pipeline in 2016 — are political eruptions in materiality that highlight the unequal agency and political “vibrancy” of the nonhuman.

To bring an anti-capitalist and planetary commons into view, it is vital that the capitalist narration of materiality be resisted. Not only that: there needs to be a creative and ethical submission to the political vibrancy of material, and the deep connections that we have as humans with the material landscape around us.

Rather than an Anthropocenic *neomaterialism* being thrust upon us by a capitalist class that seeks to extract and destroy ever-further reaches of the planet’s materiality, a *transmaterialism* can resist this. It involves the reconceptualization of materiality away from it as subservient to the consumption patterns that capitalism requires, and instead as an equal plane of life that exists relationally with us as humans. It is the levelling up and dissipation of the human/nonhuman dichotomy that currently puts humans atop our surrounding nonhuman material. It is to *transcend* this material dualism, to be transmaterial. The prefix “trans” here is a deliberate usage, because of its transcendental qualities, but also because of the struggles of the transgender community. To be “trans” in this in-

stance is to be between the two binary genders, either transitioning from one to the other, or in a settled gendered identity between the two. The transgender identity hence problematizes the traditional gender duality and opens up new ways of engaging with human identity, and frees people from the oppressive enclosure such binary thinking can sometimes have. I use the term “transmaterialism”, then, in part in solidarity with the oppressed trans community, but also as I am aiming for similar emancipation-from-duality potentials.

Hence, transmaterialism acts counter to neomaterialism, in a more creative way, by being an ethical commitment to levelling up the human/nonhuman divide so as to open up spaces of justice for those things *and* people deemed by capitalism to be on the nonhuman side of that dualism. There are a number of examples of how to actualize the ways in which transmaterialism can be practiced to enliven a planetary commons (including the philosophies of veganism, hacker spaces, and the Right to Repair), but I wish to focus on just one that I have researched in depth of late, eco-squats.

Collective Transmateriality: Eco-squatting

To understand the lineage of contemporary eco-squats, such as Grow Heathrow near London, Can Masdeu in Barcelona, Christiania in Copenhagen and many others around the world, a brief historical analysis is needed, starting in the seventeenth century in England. The Diggers, were an important group in the conceptual foundations of the commons. They believed in the commonality between humans and the land that fed them. Drawing on his own reading of Biblical teaching (something which was more prominent because of the advent of the printing press) rather than that of the clergy, which often preached subjugation to the monarchy, Gerrard Winstanley believed that everyone was created equal, and therefore had fair use of the land that God had provided. With a relatively small band of followers, he began digging up the untouched land near Weybridge in southeast England to grow corn, peas, carrots and other produce. This was then distributed to whoever needed it. For about a year or so they were able to stave off the army and the lawmakers before they were violently evicted; not, however, before they went on to create other groups, notably the Levellers, who were more radical in their practice. Foregrounding many of the democratic ideals that were to follow centuries later, the Levellers were drawn more from army personnel, and went on to create a list of demands that have characterized, to some extent at least, what we now see as parliamentary democracy (Benn, 1976).

But at the root of the Levellers' demands and the Diggers' praxis was that the land was common and should be shared with everyone, rich or poor. To rebel against the monarchy and the dogmatic teachings of the church so forcefully was a radical step at the time. But while the Leveller movement was eventually quashed by Oliver Cromwell in 1649, their ideology still enlivens anarchist and anti-capitalist movements today.

The Levellers' creation of a "commune" that provided all that life needed is a model we see today. Even with the humble urban allotment, there is a sense of tending the land, distributing the food via local mutual aid networks (indeed, during the coronavirus lockdown, allotment-grown produce was a major source of food for those unable to get to, or deliveries from, the supermarkets), and a tendency to reuse and readapt objects before recycling them via institutional systems. As well as allotments, there are many less official (often illegal) eco-squats around the world.

These truly creative places such as Grow Heathrow or Christiania are first and foremost squats, in that they were created by a group of people looking to inhabit a plot of land which they did not own, and use it to open up more socially just and equitable spaces (Mould, 2015). These eco-squats embody the anarchist mindset of the squatting movement more generally. The anarchist tradition has been built upon the rejection of *any* form of societal organization – *anarchy*, without any form of archy, be that monarchy, patriarchy or indeed speciarchy. Far from the mainstream political view espoused by the elite (and failing presidents), anarchism is not total chaos and the absence of order. It is the desire to organize society free from any centralized or powerful control. Providing needs and meeting wants within a community of people without giving up rights, surplus or control to an externalized power is the central tenet of anarchism; and to do so actually requires a great deal of ordering, communication, deliberation and debate. Anarchism, then, is significantly more likely to be found in discussions of how to run a community garden than it is in throwing a Molotov cocktail at riot police (Springer, 2014). As an ideology, anarchism defenestrates any need for a political elite that govern us so as to exploit us; that is perhaps why political leaders are so scared of it.

This anarchist desire for the horizontalization of society extends to nonhuman and material matter. And so, within these eco-squats, there is a levelling of the human and the nonhuman via very different ways of living. Take the Grow Heathrow squat, for example. It initially started out as a campaign against building a third runway at Europe's busiest airport in 2010, but has grown into an anarchist community that provides a window onto how the ethics of a transmaterialist landscape can be real-



Image 2. Grow Heathrow has grown into an anarchist community that provides a window onto how the ethics of a transmaterialist landscape can be realized.

ized. Within the squat, all electricity is generated via renewable sources. There is a wind turbine, itself built out of reused materials, and a number of solar panels. All food consumed at the site is grown there, with a strict vegan diet. The community have their own apothecary for herbal medicines, they reuse and recycle every bit of waste (including human waste, which is transformed into fertilizer within six months), and even power washing machines via bicycles linked up to the machine's drum with a rubber band. And while it may seem trivial, if you have ever had to pedal your way through a standard washing machine cycle, you'll get a *much* better understanding of how much energy is needed to simply wash clothes. It gives you a more embodied knowledge of the energy that we take out of the ground just to clean your daily clothes load in a machine. Also, Grow Heathrow operates a policy that the small number of living quarters they have there (up to twenty people) are offered to those in most need because of their rejection from mainstream society, and will often prioritize the trans and homeless community.

This does not mean, however, that these eco-squats can be heralded and pedestalled as the politically anarchist vanguards of an ethical transmateriality. Clearly, they are dynamic, debated, contested and living sites and struggle to maintain the purity of anarchist life permanently and uniformly. Grow Heathrow itself is not immune to such contestation, and to fetishize its clear emancipatory potentials would be to place too heavy a

burden on it as a model of transmateriality. But conversely, these sites do offer a way to show that an ethical commitment to transmateriality can, indeed must, stretch beyond individual lifestyle choices.

Planetary Transmaterialism

How can this be done? We can see glimpses of this even on the scale of national parliamentary politics. In 2010, Bolivia passed the Law of Mother Earth, which sees the “natural” landscape as the “collective subject of public interest” and as such having equal rights with humans within legal frameworks (Tola, 2018). This had repercussions more recently when, in October 2020, the socialist party Movimiento al Socialismo was voted into government, much to the ire of the billionaire Tesla owner Elon Musk, who was allegedly behind a coup in order to control the country’s lithium deposits. And in New Zealand in 2017, Parliament passed a law that saw the Te Awa Tupua River obtain the same legal rights as a person, something that the local Maori tribe had been insisting upon for centuries. In 2019, Mount Taranaki also gained the same legal rights. These are instances of a rejection of a capitalist *neomaterialism* and a levelling up of the human and the nonhuman with the laws of the state apparatus. This signals that if the political will is powerfully present, then a transmateriality can easily be achieved nationally, even within the confines of parliamentary democracy.

A planetary commons thrives upon the commoning practice of constantly evolving the protocols of justice and equality that are needed to evade capitalist co-option and the violence of accumulation by dispossession. Grow Heathrow and the other eco-squats around the world, despite the “dilution” in some sense of their ethical transmateriality, can transfer that ethical practice to other parts of the world, if the political will is there to do so – as has been shown in Bolivia and New Zealand. Eco-squats can provide the means by which we can engage in a deeper connection with the material landscape, and they show, often in very practical ways but also in intangible ethical ways, how this can be done.

References

- BENN, Tony (1976). *The Levellers and the English democratic tradition*. [Nottingham]: Bertrand Russell Peace Foundation for the Oxford Industrial Branch of the WEA.
- BENNETT, Jane (2009). *Vibrant matter*. Durham: Duke University Press.

- BHATTACHARYYA, Gargi (2018). *Rethinking racial capitalism: Questions of reproduction and survival*. London: Rowman & Littlefield.
- GILMORE, Ruth (2018). *Geographies of Racial Capitalism with Ruth Wilson Gilmore* [Film]. An Antipode Foundation film. Available online: <<https://www.youtube.com/watch?v=2CS627aKrJI>> [consult: 21.3.2022].
- HODDER, Ian (2012). *Entangled: An archaeology of the relationships between humans and things*. London: Wiley-Blackwell.
- MOULD, Oli (2015). *Urban Subversion and the Creative City*. London: Routledge.
- (2019). “The spark, the spread and ethics: Towards an object-orientated view of subversive creativity”, *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 37(3), p. 468–83.
- SIMON, Joshua (2013). *Neomaterialism*. Berlin: Sternberg Press.
- SPRINGER, Simon (2014). “Human geography without hierarchy”, *Progress in Human Geography*, vol. 38(3), p. 402–419.
- TOLA, Miriam (2018). “Between Pachamama and Mother Earth: Gender, political ontology and the rights of nature in contemporary Bolivia”, *Feminist Review*, vol. 118(1), p. 25–40.
- YUSOFF, Kathryn (2018). “Politics of the Anthropocene: Formation of the commons as a geologic process”, *Antipode*, vol. 50(1), p. 255–76.

The background of the page is a light beige color with a collage of white, crumpled paper textures and various geometric shapes in shades of brown and grey. The shapes include rectangles, squares, and horizontal lines, some of which are layered or overlapping, creating a complex, layered visual effect.

Paisaje y concreción

Federico L. Silvestre

Este texto es uno de los primeros resultados del proyecto de investigación titulado “Paisajes y arquitecturas del error. Contra-historia del paisaje en la historia latina (1945-2020)”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España: PID2020-112921GB-I00.

El exceso del mundo

Vislumbrando lo ilimitado

Antes de hablar de creación, empecemos por una escena fácil; empecemos contemplando el mar azul en una rojiza tarde. Permanecemos sentados con la mirada perdida en el horizonte. Por el camino difuso de los reflejos de plata se remontan nuestros ojos en camino ascendente. Nuestro cuerpo respira y el mundo, mientras, nos mece. Finalmente, los matices del espectáculo nos afectan y, tras un gran sollozo, intuimos a Dios (Valle-Inclán, 2002: p. 79-80). ¿Qué está pasando ahí? Cierta tradición teórica diría que lo que está pasando es que disfrutamos de todo eso porque se nos ha educado para valorarlo, para valorar o apreciar estéticamente el paisaje. Esa misma tradición insistiría en que haber contemplado cientos de reproducciones de cuadros realistas o impresionistas y haber leído algunas decenas de versos de unos cuantos poetas románticos habría calado en nuestra voluble manera de mirar el mundo. Para terminar, esa misma tradición diría que, antes de los siglos XVI o XVII, al menos en Europa, esa mirada no sería posible, pues no se habrían desarrollado las prácticas paisajeras que nos enseñaron a disfrutar del mundo como paisaje. ¿Nos basta esta explicación? Aunque durante quince años yo mismo defendí esta postura (López Silvestre, 2003: p. 287-303; López Silvestre, 2008; López Silvestre, 2009), actualmente pienso que se trata de una argumentación limitada. Una visita a Delfos o a Uxmal y una reflexión sobre lo que, en santuarios como esos, durante siglos debió de pasar, bastan para entender que el sentimiento de asombro ante el gran espectáculo del mundo acompañó al animal humano desde sus orígenes e incluso antes. Así pues, ¿qué es lo que nos pasa en esos momentos ancestrales? ¿Qué

fibra nos toca y qué fibra aspira el paisajista a tocar cuando se enfrenta al mundo como paisaje?

Mi respuesta con el tiempo se ha vuelto más compleja y más sencilla. La teoría de que valoramos todos esos momentos porque algunos artistas nos enseñaron a apreciarlos como paisaje ya la puse en cuestión hace años en un texto publicado en esta misma colección (López Silvestre, 2011: p. 89-102). Yendo más lejos, lo que ahora creo es que en esos instantes intuimos el *exceso del mundo*, es decir, que tomamos conciencia de lo ilimitado que nos rodea con la ayuda de nuestros propios abismos y nuestras muchas limitaciones. Y me da la impresión de que, al menos entre los de nuestra especie, tal sentimiento no es cultural sino universal.

Piénsese, para empezar, en lo que nuestro cuerpo percibe: lo que ve, lo que huele, lo que escucha, eso que, a juicio del empirismo, es la base de lo que conocemos; piénsese, por ejemplo, en las tonalidades rosadas del atardecer que antes comentábamos y que tantos poetas con frecuencia cantan (Jiménez, 1998: p. 211). ¿Qué vemos entonces? Efectivamente, vemos rojos, pero no solo rojo, sino masas cromáticas a razón de hasta 400 trillones de vibraciones por segundo. Frente a eso, el ojo condensa y comprime e incluso la cámara más sensible los sintetiza, y el resultado es lo que llamamos *lucos o colores rojos*. Por supuesto, el pintor y el fotógrafo saben perfectamente que la cuestión es mucho más compleja. Así, cuando juega a mezclar tintes a ojo, el pintor debe mostrarse tolerante consigo mismo y abrirse a la deriva, al hecho simple de que el rojo con el que empieza nunca será el rojo con el que termine.

Volvamos a nuestro atardecer y fijémonos, a continuación, en la tranquilidad que nos embarga, en nuestro suspiro y en lo que nuestro cuerpo hace para alcanzar esa sensación de suspensión a la que nos referíamos antes. En principio, se trata del acto sencillo de inspirar y expirar el aire, ese aire limpio y oceánico que nos embarga. Decía Emanuele Coccia que “el soplo es simplemente el primer nombre del estar-en-el-mundo”, que hasta “la visión es respiración: recibir la luz, los colores del mundo, tener la fuerza para dejarse traspasar por su belleza, para elegir una porción” y que “en el soplo [...] el animal y el cosmos se reúnen y sellan una unidad diferente a la que marca al ser o la forma” (Coccia, 2017: p. 61-62). Desde luego, el de la respiración es el único trabajo que no se percibe como tal, y conlleva mucho más que un fácil movimiento binario. Cada vez que inspiramos, introducimos en nuestro cuerpo millones de partículas que intentan ser asimiladas en sus imprevistas diversidades por los 800 millones de alvéolos de nuestros pulmones. Tenga más o menos alvéolos, lo mismo acontece con todo lo que respira sobre la faz de la Tierra: que procesa a su manera los billones y billones de partículas que flotan sus-



Imagen 1. El sentimiento de asombro ante el gran espectáculo del mundo acompañado al animal humano desde sus orígenes e incluso antes.

pendidas en el aire. A su vez, la expiración devuelve al mundo millones de partículas *manoseadas*, partículas que, con ayuda del viento y en suspensión en el aire, tardan solo cuatro días en llegar al otro extremo del planeta. Está claro que, también aquí, las palabras *suspensión*, *respiración*, *expiración*, *aire* o *alveolo* solo resumen lo implicado, que es mucho más de lo antes expresado y de lo que podamos asumir de manera sencilla, tanto en unas frases como en un cuadro.

Ahora bien, comentábamos que el espectáculo nos afecta hasta el punto de creer ver, como Valle-Inclán, el rostro de Dios. ¿De qué hablamos? Efectivamente, está lo que el ojo ve y lo que el cuerpo hace. Pero el cuerpo no se limita a respirar. De hecho, lo que se apunta en relación con el exceso del mundo puede decirse también en relación con los afectos y con nuestra vida interior. Hoy sabemos que el cerebro conecta 100.000 millones de neuronas a razón de billones de microdescargas por segundo. Esa laberíntica caverna —que ninguna psicología ha logrado resumir nunca— implica, como decía Nietzsche, miles de instintos y emociones que compiten por salir a flote y por dominar nuestros actos y nuestra conciencia (Nietzsche, 2008: p. 1 [28], p. 47-48). La literatura, la música y el arte se han referido mucho a esa vida interior excesiva que, por afectar, también afecta al modo de aprehender lo que se percibe. Tanto es así que hasta la experiencia paisajera más sencilla no puede sustraerse de aquella. Freud vinculaba el “sentimiento oceánico” de comunión con el

mundo y el paisaje con el “origo de toda urgencia religiosa” y con algunos procesos psicobiológicos que nutrirían parte de esa rica vida interior. Dejando a un lado lo limitante de su apuesta —no tenemos claro que resulte obligado reducir la experiencia del exceso del mundo y del paisaje a los rebrotes de desamparo infantil en la vejez (Freud, 2007)—, lo que parece evidente es que toda asombrada contemplación de lo que nos rodea despierta y convive con nuestros infinitos instintos, esa suerte de correlato del exceso exterior que es el *monstrum in animo* o la siempre contradictoria vida interior.

Límites de la comprensión

Apuntando hacia el momento mismo de contacto con tanto exceso interior y exterior, Lacan distinguía la visión racional e incluso represiva y superyoica de todo eso —el filtro de palabras, convenciones y educación— y la mirada que lo intuía e incluso lo sacaba a la luz. Y, en relación con ambas, hablaba de los distintos modos de representar el paisaje, pues no sería lo mismo el paisaje pintado para apaciguarnos que el pintado para sacar a la luz tales excesos (Lacan, 1987: p. 75-125; López Silvestre, 2012: p. 29-136). Olvidándonos con frecuencia del rumor interior de la mirada, tendemos a pensar que el mundo está compuesto de lo que captamos con esa pantalla de la visión racional y apaciguadora, así como de lo que glosamos con conceptos o palabras. Por ejemplo, a causa de la fuerza de la mirada, tendemos a pensar que el rojo cielo al atardecer se limita a ser rojo cielo, que mi respiración tranquila al contemplarlo solo es respiración tranquila, y que mi sentimiento de felicidad solo es un poco de dicha. Pero lo cierto es que tales expresiones solo sintetizan lo que por doquier acontece y lo que a cada segundo deviene. Sin necesidad de volver al conflicto interior de afectos y a los billones de sinapsis por segundo ahí presentes, intentemos imaginar una conciencia que asistiera al desfile desglosado de todas las sensaciones y actividades ahí ocultas: de toda esa vida en sus millones de matices, ¿cómo podría hacerlo?

Si intentamos imaginar, como Henri Bergson, una conciencia capaz de asistir al desfile, no ya de las sinapsis, sino de los fotones, una conciencia capaz, por ejemplo, de asistir al desfile de esa luz de neón roja con sus 400 trillones de vibraciones instantáneas o por segundo, enseguida entenderemos el magnífico problema que tratamos. De hecho, si pudiésemos separarlas unas de otras por las dos milésimas de segundo necesarias para distinguir las conscientemente, harían falta más de 25.000 años para acabar la operación (Bergson, 2006: p. 228). Esas cifras muestran a las claras que el concepto siempre resume y que la visión siempre condensa. No en vano, hasta la cámara más sensible, en general, sintetiza.

A nuestro juicio, la palabra *compre(n)sión* se ajusta bastante al proceso del conocimiento tal y como ahí se da. Comprendemos el mundo a partir de lo que la visión y la sensación comprimen y según lo que la concepción resume. Más aún, el percepto y el concepto tienden espontáneamente a esa concreción y tienen algo de *concrete*, es decir, de cemento. Pero, precisamente por ello, toda *compre(n)sión* tiene mucho de renuncia y pérdida. Toda *compre(n)sión* es un olvido y una pasajera solución, pues lo que hacen mi visión y mi concepto es olvidar y prescindir para salvaguardarme de la locura. Pero tales renunciaciones ocultan el exceso que aquí intentamos atrapar (Nietzsche, 1996: § 1, p. 23-24).

Ahora bien, las ansias de conocimiento y la pulsión creadora nunca han tenido que ver ni con lo dado concreto ni con lo que supuestamente es. Con lo que, más bien, han tenido siempre que ver es con el reconocimiento de que la *compre(n)sión* es precisamente el principio de toda limitación y con la infructuosa persecución de ese exceso que deviene y que constantemente crea, pues, como decimos, engarza, no solo con el caosmos exterior, sino con el caosmos interior.

Incluso la ciencia acepta esa excesiva existencia. Sencillamente, al llegar a ella, o se da por vencida y apela a las “singularidades”, o se refiere a la “complejidad desorganizada” y se decanta por la estadística (Weaver, 1964: p. 1-28). Es así como conviene aceptar la tesis de Gaston Bachelard según la cual la ciencia no trabaja con objetos, sino con conceptos. Especialmente el método inductivo que está en la base de la empírica es mera *compre(n)sión* elevada a método, y se limita a igualar grandes series de fenómenos basados en masas de sensaciones singulares para construir leyes que olvidan sus desemejanzas. Sobre ello pudo escribir Henri Poincaré sabias palabras. Decía así: “Únicamente, deseo mostrar cómo los científicos aplican y son forzados a aplicar [el principio de inducción]. Dado un mismo antecedente [o causa], también debe darse una misma consecuencia [o efecto]; tal es el enunciado ordinario [del principio de inducción]. Pero reducido a estos términos, este principio no podría servir para nada. Para poder decir que se reprodujo el mismo antecedente [o la misma causa], sería necesario que se hubieran reproducido *todas* las circunstancias y que se hayan dado *exactamente*, pues ninguna es absolutamente indiferente. Y, como esto no sucederá nunca, nuestro principio nunca será realmente aplicable. [...] Por lo tanto, debemos modificar el enunciado y decir: si un antecedente [o causa] A produce una consecuencia [o efecto] B, un antecedente A_2 un poco diferente de A producirá una consecuencia B_2 un poco diferente de B. En todo caso, ¿cómo reconoceremos que los antecedentes A y A_2 son *un poco diferentes*? Si alguna de esas circunstancias puede expresarse como un número, y este número tiene valores muy similares en ambos casos, el significado de la expresión

poco diferente estará relativamente claro; el principio entonces significará que el consecuente [o efecto] será siempre una función continua del antecedente [o causa]. Y, como regla práctica, llegaremos a la conclusión de que tenemos derecho a extrapolar. De hecho, esto es lo que hacen los científicos todos los días, por lo que sin extrapolación toda ciencia sería imposible” (Poincaré, 1905: p. 258-259).

Al igual que la visión y la compre(n)sión, también la razón inductiva tiende espontáneamente a asociar y homogeneizar extrapolando. Digamos que esa denuncia no solo se encontrará en la filosofía y la teoría científica, sino que la revolución más sofisticada de la vanguardia del siglo xx consistirá en denunciar tales generalizaciones, generalizaciones que reducen progresiva e implacablemente la excesiva complejidad del mundo. Por ejemplo, escritores como Alfred Jarry definirán su gesta como “ciencia de las soluciones imaginarias” que “estudiará las leyes que registran las excepciones y explicará el universo relativo a ellas” (Jarry, 1980: p. 31-33). No en vano, hasta pensadores tan científicos como los neokantianos caerán en la cuenta de la diferencia entre el movimiento “nomotético”, homogeneizador y racional legislativo del pensamiento científico y el movimiento “idiográfico” propio del arte, la literatura y las humanidades (Kant, 1987: p. 26-27). Ni que decir tiene que solo las fenomenologías husserlianas y los intuicionismos vitalistas insistirán en la necesidad de forjar un pensamiento orientado por y hacia la cosa y no por la compre(n)sión y el concepto de ella. Pero, a su manera, hasta los neokantianos aceptarán la necesidad de una ciencia de los eventos y acontecimientos singulares. Así a juicio de Wilhelm Windelband: “Las ciencias empíricas [...] contemplan por una parte la forma permanente e inmutable, de otra parte el contenido transitorio, determinado por sí mismo, del acaecer real. Unas son ciencias de leyes, otras ciencias de acaecimientos [*sic*]; las primeras enseñan lo que sucede siempre, las segundas lo que ha sucedido alguna vez”. Como Kant antes, y como Simmel, Dilthey o Husserl en paralelo (Simmel, 1950: p. 73; Dilthey, 1944: p. 91-271; Hodges, 1952: p. 225-251; Husserl, 1962). Partiendo de ahí, Windelband considerará seriamente el método idiográfico. Concretamente, anotará que: “La misión del historiador [...] consiste en infundir nueva vida a una forma o figura del pasado, en actualizarla idealmente en toda su fisonomía individual. Realiza sobre lo que realmente vivió un trabajo parecido al que el artista despliega sobre lo que vive en su fantasía. Aquí radica precisamente la afinidad entre la obra de creación estética y la creación histórica, entre las disciplinas históricas y las *belles lettres*” (Windelband, 1949: p. 315-321; Oakes, 1986: p. IX-XIII).

Ahora bien, los neokantianos se mostraron incapaces de proponer métodos serios de acceso a ese mundo de particularidades, se mostraron

incapaces porque la escurridiza *haecceitas* o esencia siempre se escapa de las garras de la inteligencia conceptualizadora y abstracta. Al contrario, las excepciones y las singularidades requieren de aquellas sensibilidades y de aquel *esprit de finesse* que sí se apreciarán, tanto en el arte y la literatura como en la fenomenología de Husserl o en el vitalismo de Bergson o Nietzsche. Así, sobre la inteligencia conceptualizadora, Bergson ya dirá que esta congela y adelgaza la vida entera hasta el punto de ocultarla, pero que tanto el fragor exterior como el rumor interior la desbordan abriéndonos a la intuición de lo que fluye, excede y desborda (Bergson, 1986: p. 5 y ss.).

Desbordando la finalidad

Así como el rumor interior tiene que ver con el fragor exterior, la intuición del exceso enlaza con el impulso creador. Es por ello por lo que cabe decir no solo que los tres temas aquí tratados —paisaje, exceso y creación— están próximos, sino que, además, hablar de *intuición de paisajes excesivos* o de *paisajes creativos* tiene algo de pleonismo.

Por si cupiesen dudas, existe una tradición en el pensamiento estético occidental que lleva siglos relacionando la infinitud y el exceso con la inspiración creativa y con el paisaje. Ahora bien, para poder asociar las tres ideas en toda su complejidad, conviene demorarse un poco más en ellas. Al fin y al cabo, ¿remite todo lo que hoy llamamos *paisaje* a ese exceso del mundo? Y ¿encajan todas las formas de creación con este paisaje?

En primer lugar, nos podríamos preguntar cuándo un espacio deviene paisaje. Luego nos referiremos más a este tema; sea como fuere, conviene ir adelantando que un espacio no deviene paisaje cuando se convierte en entorno útil, explotado y bien delimitado —eso lo convertiría en mero *pagus*—; tampoco cuando se ajusta a cierto proyecto, forma o concepto bien acotados —eso nos pondría en la senda del academicismo racionalista de antaño—. Un espacio deviene paisaje cuando nuestros sentidos intuyen en él ese exceso de excepciones e idiográficas singularidades a que Poincaré, Jarry o Bergson ya apelaban. Todo acto de ver, de escuchar, de asimilar y de experimentar supone síntesis de cantidades y matices difíciles de abarcar. Y, efectivamente, es con ojos, con palabras y hasta con instrumentos que intentamos acotar y hasta rediseñar lo que nos rodea. Pero, si aquí manejamos cierta idea de un paisaje que es más que una representación, más que una explotación y más que una urbe bien codificada, es porque intuimos que el mundo puede ser más, mucho más, de lo que nuestros cuerpos perciben o hacen o de lo que la política y la razón instrumentales nunca dejan de acotar (Horkheimer, 2002).



Imagen 2. El paisaje es la intuición de exceso del mundo que nos invade en los espacios abiertos.

En segundo lugar, ante las preguntas de cuándo y por qué conviene hablar de creación y de hasta qué punto el paisaje excesivo tiene que ver con el paisaje creativo, cabe afirmar que la cuestión de la creación no solo es muy compleja —quizás la más compleja que exista en términos filosóficos—, sino que también es la que mejor nos permite responder a la pregunta acerca de qué es un paisaje. Ahora bien, para entender esta afirmación es preciso pensar antes un poco esa idea, pues no todos los tipos de creación tienen que ver con el exceso del mundo y con lo que aquí llamamos *paisaje*.

Tradicionalmente, la teoría de la creación se relacionaba con la ontología por la sencilla razón de que la teología se acercaba a la ciencia del ser buscando una esencia dinámica, creativa y primera de todas las cosas. El ser era esa esencia creadora, la *οὐσία* o sustancia divina que insuflaba sentido, proyecto y ansias vitales a las cosas. En relación con este, se hablaba también de una ciencia paralela, la teleología. Tal y como Aristóteles explicaría en su *Metafísica*, esa teleología pretendía alzarse a las causas, metas u objetivos profundos de todas las cosas, por eso de la “causa decimos que es la *sustancia* [*ousían*], es decir, la *esencia* [*eînai*]” (Aristóteles, 2000: p. 67). Fue así como, desde entonces, la teoría de la creación ha ido de la mano de la ontogenética o teleología ontológica. Ahora bien, antes incluso de nuestra era se inició ya un debate de calado. Concretamente, si dejamos a un lado a los presocráticos, la diferencia fundamental se

dará entre el pensamiento platónico-aristotélico y el estoico-plotiniano. Si el primero insistió en separar hilemórficamente materia inanimada e idea o esencia causante, el segundo se demoró en esa teoría de la hipóstasis o el uno que convertía la materia supuestamente inanimada y determinada en esencia creadora o determinante.

Al calor de tales debates, pensadores contemporáneos muy alejados entre sí han mostrado de distintos modos que, hoy en día, la filosofía de la creación o ciencia genética debe presentarse partiendo de la crítica a la teoría platónico-aristotélica de las causas empíricas y finales, es decir, partiendo de la progresiva desteleologización de la idea de la creación (Simondon, 2009: p. 48-57; Pareyson, 2014; Trawny, 2016; Agamben, 2017: p. 251-269). A la luz de sus propuestas, cabe pensar el acto de crear siguiendo una taxonomía que desborde la cuestión de las esencias, las causas finales y las causas discernibles en las acciones y conformaciones de toda clase y naturaleza. Según esta taxonomía, se podría hablar de cuatro tipos de creación —la repetición, la solución, la reinención y la concreción—, siempre a sabiendas de que, según lo que defendemos, lo importante para la *poiesis* no es ni la reducción determinista, ni la supuesta ideación libre o *ex nihilo*, sino la performatividad y la formatividad, es decir, los procesuales juegos múltiples que ofrece por doquier la actividad del cuerpo en diálogo con la actividad de la materia. Volviendo a los cuatro tipos de creación, estos son, en primer lugar, las obras del *animal laborans* (Arendt, 2016: p. 344-349), del artesano animal o humano que concibe sus trabajos dirigiéndolos siempre a fines productivos y concretos, asociables al “programa teleonómico esencial” (Mayr, 2006: p. 59 y ss.).¹ En paralelo, convendría hablar de ese tipo de reinención que, sin cuestionar las metas teleonómicas esenciales —nutrirse, cortejar, protegerse, refugiarse— es capaz de cambiar las funciones y finalidades de sus herramientas y sus espacios. Al respecto, hablamos de la “hipertelia” (Simondon, 2018: p. 71-77).² Seguidamente, junto a tales tipos de obras, estaría la creación “teleomática” de la espejeante repetición, sea esta cristalina, orgánica, o propia del copista (Mayr, 2006: p. 59 y ss.).³ Pero, por fin, junto a esos tipos de creación, convendría añadir ciertos “acontecimientos concretivos” y juguetones —“pretélicos o supratélicos”— más

1. La teleonomía hace referencia a las leyes [*nomos*] esenciales o finalistas [*telos*] de la naturaleza vida, a saber: tendencia a la autoconservación y a la reproducción.

2. Simondon sobre todo usa el término *hipertelia* o de las finalidades varias o en evolución para ayudar a pensar la evolución de la técnica humana. Pero, obviamente, el concepto se puede aplicar a la capacidad de los seres vivos de reutilizar para fines distintos tanto partes de sus cuerpos como herramientas —por ejemplo, la filogénesis de la tela de araña—.

3. Según Mayr, la teleomática u organización espontánea y emergente de la materia es lo que estudia, fundamentalmente, la física y, concretamente, la teoría de la autoorganización.

debidos a la imprevista superposición de “casi-causas” o multiplicidades erráticas que a ciertas determinaciones claras (Heidegger, 1985: p. 70-93; Deleuze, 2005: p. 126-127; Schürmann, 2017: p. 363-371).

Ni que decir tiene que tampoco este cuarto tipo, que es el que nos interesa destacar, encaja con el planteamiento tradicional del libre albedrío de algún autor genial o divino, pues, a nuestro juicio, esas nociones de genio o libertad tienen mucho de entelequia solipsista. Ocurre que, sin tratarse de creaciones perfectamente autónomas o libremente proyectadas por una conciencia rectora, tampoco pueden presentarse esas creaciones como teleomáticas, teleonómicas o toscamente determinadas, pues, gracias a estar atravesadas de sinsentidos y aleatoriedades, es en ellas en las que algo nuevo siempre acontece o pasa. Hablamos de *concreaciones* porque no se trata de proyectos de cierto sujeto, sino de efectos o frutos de erráticos trayectos y de cruces de muchos (Whitehead, 2021: p. 109-110). Y consideramos que son pretélicas o supratélicas, ya que, más que una finalidad dada o un *telos*, son impredecibles y suponen acontecimientos porque implican casi-causas, a saber: o los solapamientos azarosos del mundo y los ensueños más desterritorializados —cuando pensamos en estas cosas nos referimos a lo *pretélico*—, o las venturosas *errancias* emprendidas por el individuo sediento de experiencias —en este caso hablamos de lo *supratélico*—.

Paisajes concretivos

Acabamos de referirnos a la existencia de cuatro tipos de creación. Al respecto, están esa repetición, esa solución y esa reinención que responden a las leyes deterministas de la física, la química y la biología, y, frente a estas, se alzan los indeterminables acontecimientos concretivos. En el excesivo mundo en que vivimos, estos acontecimientos se cuelan en todas las anteriores formas de creación, pero se manifiestan de forma pura en las contingencias del caosmos circundante, en las ensoñaciones profundas y a partir de los solapamientos y hallazgos fruto de las errancias de algunos animales humanos y no humanos. Ahora bien, si hasta los trabajos teleomáticos y teleonómicos implican variaciones e imprevistos concretivos y pretélicos, y si un lienzo en blanco que se nutre del *drip-ping* de uno o varios artistas abstractos supone *generatio aequivoca* o supratélica concreación, ¿cómo podríamos negar la concretividad pretélica de cualquier espacio abierto compuesto de elementos que interactúan en perpetuo devenir?

Antes sugeríamos que hablar de *paisajes creativos* o de la *intuición de los paisajes excesivos* tenía algo de pleonasma. Por si todavía cupiesen

dudas sobre la relación entre el paisaje y tan excesiva y pretélica concreción, he aquí unos de los momentos más gloriosos del pensamiento reciente. Nos referimos al capítulo de Gilles Deleuze titulado “De las singularidades”. En él nos encontramos el mejor ejemplo que conocemos de la idea de acontecimiento. El acontecimiento, apunta Deleuze, siempre remite a un fondo de casi-causas que debe distinguirse tanto de la nada o el *Ungrund* clásico como del simple determinismo reduccionista. Según Deleuze, no hay ejemplo más claro de ello que los paisajes de las batallas:

“Si la batalla no es un ejemplo de acontecimiento entre otros, sino el Acontecimiento en su esencia, es sin duda porque se efectúa de muchas maneras a la vez, y cada participante puede captarla a un nivel de efectuación diferente en su presente variable: por ejemplo, las comparaciones ya clásicas entre Stendhal, Hugo, Tolstói y el modo como *ven* la batalla y la hacen ver a sus héroes. Pero, sobre todo, es porque la batalla sobrevuela su propio campo, neutra respecto a todas sus efectuaciones temporales, neutra e impasible respecto a los vencedores y a los vencidos, respecto a los cobardes y los valientes, tanto más terrible por esto, nunca presente, siempre aún por venir y ya pasada, y no puede entonces ser captada sino por la voluntad que ella misma inspira a lo anónimo, voluntad que es preciso llamar *indiferencia* en un soldado herido de muerte que ya no es ni cobarde ni valiente, que ya no puede ser ni vencedor ni vencido, completamente más allá, sosteniéndose allí donde se sostiene el acontecimiento, participando así de su terrible impasibilidad. ¿Dónde está la batalla? Por ello, el soldado se ve huir cuando huye, y saltar cuando salta, determinado a considerar cada efectuación temporal desde lo alto de la verdad eterna del acontecimiento que se encarna en ella y, por desgracia, en su propia carne. Todavía le hace falta al soldado una larga conquista para llegar a este más allá del valor y la cobardía, a esta captación pura del Acontecimiento por una *intuición volitiva* [...]. Hay sin duda un dios de la guerra, pero es el más impasible de todos los dioses, el menos permeable a las plegarias, *Impenetrabilidad*, cielo vacío, Aión” (Deleuze, 2005: p. 133-134).

Esto lo presenta Deleuze después de haber defendido que hay casi-causas privilegiadas que actúan como condición del acontecimiento concrescente, casi-causas que no explican el efecto, pero que en su aleatoriedad y perfecto sinsentido lo hacen posible. Por eso, como decimos, se trata de un gran ejemplo. Nada es más anecdótico en el gran juego de la batalla que el punto de vista de un solo jugador-soldado, y nada más creativamente paisajístico que la gran panorámica, sea esta de Tolstói en *Guerra y paz* o de Terrence Malick en *La delgada línea roja*. Pero, dejando a un lado lo explícito y gráfico del ejemplo, lo que Deleuze apunta sobre la neutralidad alcanzada a base de multiplicidades superpuestas podría, sin duda, afirmarse de todos los paisajes.

Efectivamente, el paisaje es el exceso concreativo del mundo y, precisamente por ello, desborda todo concepto y bloquea nuestros sentidos. Ahora bien, llegados a este punto, un observador avisado podría recordarnos que incluso esta versión de la noción de paisaje cabría interpretarla en clave de representación. Para demorarnos en ese debate y poner las cosas claras, intentemos distinguir lo que *es* —la ontología del paisaje— de lo que *sentimos* y *hacemos* —la estética y el arte del paisaje—. Limitemonos, por ahora, a adelantar que tanto nuestra propuesta ontológica como nuestra apuesta teórico-artística intentan evitar la reducción del paisaje a mera representación.

Ontología del paisaje y trama pretélica

En primer lugar, resumamos otra vez lo que el paisaje es. El paisaje es la intuición de exceso del mundo que nos invade en los espacios abiertos. Pero si podemos intuir ese exceso del mundo, debe de ser porque tal exceso es algo y no nada. Efectivamente, vivimos en un mundo excesivo, un mundo en el que la prodigalidad reina por doquier gracias a cuatro tipos de concreaciones solapadas: teleomáticas, teleonómicas, hipertélicas y pretélicas. La tendencia en el caso de las dominadas por cierto empuje teleomático, teleonómico o hipertélico muy claro suele ser conformar territorio en tanto que *pagus*. Pero en aquellas en las que lo dominante es la errancia y las concreaciones pretélicas, la tendencia es dar forma al paisaje. Desde luego, lo que siempre comparece es cierta nueva superposición y cierta imprevista mezcla asociables a unas coordenadas espacio-temporales únicas. Por eso, Deleuze y Guattari (2004: p. 327) pudieron apuntar que “el territorio desencadena ya algo que va a rebasarlo”.

Ahora bien, esa afirmación encierra mucho más que la aceptación de las abiogénesis. Al fin y al cabo, hubo un día en que, por primera vez, la coordinación de hidrógeno y oxígeno a cierta temperatura dio forma al agua de la lluvia y los ríos. En paralelo, las nieves fundidas de la montaña crearon las infinitamente diversas nubes. Más tarde, fue determinada yuxtaposición en una misma cadena proteínica reunida al azar la que hizo posible la primera forma de vida de modo innecesario. Todavía no había vida, luego todavía no se trataba de concebir ningún diseño, ni de arreglar ningún problema vinculado con el programa teleonómico esencial —se trate ahí de la nutrición o de la reproducción—. Desde luego, no se trataba de cambiar una meta por otra, como en el modelo de creación hipertélico. Sin embargo, esa singularidad o extraña composición molecular, contingente y pretélica dio forma a las primeras formas de vida elementales y *télicas* (Oparin, 2000; Luisi, 2010). Lo mismo pasará luego a escala macroscópica con la interacción entre tierras, animales y plan-



Imagen 3. Existen cuatro tipos de creación, la repetición, la solución y la reinención que responden a las leyes deterministas de la física, la química y la biología, y, frente a estas, se alzan los indeterminables acontecimientos concretivos.

tas. También la simbiosis de cierto hongo y cierta alga generó un día esa mixtura llamada *liquen*.

Constantemente asistimos a nuevas disposiciones y solapamientos de infinitos potenciales, pero de las que solo raras veces emergen organizaciones o comunidades estables. Se trata de pequeños clubs basados en accidentales y equívocas mixturas que en ocasiones acaban funcionando como protosistemas o “comunidades desobradas”, comunidades pobladas de clandestinidades que apelan a la concreciente *disparation* para mantener interacciones y coordinar lo nunca coordinado antes (Simondon, 2009: p. 244). En todo caso, la absorción de nutrientes imprevistos por parte de plantas o animales ¿no implica también cierta concreciente *disparation*? Y el extraño comercio inconsciente con las flores autóctonas con los insectos alóctonos arrastrados por el viento ¿no está también necesitado de la conformación de otra nueva “máquina de comunicación”? Y ¿qué decir de los mestizajes urbanos? A nuestro juicio, no es que todas las hibridaciones ahí mentadas puedan calificarse de creativas, es que, cuando transitan de la *generatio aequivoca* a la epigénesis concreativa, son esos encuentros los que desvelan la clave del asunto: ese acontecimiento que ahora tiende a llamarse de muchos modos en función del contexto: *novel ecosystem*, *emerging ecosystem*, *cultural hybridity*, *paesaggio partecipativi* o *paysages en commun* (Milton, 2003: p. 404-406; Hobbs, 2006: p. 1-7; Jackson, 2010; Olwig, 2002; García Canclini, 1990:

p. 314 y ss.; Clifford, 1999: p. 53; Burke, 2010: p. 148-151; Nogué, 2017; Besse, Tiberghien, 2018).

Partiendo de la teleología aristotélica, de esas equívocas mezclas se puede conocer tanto la causa material —aquello de lo que están compuestas— como los aspectos teleomáticos y teleonómicos de sus formas y conductas —las razones físicas y químicas de ciertas cristalizaciones, las causas vitales, etc.—. Pero, a diferencia de lo sugerido por la propia mecánica reduccionista, en ellas no basta con buscar ni una causa formal fija ni una causa final estable. No cabe buscarlas, por dos razones. Primero, porque las infinitas singularidades y cada una de sus peculiares mixturas trascienden cualquier relato monolineal o fácil, y, segundo, porque la mera suma de las partes nunca explicará unos efectos que siempre varían, ya que siempre tienen que ver con incalculables circunstancias.

Del mismo modo, si aplicamos a semejantes frescos la teoría de la complejidad, solo se podría afirmar que esas concreaciones se dan en los sistemas complejos desorganizados, sistemas refractarios a ser llamados de ese modo y que, solo en algunos casos, transitan hacia la organización. Ahora bien, al igual que la ciencia de los ecosistemas, la teoría de la complejidad es deudora del estructuralismo y del aristotelismo. Y el problema del aristotelismo es su espontánea tendencia a ascender a las alturas del sistema de sistemas, esto es, a esa teleología absoluta llamada *teodicea*. Como en la gran presentación hegeliana de la historia, todo debe integrarse en un sistema porque todo debe coordinarse con el gran relato de la historia idéntica, y por ello semejantes teorías se muestran incapaces de entender la posibilidad de una creación anterior a la forma y a la organización, esto es, anterior a la ley, al sentido y a la vida misma.

Frente a tales posiciones, las fuentes estoicas, epicúreas o nietzscheanas permiten empezar a entender la concreación. Permiten entenderla mejor porque nunca dudan en apelar a cierta trama sublime y nocturna de cantidades y desviaciones infinitesimales —el *clinamen*— que tienen que ver menos con la teodicea y con la morfogénesis sistémica que con la eterna sutilidad y dinamismo de la materia, así como en las infinitas singularidades que propone en sus siempre nuevas convergencias. Sin duda, dirá Nietzsche, “el mundo, en vez de un organismo, es un caos” (Nietzsche, 2000: § 705, p. 476); sin duda, “el carácter total del mundo es [...] caos por toda la eternidad”, y, de hecho, vivimos en medio de cierto “orden astral” que “es una excepción” y en el que tampoco gobierna un perfecto absurdo. En este contexto: “Guardémonos de decir que hay leyes en la naturaleza”. No hay ni leyes, ni finalidades estables, pero si “el mundo es prodigio de fuerza, sin principio, sin fin” (Nietzsche, 2000: § 1060, p. 679), y si “no existen finalidades”, entonces “también sabéis que no se

da la casualidad, pues solo al lado de un mundo de finalidades tiene sentido la palabra *casualidad*” (Nietzsche, 2001: § 109, p. 170-171). Ahora bien, si no hay ni absoluta finalidad, ni perfecta casualidad, ¿en qué se apoya la vida? Se apoya en el conflicto perenne de la capacidad de los átomos de afectar y la capacidad de estos de ser afectados, en la anarquía resultante y en las tensiones minúsculas que se ocultan bajo nuevas coordinaciones, nuevas voluntades de poder y nuevas ordenaciones macroscópicas (Nietzsche, 2003: § 7).

Por otro lado, en tanto que pretélicas y supratélicas, tan concreativas y materiales guerras pueden asociarse con la teoría estoica de las yuxtaposiciones y las mixturas; mixturas y yuxtaposiciones que, con frecuencia, se empiezan a componer (*disparation*) de nuevas y sin necesidad de dirección, sentido o razón organizadores, es decir, sin necesidad de tramas precedentes (Groisard, 2016: p. 79-104). Como anotarán Deleuze y Guattari: “Un cuerpo no se define por la forma que lo determina, ni como una sustancia o un sujeto determinados, ni por los órganos que posee o las funciones que ejerce. En el plan de consistencia, un cuerpo sólo se define por una longitud y una latitud: es decir, el conjunto de los elementos materiales que le pertenecen bajo tales relaciones de movimiento y de reposo [...]. Tan solo afectos y movimientos locales, velocidades diferenciales” (Deleuze, Guattari, 2004: p. 264).

Si esto ya se puede decir de un cuerpo, ¿qué no se podrá decir de esos conjuntos de cuerpos solapados que conforman un paisaje? Ocurre que las urdimbres causales y deterministas extrapoladas no remiten a ese fondo exaptativo y diferencial de las cosas, sino que lo ocultan, permitiendo solo ver esa superficie macroscópica a la que instintivamente ape-la la humana compre(n)sión con la triple hilatura de la visión, la concepción y la razón. Pero, tras esas tranquilizadoras urdimbres tendentes al panpsiquismo, está el *ne-hilum*. Pensamos, por supuesto, en el *nihil* de la microcósmica trama casual y peligrosa de lo real, trama excesiva y eternamente caótica que, en sus imprevistas mixturas, se muestra también como eternamente concreadora.

El resultado de la confluencia de la trama y la urdimbre semeja paradójico porque, remitiendo por definición a lo disjunto de la trama, cuenta con que el mero solapamiento material en el espacio y el tiempo genera a cada paso protocuerpos y protosíntesis, es decir, lugares y momentos siempre únicos. Por eso, en un ejercicio de abstracción digno del mejor malabarismo, Deleuze y Guattari hablaron de la *haecceidad* de cada paisaje del mundo: “Una estación, un invierno, un verano, una hora, una fecha, tienen una individualidad perfecta y que no carece de nada, aunque no se confunda con la de una cosa o de un sujeto. Son haecceidades, en

el sentido de que en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar y de ser afectado” (Deleuze, Guattari, 2004: p. 264).

Algo parecido nos encontramos en la obra de Jean-Luc Nancy cuando este se refiere a los paisajes culturales y urbanos. Al respecto, Nancy propone un tránsito del concepto de comunidad o urbanidad al de “urbanidad hecha de coexistencias no totalizables”, coexistencias que desafían por igual las totalidades ya prefiguradas —sean estas, la cultura, la identidad, la clase o el código—. Así, frente a esa vieja urbanidad que supone el “refinamiento de costumbres ciudadinas”, se fijará en el conjunto infinito de “comunidades desobradas” que afloran por doquier sin habérselo propuesto como ocurre con las flores en los descampados (Nancy, 2013: p. 78).

Concluyendo, solemos llamar *paisaje* a aquella parte del mundo que acota mi ojo con la ayuda de mis conocimientos anteriores. Sin duda, mi percepción ya dota de unidad quasisistémica a aquello que mira precisamente porque lo está viendo y acotando. Y, por otro lado, el término que uso para denominarlo —por ejemplo, Ría de Noia— todavía lo organiza y conceptualiza mejor. Pero es un error creer que ese conjunto organizado por la urdimbre de mi visión y mi razón alcanza la categoría de paisaje gracias a tan humanos procesos de compre(n)sión. Ya el número de olas que reflejan el sol o el número de partículas en suspensión que componen las nubes semejan incontables. Incontables parecen también las hojas y los árboles. Pero incluso eso resulta una parte ínfima del rumor salvaje de la trama de procesos pretélicos que ahí se convocan. Ahora bien, los cruces y mezclas que tienen lugar en esos momentos son tan frecuentes que resulta fácil entender que tal concreatividad, en el fondo, es de lo más vulgar. Por eso, aunque evitemos en lo posible el dudoso panpsiquismo filosófico, sí sugerimos la idea de cierto pancreacionismo plural y, en general, mucho más inconsciente de lo que cualquiera de nuestros conceptos aprehende.

Intuición supratélica y arte del paisaje

Desde luego, no hace falta remitir ni a productos bien proyectados ni a problemas replanteados. Los azares plurales del mundo y las asociaciones espontáneas ya contribuyen al paisaje, un paisaje que se da cuando los miles o millones de disoluciones, errancias o cambios que acontecen a cada instante provocan solapamientos y fusiones de resultados, no indeterminados, pero sí imprevisibles, coincidencias que, al intentar coordinarse, dan inicio a nuevos mundos y nuevas realidades. Ante tan singular diversidad, nuestro conocimiento no encuentra ni impresión

bien compre(n)siva ni palabra bien definida, por eso aquí hablamos de *exceso de mundo*. Es a ese exceso de embrollos pretélicos llenos de potenciales en espacios abiertos a lo que aquí denominamos *paisaje*, un paisaje que cabe pensar menos como simple solución o fácil y determinada repetición orientadas teleonómica o teleomáticamente que como eterna concreción. Todo paisaje, en un momento dado, implica cruces y singularidades únicos; por eso, todo paisaje tiene algo de arte inconsciente o proceso concreativo.

Ahora bien, una cosa es ese paisaje en tanto que arte inconsciente que remite a un fondo pretélico, y otra cosa es tanto la intuición de dicho paisaje como la promoción consciente del arte del paisaje. Al respecto, conviene ir por partes.

Por un lado, ¿cuándo surgió el paisaje como intuición de ese exceso concreativo entre los seres vivos o los animales humanos? Obsérvese que no hablamos de la conceptualización o representación del paisaje, sino de su intuición. Comentado ya el caso de algunas bestias capaces de jugar a juegos peligrosos e inútiles, se entenderá que algunas de ellas hayan sido vistas encaramándose a lugares elevados para luego mirar, sin aparente razón, el horizonte (Fehling, 1974: p. 43-48). Cabe insistir en este dato que cuestiona la teoría que defiende que el paisaje es una representación humana nacida en cierto periodo histórico reciente. De hecho, visto lo visto, el paisaje como intuición del exceso del mundo pudo nacer en el momento mismo en que la doble errancia, tanto neuronal o divagadora como corporal o vagabundeadora, hubo aparecido. Sin duda, una cosa es la divagación, y otra su consciente asunción. Pero la intuición de la excesiva y concreativa prodigalidad del mundo que hace posible la experiencia del paisaje no es necesaria conceptualización de tal intuición ni transformación de tal presencia en su representación. Así como un pájaro sabe volar sin saber nada de teoría de la aviación, un primate encaramado puede mostrarse extasiado sin conocer el concepto de paisaje. Que los historiadores necesiten testimonios y pruebas fiables para construir su historia no significa que no exista una historia secreta de intangibles que preceda a la otra. La representación del paisaje alzó el vuelo al atardecer de la vida del paisaje. La pregunta, por tanto, es si debemos llamar conocimiento a la tardía y secundaria representación pictórica o conceptual, o si el conocimiento está ya presente en la intuitiva y nerviosa vivencia que la precede.

Efectivamente, las representaciones mentales de cierto paisaje acotado por la visión solo son prueba de los olvidos y limitaciones de los seres orgánicos. No podemos dejar de ver el mundo en perspectiva y de acuerdo con un concepto. El mundo siempre es para los pobres mortales

una perspectiva y cierto lugar o país, es decir, una imagen limitada de la superficie de la Tierra. Ahora bien, si entre humanos llegamos a llamar a esa perspectiva y a ese país *paisaje*, y si a otros animales se les puede ver ahí anonadados, es porque, al calor de nuestras muy pretélicas errancias internas, nos hacemos con una intuición adecuada al caosmos pretélico que nos rodea —*adaequatio intuitionis ad rem*—, una intuición que permite que nos veamos afectados por el exceso del mundo, por esos espacios aparentemente limitados en los que puede acontecer lo improbable.

En resumen, el paisaje implica la asunción, por parte de la vida organizada, de los rumores salvajes de movilidad pretélica o desorganizada. Sin esa óptica movilidad no hay paisaje ni exceso del mundo, pero sin nuestra intuición interior no estaríamos hablando de paisaje. A nuestro juicio, esa es la única *trajection* a la que conviene apelar a la hora de pensar el paisaje. La otra, la que lo cifra en la mutua necesidad de objeto y sujeto para que haya paisaje, ya nos coloca en el concepto. Y el problema es que el concepto o representación intelectual ya congela y mata la intuición primera. Así pues, antes de decantarse en sujeto u objeto, no solo el mundo es exceso, sino que la vida campa en lo *yecto*. Para recuperar ese momento, es preciso deponer el *subiectum* en beneficio de lo errático y pretélico. Es ahí como se produce la *adaequatio intuitionis ad rem*, es decir, que el ser vivo se abre al paisaje porque identifica el exceso del mundo con sus propios rumores internos.

Fue Augustin Berque quien intentó convertir la noción de *trajection* en concepto central del pensamiento paisajero. La noción tenía valor porque se presentaba ya para glosar la mutua implicación del sujeto y el objeto en la construcción del paisaje y para intentar desbordarlos a ambos. Sin embargo, Berque seguía, como Roger, instalado en la idea de que era necesario apelar a un concepto o representación epocal concreto, por lo que devolvía la noción de paisaje a los fueros del sujeto (Berque, 2000). Frente a la de Berque, nuestra teoría del trayecto intenta colocarnos mucho más cerca y mucho más lejos, y por eso no decimos *adaequatio intellectus ad rem*, sino *adaequatio intuitionis ad rem*. La intuición no es la intelección, sino que la precede, del mismo modo que las sensaciones de los sentidos y de los afectos preceden a los necesariamente limitados significados de palabras y conceptos. Estos últimos deben estar bien acotados, porque nacieron para facilitar la comunicación con el otro y con uno mismo, y no es posible la comunicación si emisor y receptor no comparten unos sentidos claros. Pero, antes de toda palabra y concepto de significados bien acotados está el reguero de sensaciones y afectos del que aquí hemos hablado. Para que el sujeto toque tan mundanos excesos, debe precisamente dejarse en manos de ellos, es decir, de esas sensaciones y de esos erráticos trayectos. Pero eso supone desnudarse del sujeto



Imagen 4. Todo paisaje, en un momento dado, implica cruces y singularidades únicos; por eso, todo paisaje tiene algo de arte inconsciente o proceso concretivo.

y desbordar sus representaciones, lo que implica intuirse y vivirse como otro(s) para acceder a la intuición de lo ajeno.

Por otro lado, ¿es posible, a partir de tal intuición, construir conscientemente paisajes concretivos? Sin duda, mi mirada habita el espacio y concreta el paisaje. En todo caso, aquí no hablamos de ninguna síntesis o mediación entre el sujeto y el objeto. En este sentido, cabe preguntarse si podemos hablar de una arquitectura del paisaje concretiva.

Parece claro que resulta posible para el ser humano concebir un paisaje teleomático consagrado al reflejo y la repetición —un buen ejemplo sería el espejeante Versalles ya determinado y guionizado por Luis XIV—. También es obvio que vivimos rodeados de explotaciones teleonómicas y reinvenções hipertélicas dedicadas a la cría y a la producción —el terrible mundo de la optimización—. Ahora bien, como prueban ciertas derivas del *land art*, así como algunas piezas e intervenciones jardineras y paisajísticas recientes, junto a todo lo anterior, no es que sea posible construir paisajes concretivos, sino que estos constituyen el paisaje por excelencia.

Conclusión. Sobre paisaje concreativo y depaisaje

Puesto que, más que de acciones cuidadosamente proyectadas, se trata de la administración de meros trayectos de errática concreación en los que el supuesto autor se olvida de su yo y depone las armas, para referirnos a ellas nos gusta hablar de *depaisajes*.

El término *depaisaje* parece pertinente porque nació en francés a partir de la noción de *dépaysement* o desorientación. El paisaje fruto de las errancias es un paisaje, no solo concreativo, sino desorientador o abierto a muchos sentidos. Fue la insistencia surrealista en el *dépaysement* que provocan la deambulación y la superposición azarosa (Maderuelo, 2008: p. 163-189) lo que derivó en el hallazgo del *dépaysagisme* (López Silvestre, 2022). Serían los surrealistas los primeros en utilizar la expresión, aplicándola al resultado del solapamiento de fragmentos que habían salido despedidos tras la catástrofe interior o exterior (*dépaysagisme*) y a la desorientación (*dépaysement*) provocada por este.

Concretamente, si damos por buenos los cuatro tipos de creación adelantados antes —la repetición, la solución, la reinención y la concreación—, distinguiremos otros cuatro tipos de depaisajes, y en todo caso resulta evidente que los más claramente abiertos a las impredecibles errancias serán los últimos. Primero, un depaisajismo teleomático obsesionado por las repeticiones de la naturaleza, por las formas regulares a las que una y otra vez esta nos lleva. Ese énfasis en las repeticiones no solo nos lo encontramos en las rítmicas series de algunos fotógrafos como los Becher, sino también en la obra de artistas legendarios como David Nash con su *Wooden Boulder*. Después, un depaisajismo teleonómico, por ejemplo, el del curioso descampado de Pierre Huyghe con su panal de abejas haciendo cosas de abejas, esto es, buscando polen y construyendo su panal. También cabe mentar un depaisajismo hipertélico, por ejemplo, el de los espigadores de Agnès Varda, que parten de un movimiento arquetípico —el del cazador-recolector de antaño—, pero para extrapolarlo a las funciones más diversas. Frente a todo eso, será necesario en el futuro demorarse en un depaisajismo supratélico siempre errático y concreativo. Por un lado, cabe mostrar cuánto tienen de depaisajes los oníricos mundos *disjuntos* de B. Tschumi. Pero, por otro lado, no cabe duda de que el más pendiente de apuntar hacia lo pretélico del medio ambiente y de las más sencillas cunetas o *terrains vagues* ha sido Gilles Clément. Justo al lado del depaisajismo de Clément vuelve a cobrar vida el exceso del mundo.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2017). “Teoría de la hipóstasis”, en *El uso de los cuerpos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, p. 251-269.
- ARENDRT, Hannah (2016). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- ARISTÓTELES (2000). “[Las cuatro causas y la filosofía anterior]”, en *Metafísica*, libro I, capítulo III. Madrid: Gredos, p. 67 y ss.
- BERGSON, Henri (1986). *Introducción a la metafísica*. México: Porrúa.
- (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- BERQUE, Augustin (2000). *Médiance. De milieux en paysages*. París: Belin; Reclus.
- BESSE, Jean-Marc; TIBERGHEN, Gilles A. (eds.) (2018). *Paysages en commun / Les Carnets du paysage*, núm. 33. Versalles: ENSP; Actes Sud.
- BRUNO, Giordano (1987). *Los heroicos furores*. Madrid: Tecnos.
- BURKE, Peter (2010). *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal.
- CLIFFORD, James (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- COCCIA, Emanuele (2017). “El soplo del mundo”, en *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila, p. 61-62.
- DELEUZE, Gilles (2005). “De la doble causalidad”, “De la génesis estática ontológica” y “De las singularidades”, en *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, p. 126-145.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2004). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- DILTHEY, Wilhelm (1944). “Estructuración del mundo histórico por las ciencias del espíritu”, en *El mundo histórico. Obras de Wilhelm Dilthey*, VII. México: FCE, p. 91-271.
- DUMOULIÉ, Camille (2012). “The Esthetic of Excess and the Excess of Esthetic”, *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 16, núm. 2 (marzo de 2012), p. 205-216.
- FEHLING, Detlev (1974). “Motivbereiche des Ausschauens bei Tieren [Motivos de las miradas de los animales]”, en *Ethologische Überlegungen auf dem Gebiet der Altertumskunde*. Múnich: C. H. Beck, p. 43-48.
- FREUD, Sigmund (2007). “El malestar en la cultura”, en *Obras completas*, tomo 8. Madrid: Biblioteca Nueva, p. 3017-3023.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- GROISARD, Jocelyn (2016). “La tripartition de mélanges”, en *Mixis. Le problème du mélange dans la philosophie grecque d’Aristote à Simplicius*. París: Les Belles Lettres, p. 79-104.
- GROOS, Karl (1898). *The play of animals*. Londres: Appleton.

- GROOS, Karl (1919). *The play of man*. Londres: Appleton.
- HEIDEGGER, Martin (1985). “El principio de razón”, en *¿Qué es filosofía?* Madrid: Narcea, p. 70-93.
- HOBBS, Richard J. et al. (2006). “Novel ecosystems: theoretical and management aspects of the new ecological world order”, *Global Ecology and Biogeography*, vol. 15, p. 1-7.
- HODGES, H. A. (1952). *Philosophy of Wilhelm Dilthey*. Londres: Routledge.
- HORKHEIMER, Max (2002). *Crítica de la razón instrumental*. Madrid: Trotta.
- HUSSERL, Edmund (1962). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Libro I: *Introducción general a la fenomenología pura*. México: FCE.
- JACKSON, John Brinckerhoff (2010). *Descubriendo el paisaje autóctono*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- JARRY, Alfred (1980). *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*. N. Arnauld y H. Bordillon (eds.). París: Gallimard.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1998). “La tarde iba jugando con colores suaves... de ‘La voz velada’”, en *Segunda Antología Poética*. Madrid: Espasa, p. 211.
- KANT, Immanuel (1987). *Primera introducción de la Crítica del Juicio*. Madrid: Visor.
- LACAN, Jacques (1987). “De la mirada como objeto *a* minúscula”, en *El Seminario. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis* — texto establecido por Jacques-Allain Miller—. Buenos Aires: Paidós, p. 75-125.
- LÓPEZ SILVESTRE, Federico (2003). “Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia del paisaje”, *Quintana*, núm. 2, p. 287-303.
- (2008). *Os límites da paisaxe na Galicia dos Austrias (1517-1700)*. *Historia da paisaxe*, I. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2009). *A emerxencia da paisaxe na Galicia da Ilustración (1700-1833)*. *Historia da paisaxe*, II. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2011). “¿Es el paisaje simple reconocimiento? Sobre mis problemas de atención en Barbizon”, en Toni Luna; Isabel Valverde (dir.). *Teoría y paisaje*. Volumen 1: *Reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Barcelona; Olot: Universidad Pompeu Fabra; Observatori del Paisatge, p. 89-102.
- (2012). “Una mirada otra”, en *Los pájaros y el fantasma. Historia del artista en el paisaje*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, p. 29-136.

- LÓPEZ SILVESTRE, Federico (2016). “El riu en l’art contemporani i algunes notes de potamologia pràctica”, en Joan Nogué; Laura Puigbert; Gemma Bretcha (eds.). *Paisatge, patrimoni i aigua*. Olot: Observatori del Paisatge, p. 88-115.
- (2019). “Ruïnes a l’inrevés i poètiques del (des)fer”, en Pere Sala i Martí; Laura Puigbert; Gemma Bretcha (eds.). *(Des)fer paisatges*. Olot: Observatori del Paisatge, p. 56-81.
- (2022). “Les ruïnes d’une raison...’. Desontologización del pensamiento y destrucción de la arquitectura y el paisaje”, en Juan Calatrava et al. (eds.). *Arquitectura y paisaje*. Madrid: Abada, vol. 1, p. 37-55.
- LUISI, Luigi (2010). *La vida emergente*. Barcelona: Tusquets.
- MADERUELO, Javier (2008). “Ciudad y poesía”, en *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos (1960-1989)*. Madrid: Akal, p. 163-189.
- MAYR, Ernst (2006). “Teleología”, en *Por qué es única la biología*. Buenos Aires: Katz, p. 59 y ss.
- MILTON, S. J. (2003). “‘Emerging ecosystems’: a washing-stone for ecologists, economists and sociologists?”, *South African Journal of Science*, 99, p. 404-406.
- NANCY, Jean-Luc (2013). *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires: Manantial.
- NIETZSCHE, Friedrich (1996). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.
- (2000). *La voluntad de poder*. Madrid: Edaf.
- (2001). *El gay saber o gaya ciencia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (2003). *Escritos sobre Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2008). *Fragmentos póstumos*, IV. Madrid: Tecnos.
- NOGUÉ, Joan (2017). *Paesaggio, Territorio, Società Civile*. Melfi: Libria. [Título original: *Paisatge, territori i societat civil*].
- OAKES, Guy (1986). “Windelband: The Methodological Ideal of Idiographic Knowledge”, en “Introduction” a Heinrich RICKERT. *The Limits of Concept Formation in Natural Science: A Logical Introduction to the Historical Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press, p. IX-XIII.
- OLWIG, Kenneth (2002). *Landscape, Nature and the Body Politic*. Madison: University of Wisconsin Press.
- OPARIN, Alexander (2000). *El origen de la vida*. Madrid: Akal.
- PAREYSON, Luigi (2014). *Estética. Teoría de la formatividad*. Madrid: Xorki.

- POINCARÉ, Henri (1905). *La valeur de la science*. París: Flammarion.
- SCHÜRMAN, Reiner (2017). *El principio de la anarquía*. Madrid: Arena Libros.
- SIMMEL, George (1950). *Problemas de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Nova.
- SIMONDON, Gilbert (2009). *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*. Buenos Aires: La Cebra.
- (2018). “Hipertelia y autocondicionamiento en la evolución técnica”, en *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo, p. 71-77.
- TRAWNY, Peter (2016). *Fuga del error. La anarquía de Heidegger*. Madrid: Herder.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (2002). *La lámpara maravillosa*. Madrid: Espasa-Calpe.
- WEAVER, Warren (1964). “Recent contributions to the mathematical theory of communication”, en Claude E. Shannon. *The mathematical theory of communication*. Urbana [IL]: University of Illinois Press, p. 1-28.
- WHITEHEAD, Alfred North (2021). *Proceso y realidad*, traducción de Miguel Candel. Girona: Atalanta. [Título original: *Process and Reality*, de 1929].
- WINDELBAND, Wilhelm (1949). “Historia y ciencias de la naturaleza”, en *Preludios filosóficos*, traducción de Wenceslao Roces. Buenos Aires: Santiago Rueda, p. 315-321.

**Coltivare immaginari.
Pratiche e poetiche per reinventare
i paesaggi quotidiani**

Anna Lambertini

Sul coltivare

Il lemma *coltivazione* e le voci verbali *coltivare*, *avere cura*, ricorrono da tempo con insistenza nel discorso sul futuro degli insediamenti urbani e, più in generale, nelle riflessioni dedicate a indagare le relazioni tra umano e non-umano. Espressioni figurate come “coltivare la città” o “coltivare luoghi”, ad esempio, vengono spesso utilizzate per evocare pratiche di agricoltura urbana, orticoltura e giardinaggio critico, ossia per descrivere quel peculiare fenomeno socio-culturale ed eco-politico per il quale Richard Ingersoll ha coniato l’efficace neologismo *agricivismo* (Ingersoll, 2004), che ha trovato rinnovato vigore a partire dalla fine del xx secolo. Tuttavia l’ampiezza semantica, la vitalità e la connotazione proattiva del verbo *coltivare* invitano a farne un uso anche più disinvolto, creativo, capiente. La voce verbale ben si presta ad essere adottata in un’ottica progettuale, per esprimere un’attitudine alla trasformazione di habitat e territori interessata a considerare, con rinvigorito impegno etico e aggiornato sguardo estetico, la dimensione del vivente e le complesse dinamiche di relazione tra mondi umani e non umani, tra spazio urbano e non urbano, tra necessità di conservazione attiva di risorse (naturali, culturali, sociali) e desiderio di reinvenzione, *in visu*, *in situ* e *in actu*, di luoghi e paesaggi.

L’attività del coltivare nel significato primario di “curare un terreno o una pianta per renderli capaci di dare frutto”, indica infatti con immediatezza un rapporto di reciprocità e collaborazione tra *agency* umana e *agency* non-umana nell’orientare i processi del vivente. Nel senso esteso “di avere cura, dedicarsi” o in quello figurato di “alimentare, nutrire, sviluppare, tenere vivo”, la voce verbale *coltivare* consente inoltre di rin-

viare tanto ad una attitudine culturale e mentale, un modo di essere al mondo, quanto a un insieme di pratiche, attività, atti di volontà finalizzati a gestire luoghi, risorse e habitat, responsabilmente e consapevolmente, attraverso il tempo.

L'atto del coltivare, rivolgendosi ad assetti al contempo in essere e in divenire, incorpora inequivocabilmente l'idea di gestione dei paesaggi come atto creativo adattativo che si rinnova periodicamente, reagendo a condizioni di contesto e fattori di processo.

Richiamare il significato profondo e la radice etimologica del verbo aiuta a delineare fertili traiettorie da esplorare. *Coltivare* discende dal latino medievale *cultivare*, a sua volta derivazione dal latino *cultus*, participio passato del verbo *colĕre*. Si presume che il verbo latino abbia avuto origine dalla radice indoeuropea *kwell*, a cui corrispondevano in *primis* i significati di “andare in giro a osservare, muoversi tutt’attorno, camminare in cerchio” e nella quale è possibile intercettare l’accezione di coltivare nel senso di “rivoltare la terra, dissodare” (Angelini, 2012; Barbera, 2017). Le diverse sfumature di senso della radice indoeuropea, variamente evocative di idee e forme di circolarità, chiariscono l’ampia gamma di significati del latino antico. Oltre che “coltivare”, *colĕre* vuol dire “rispettare, trattare con attenzione, con riguardo”, “venerare, onorare”, con riferimento al camminare in cerchio che caratterizzava antichi culti processionali e deambulazioni sacre. E significava anche “abitare”, “vivere in un luogo”, giacché le pratiche colturali implicano una forma di stanzialità, di permanenza stabile in un sito, necessaria per assecondare i cicli stagionali e sviluppare riti, pratiche e tecniche agricole (Angelini, 2012; Barbera, 2017).

Non pare superfluo ricordare, inoltre, che dal participio futuro di *colĕre* ha origine la parola “cultura”. E’ nota la metafora agricola adottata da Cicerone nelle *Tusculanae Disputationes*, dove l’animo umano è comparato a un campo, che “per quanto fertile, non può dare frutti senza coltivazione” (Barbera, 2017). Questa ulteriore germinazione del verbo latino, ricollocata rispetto a un orizzonte interpretativo liberato da fuorvianti dualismi oppositivi (ad esempio uomo/natura, urbano/rurale, selvatico/domestico, teoria/pratica), esorta a considerare la cultura del progetto (di spazi aperti, giardini, paesaggi) come insieme integrato di competenze, conoscenze, abilità, capacità, che richiede di essere creativamente alimentato e ciclicamente aggiornato attraverso il confronto e lo scambio ricorsivo (circolare) tra teoria e pratica, pensiero e azione, esplorazioni speculative e sapere esperito (Lambertini, 2006; Latini e Matteini, 2017).

Adottare la voce verbale *coltivare*, in senso effettivo e metaforico, come azione chiave del progetto di paesaggio in generale e di quello ur-



Immagine 1. Esercizi di coltivazione e nature urbane. Studenti del corso di laurea in Architettura del Paesaggio dell'Università di Firenze durante il *workshop* per la reinvenzione del giardino dell'orologio della Manifattura Tabacchi a Firenze.

bano in particolare, costituisce inoltre un invito a frequentare, tanto in forma fattuale che immaginifica, la diversità — biologica, culturale, colturale, temporale (Matteini, 2011), estetica, di *specie* di spazi aperti (Lambertini, 2011), di idee ed espressioni di natura — come valore essenziale per sviluppare più ricche e aperte ecologie ed estetiche di relazione.

Senza dimenticare, naturalmente, che l'atto di coltivazione, oltre ai temi della co-creazione tra umano e non-umano e della responsabilità della cura, incorpora la consapevolezza della temporalità dei processi.

Storicamente correlata alla cultura del paesaggio e del giardino (Fabiani, 2021), la pratica del coltivare — nella definizione espansa di azione progettuale che ho appena provato a tratteggiare — esorta a trattare con riguardo la dimensione dell'inatteso e dell'imprevedibile implicita in ogni dinamica del vivente.¹ Si comprende così più nel profondo il senso dell'espressione *immaginare habitat per tutte le specie* con cui è possibile designare una specifica competenza del paesaggista.

1. "Mondo vivente: somma degli esseri dotati della capacità di trasformazione, dai batteri all'uomo, intrecciati insieme in un nodo di relazioni più o meno strette, che legano ciascuna parte al tutto in una dinamica continuamente rinnovata." (Clément, 2004: p. 75).

Il paesaggio è un dubbio, il progetto di paesaggio un atto poetico

Parafrasando Georges Perec, il paesaggio è un dubbio. Occorre “continuamente individuarlo, designarlo” (Perec, 1989: p. 110).

Prodotto di continue interferenze (indotte, casuali, previste, inaspettate...) tra fattori umani e non-umani, tra materia biotica e abiotica, sì, anche il paesaggio, come lo spazio osservato da Perec, è un dubbio. Non offre la possibilità di una interpretazione unica, stabile e definitiva, non può essere mai “catturato completamente in un solo momento”, come fa notare James Corner. I paesaggi “sono sempre in divenire, come in una miniera temporale di accumulazione, una miniera di memoria che colleziona esperienze, rappresentazioni, usi, agenti atmosferici, cambiamenti nella gestione, coltivazione e cura, e altre tracce di presenze stratificate” [traduzione dell’autrice] (Corner, 2014: p. 345). Così non importa se disponiamo di articolate definizioni di paesaggio, condivise tra più discipline e a livello internazionale, non basta sapere che esistono consolidati metodi di analisi e interpretazione, scientificamente validati: ogni descrizione di paesaggio non può che costituire sempre un’operazione imperfetta, incompleta, difettosa. Aperta al dubbio.

Campo di relazioni, mutevole e complesso, non solo perché generato da un continuo scambio di energia e materia in movimento, ma anche in quanto prodotto dello sguardo, il paesaggio — quale ambito di speculazione teorica, di osservazione, di indagine scientifica, di azione — ammette promettenti margini di incertezza. E proprio questo suo essere inafferrabile, sfuggente, imprevedibile, rende il paesaggio un terreno di sperimentazione progettuale così fortemente immaginifico. La sua interpretazione richiede agilità metodologica, la collaborazione tra tante discipline, empatia, coraggio di sintesi e uno sguardo nomadico, disposto a continui sconfinamenti — reali e metaforici, mentali e fattuali —. Di conseguenza, il progetto di paesaggio è sistemico, negoziale e processuale per vocazione ed è olistico, aperto e interdisciplinare per condizione.

Strumento che si propone di fare emergere, o attivare, rapporti trascurati, spezzati o latenti di compresenza tra sistemi viventi, il progetto di paesaggio esplora il possibile, attraversa il tempo, mira a reinventare, rilevare o rivelare potenziali soggiacenti, in essere e in divenire. Lavora con materiali e processi visibili e invisibili, si interessa delle qualità nascoste, impalpabili, volatili, degli spazi. Il progetto di paesaggio è, inevitabilmente, *atto poetico*. E lo è in quanto processo inventivo che considera le capacità evocative, l’immaterialità, i valori simbolici, l’effimero e il transitorio, tra le componenti costitutive e costruttive di luoghi e habitat.

Merita tornare ancora una volta alla radice etimologica di una parola, dato che farlo costituisce un esercizio altamente nutritivo per l'immaginario. Le parole, oltre a descrivere la realtà, aiutano a cambiarla, a costruirla. Sono immagini che consentono di vedere orizzonti di progetto.

L'aggettivo *poetico* si utilizza per indicare ciò che riguarda la poesia come creazione, ciò che “è ricco di suggestione” e “ha la capacità di suscitare sogni, fantasie”². Il termine deriva dal latino *pōēticus*, germinato dal greco ποιητικός, che vuol dire “spettante o idoneo al fare, al produrre”. Un fare non legato a pratiche fisiche del vivere quotidiano, ma riferito piuttosto alla dimensione artistica, rituale e spirituale. Poietica è la coltivazione dell'immaginario, inteso qui come produzione di rappresentazioni simboliche, miti, invenzioni artistiche e letterarie. Vivaio del fantastico, regno della finzione, l'immaginario si presenta anche come smisurato deposito di cosmografie alternative, mappe emozionali, cartografie oniriche, atlanti di terre incognite.

La coltivazione dell'immaginario consente di nutrire il possibile e fa apparire potenzialità di azione (Costa, 2020; Pezzano, 2020), sviluppando quel *senso della possibilità* di cui scrive Robert Musil. “Se il senso della realtà esiste, e nessuno può mettere in dubbio che la sua esistenza sia giustificata, allora ci dev'essere anche qualcosa che chiameremo senso della possibilità. Chi lo possiede non dice, ad esempio: “qui è accaduto questo o quello accadrà, deve accadere”; ma immagina: “qui potrebbe, o dovrebbe accadere la tale o tal altra cosa”; e se gli si dichiara che una cosa è com'è, egli pensa: “beh, probabilmente *potrebbe anche esser diverso*”. Cosicché il senso della possibilità si potrebbe anche definire come la capacità di pensare tutto quello che potrebbe essere, e di non dare maggior importanza a quello che è, che a quello che non è” (Musil, 2014: p. 12-13).

Complementare alla riflessione di Musil, è la proposta di Gianni Rodari a prendere in considerazione il *senso dell'utopia*, sperando possa un giorno essere riconosciuto tra i sensi umani alla pari con la vista, l'udito, l'odorato... “Nell'attesa di quel giorno” scrive Rodari, “tocca alle favole mantenerlo vivo, e servirsene, per scrutare l'universo fantastico” (Rodari, 1962). Analogamente l'architettura del paesaggio, guardando alle sue radici disciplinari, ha il compito di tenere viva la capacità di invenzione e produzione di spazi poetici, di luoghi di resistenza estetica dove combattere “l'analfabetismo immaginativo” (Meschiari, 2021: p. 96).

Recuperando una suadente definizione suggerita da Bernard Lassus (2004), indicherò come *spazi-paesaggi multipli* ambiti e luoghi dove sono

2. Vedi voce *Poetico* in Enciclopedia Treccani on line, www.treccani.it/vocabolario/poetico/ (ultima consultazione 15.03.2022).

facilitati gesti, azioni e riti della vita di tutti i giorni (camminare, spostarsi, lavorare, incontrarsi con gli altri, ecc.) e dove al tempo stesso vengono spalancate le porte dell'immaginazione, grazie alla presenza più o meno diffusa di dispositivi a reazione fantastica, di segnali poetici, di indizi di alterità.

Gli *spazi-paesaggi multipli* amplificano le possibilità di abbandonarsi a una dimensione giocosa e creativa del quotidiano e di allenare spirito di osservazione e sguardo critico.

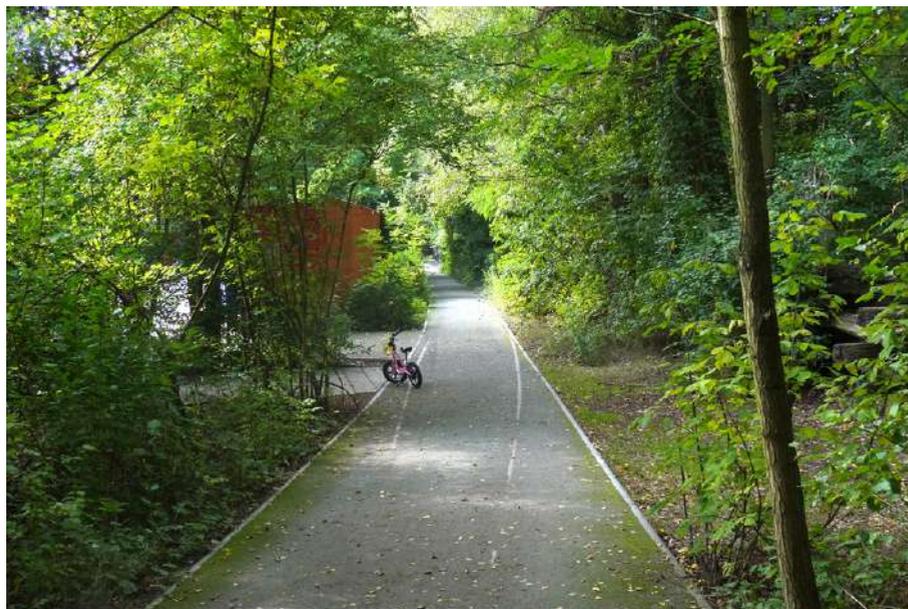


Immagine 2. Selvatico urbano e nuove specie di spazi aperti. Il *Natur-Park Schöneberger Südgelände* a Berlino.

Ad esempio, negli ultimi due decenni, è aumentato sensibilmente a livello internazionale il numero di interventi di rigenerazione urbana che fanno ricorso a materiali, colori, sollecitazioni d'uso e codici figurativi tradizionalmente associati ai *playgrounds* per ridefinire significative porzioni di città. Tra i più noti e paradigmatici esempi di una peculiare estetica ludica basata sull'eccedenza di artifici e policromatici suoli minerali, può essere sufficiente citare il pluripremiato *Superkilen Park* (Copenaghen, 2012), nato dalla collaborazione tra gli studi Big, Topotek1 e Superflex, o la spiaggia urbana *Sugar Beach* (Toronto, 2010), ideata dal paesaggista canadese Claude Cormier.

Altre specie di *spazi-paesaggi multipli* lasciano gioco alla meraviglia, alla sorpresa, all'incantamento e al piacere di darsi all'invenzione nella vita di tutti i giorni, facendo leva su differenti etiche ed estetiche

della natura urbana. E' il caso dei sempre più diffusi spazi aperti pubblici che invitano le città ad ospitare *pattern* di vegetazione incolta e ad accogliere porzioni di *selvatico* come loro componenti costitutive. Emblematico il caso, a Berlino, del *Natur-Park Schöneberger Südgelände*, un'area ferroviaria dismessa di 18 ettari rimasta in abbandono per decenni, dichiarata simbolicamente *Riserva naturale e paesaggistica (Landschaftsund Naturschutzgebiet)* nel 1999 e aperta alla fruizione pubblica nel 2000. Articolato in ambiti a tre differenti gradienti di accessibilità e naturalità, il *Natur-Park Schöneberger Südgelände* ha accompagnato l'evoluzione di innovativi studi e ricerche applicate nel campo dell'ecologia urbana, aprendo la strada ad altri fortunati progetti. Sempre a Berlino c'è il *Gleisdreieck Park* (Atelier Loidl, 2011), dove un bosco spontaneo di betulle, cresciuto su un sedime ferroviario dismesso inglobando binari e strutture abbandonate, è stato mantenuto come brano di natura urbana evolutiva. A Francoforte si trova l'*ex aeropista di Bonames* (GTL, 2004), riconvertita in un inedito bosco-parco sull'asfalto incoraggiando il processo di colonizzazione vegetale spontanea attraverso la frantumazione di significative porzioni del manto stradale.

La condizione di indeterminatezza, incompiutezza, transitorietà che caratterizza questa specie di *spazio-paesaggio multiplo* la rende particolarmente propizia alla sperimentazione di inedite coreografie dei comportamenti umani, ad effettuare prove di vicinanza tra alterità, ad immaginare differenti forme di coesistenza tra popolazioni umane, vegetali e



Immagini 3 e 4. Selvatico urbano e nuove specie di spazi aperti. Il *Gleisdreieck Park* a Berlino.

animali all'interno degli insediamenti urbani. Sono spazi-paesaggi dove allenarsi a immaginare altre forme possibili di urbanità.

Tre esercizi di *Fantastica* per allenare atleti dell'immaginazione

L'immaginazione ha una valenza conoscitiva e interpretativa di tipo narrativo, predittivo e prefigurativo. Quale facoltà che spinge a vedere ciò che non c'è o non è visibile, l'immaginazione anticipa situazioni e suggerisce assetti alternativi sulla base di informazioni disponibili o presunte, combinando in maniera inedita parti di mondo, pezzi di cose reali. E' cosa risaputa: più ricca, più vitale, più audace è la nostra capacità di immaginare, più ampio e fertile sarà il nostro orizzonte del possibile, e più adattativo e resiliente sarà il nostro modo di affrontare i cambiamenti.

Così, se la capacità di immaginare costituisce un'abilità di vitale importanza per chiunque, per chi si occupa di progettazione del paesaggio rappresenta una competenza indispensabile, poiché da essa dipendono efficacia, temperamento e sostenibilità delle scelte di trasformazione e gestione di spazi e habitat, così come bellezza, ariosità, funzionamento di luoghi e insediamenti.

Consumati, scialbi o sterili immaginari possono infatti condurci fuori rotta. Lo scrittore indiano Amitav Ghosh, ad esempio, ha descritto in termini di *Grande Cecità* l'immaginario collettivo predominante dei nostri tempi, dove si alimentano “desideri – di mezzi di trasporto, elettrodomestici, un certo tipo di giardini e case – che sono tra i principali motori dell'economia basata sui combustibili fossili” (Ghosh, 2019). Per Ghosh la crisi climatica rappresenta anche una crisi dell'immaginazione.

Per aiutarci a vedere e a rinnovare i nostri immaginari, è possibile ricorrere a tattiche di *fantasticazione*. “Un giorno, nei *Frammenti* di Novalis (1772 – 1801), trovai quello che dice: Se avessimo anche una *Fantastica*, come una *Logica*, sarebbe scoperta l'arte di inventare” (Rodari, 2001 [1973]: p. 3). Devo soprattutto a Gianni Rodari, alle sue filastrocche intelligenti e giocose, alle sue formidabili storie per bambini lette negli anni dell'infanzia, il gusto delle parole e il desiderio di esplorare una disciplina “magnifica e sconosciuta”, la *Fantastica*. Dalla lettura della *Grammatica della Fantasia* di Rodari e di *Fantasia* di Bruno Munari (1977)³, testi scoperti solo negli anni di studi universitari, è nata l'idea di mettere insieme una sorta di imperfetto strumentario per il progetto di

3. Il volume di Bruno Munari è stato pubblicato quattro anni dopo quello di Rodari, con cui intrattiene evidenti (ma non esplicitamente dichiarate) corrispondenze.

paesaggio basato, appunto, su meccanismi del fantastico e costanti del processo creativo (Lambertini, 2006; 2013).

Le tecniche di invenzione della favola si prestano ad essere agevolmente tradotte in una serie di esercizi pratici e poetici, utili anche ai fini di sperimentazioni pedagogiche per la formazione del paesaggista. Del resto, esiste storicamente una corrispondenza pulsante e feconda tra architettura del paesaggio, cultura del giardino, poesia e invenzione letteraria, arti visive, figurative e coreutiche. A partire dalle ricerche di Rodari e Munari, ho provato a comporre una lista aperta di operazioni elementari. A chiusura di questo contributo ne propongo tre, con l'intento di introdurre una grammatica minima del progetto di *spazi-paesaggi multipli*.

Primo esercizio. Pensare alla rovescia, mettersi sotto-sopra, ribaltare il punto di vista

E' considerato uno dei più banali e al tempo stesso più efficaci atti di fantasia: vedere una cosa, una situazione e pensarla capovolta, messa a testa in giù. E' un'operazione che rimanda all'uso dei contrari, degli opposti, dei complementari. Scrive Gianni Rodari: "C'è un'altra Terra. Noi viviamo in questa e in quella, contemporaneamente. Là ci va dritto ciò che qui ci va a rovescio. E viceversa. Ognuno di noi vi ha il suo doppio" (Rodari, 2001 [1973]: p. 32).

Il ribaltamento del punto di vista costituisce forse la prima operazione necessaria alla formazione dello sguardo del paesaggista. Guido Ferrara⁴, già docente di architettura del paesaggio all'Università di Firenze, durante le sue lezioni esortava a vedere i vuoti urbani e gli spazi non costruiti come *l'immagine capovolta della città*, per esplorare una *nuova frontiera progettuale* (Ferrara, Campioni, 1998: p. 5-7).

Nell'arte del giardino *pensare alla rovescia* ha sovente indotto a lavorare su coppie antinomiche come luce/ombra, leggerezza/pesantezza, temporaneo/permanente, pieno/vuoto, regolare/irregolare e così via, per creare sorprendenti topografie estetiche. Lo studio dei giardini storici ci conferma che sulle dinamiche oppositive si reggono alcune delle *narrazioni* topologiche più avvincenti⁵.

4. Assai meno noto a livello internazionale di quanto meriterebbe, Guido Ferrara (1938), urbanista e paesaggista toscano, fa parte di quella non ampia ma vigorosa comunità scientifica e accademica italiana che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, sostenne con determinazione tanto la necessità di un rinnovamento della cultura della pianificazione urbana e territoriale su base ecologico-paesaggistica, quanto l'urgenza di una fondazione disciplinare specifica dell'Architettura del paesaggio nelle Università italiane.

5. Carlo Socco ad esempio fa riferimento ad alcune categorie di opposti applicate alla lettura di epi-

Tra i progetti contemporanei, espressione felice di *paesaggio multiplo* mediterraneo ed esempio paradigmatico di applicazione del meccanismo degli opposti, è il barcellonese parco urbano de *l'Estació del Nord*, aperto nel 1988, conosciuto anche con il nome *Sol i Ombra*. Il progetto, ad elevata definizione estetica e poetica, nasce dalla collaborazione tra due allora giovani e talentuosi architetti catalani, Carmen Fiol e Andreu Arriola, e l'artista di origine nordamericana Beverly Pepper, alla quale si devono l'idea generale e il *concept* minimale di uno spazio pubblico immaginato come una sorprendente opera d'arte abitabile. Disegno e temperamento del parco si fondano sul principio dialettico della *coincidentia oppositorum*, espresso in maniera inequivocabile dalla combinazione tra due ambiti con differente caratterizzazione simbolica e funzionale, la *Espiral Arbrada* e il *Cel Caigut*. Si tratta di due sculture ambientali diversamente evocative dell'universo figurativo di Gaudí, pensate per sottolineare il senso di mutevolezza dei luoghi nel tempo, lo scorrere delle stagioni, la forza degli agenti climatici e meteorologici. La *Espiral Arbrada* definisce, grazie al movimento vorticoso di un cordolo rivestito di ceramica, uno spazio calmo e introverso scavato nel suolo e si offre come un anfiteatro ombreggiato da una piantagione spiraliforme di tigli. Il *Cel Caigut* si sviluppa invece come una scultura dalle forme fluide e vagamente zoomorfe, una duna irregolare rivestita di grandi scaglie di ceramica dalle tonalità cromatiche cangianti dall'azzurro, al bluastro, al violetto. Con la stessa determinazione con cui la *Espiral Arbrada* incide il terreno, attratta dalla forza di gravità terrestre, il *Cel Caigut* si inarca nell'aria e punta verso il cielo.

Secondo esercizio. Ripetere un pattern, un dispositivo, un tema

Pensare alla ripetizione di qualcosa è un atto elementare della fantasia che fa leva sulla potenza evocativa della reiterazione seriale di una immagine, di un segno, di un oggetto e ha la capacità di imprimere tracce pervasive nella memoria. E' uno stratagemma di colonizzazione dello spazio fisico e mentale, un trucco per espandere o marcare un campo percettivo, è una forma di metrica ricorrente che attrae, incuriosisce, cattura l'attenzione. Un elemento fisico o un tema viene replicato sempre uguale e ripetuto — anche ossessivamente — con una scansione che allude a uno sconfinamento incontenibile, come ad esempio nel caso dei moduli sovrapposti da Costantin Brancusi per creare la *Colonna senza fine*, collocata nel parco memoriale di Târgu-Jiu, in Romania.

sodi rilevanti di famosi giardini storici: Villa Aldobrandini a Frascati, Villa Lante a Bagnaia, I Tatti a Settignano.

La moltiplicazione di un medesimo dispositivo costituisce un espediente di costruzione e punteggiatura dello spazio (o del tempo) alla base dell'estetica e della poetica del Minimalismo o della Pop Art. Un espediente che possiamo ritrovare, ad esempio, in alcune opere iconiche di noti paesaggisti. E' il caso della partitura geometrica seriale, creata con esasperata cura maniacale dei dettagli, che caratterizza il parterre del parco del Kempinsky Hotel dell'Aeroporto di Monaco, progettato da Peter Walker all'inizio degli anni Novanta. O anche dell'ironica e provocatoria sperimentazione concettuale del *Bagel Garden* (Boston, 1979) di Martha Schwartz: uno stuolo di domestiche ciambelline col buco distribuite su una griglia geometrica sovrapposta a uno strato di ghiaia rossa, ha invaso per qualche tempo, ridisegnandola, la superficie di una piccola corte-giardino privata.

Nell'arte del paesaggio l'*escamotage* della ripetizione è ricorrente e ha dato origine ad elementi costitutivi della grammatica costruttiva di parchi e giardini. Si pensi ad esempio al tema delle *stanze* tematiche, disposte in sequenza serrata quali contenitori spaziali di uguali dimensioni e forma che vengono ridefiniti singolarmente dal loro contenuto. Ne sono prova il raffinato sistema di *giardini seriali*, ideato da Gilles Clément, che qualifica una parte del parigino Parc Citröen, o la serie di *pocket park* che configura i margini del berlinese *Adlershof Landschaftspark* progettato da Gabriele Kiefer. Sulla ripetizione del motivo dell'ellisse o di altre forme geometriche semplici, inoltre, si è basata la costruzione di celeberrimi paesaggi scandinavi d'autore, ad alta risonanza poetica, come gli orti danesi di Nærum di Carl Theodor Sørensen.

Terzo esercizio. Cambiare le dimensioni note, ingrandire, rimpicciolire

Ecco un'altra delle operazioni più immediate della fantasia: cambiare vistosamente le proporzioni di cose, oggetti, figure, rivoluzionando i reali rapporti di scala tra questi e il contesto che li accoglie. E' la tecnica della *gulliverizzazione*, definizione che rinvia all'indimenticabile personaggio letterario di Lemuel Gulliver, avventuroso medico viaggiatore destinato ad imbattersi in mondi ignoti, popolati da piccolissime operose creature o da bellicosi giganti. Nella letteratura fantastica, come nella filmografia fantascientifica, la tecnica della *gulliverizzazione* costituisce un vero e proprio *tòpos*.

La dilatazione delle dimensioni di cose, animali, persone trasformati in sculture monumentali o architetture paradossali è un artificio a cui sono ricorsi artisti e progettisti in tutte le epoche. Nei giardini manieristi, la realizzazione di un programma di statuaria incentrato sulla presenza

del gigante o di figure sensibilmente fuori scala è ricorrente. A Pratolino, ad esempio, l'Appennino costituisce una tappa eloquente nel percorso simbolico allestito nel parco buontalientiano. Claes Oldenburg, tra i più noti artisti della Pop Art, ha fatto della *gulliverizzazione* uno dei tratti caratteristici del suo lavoro. Le sue sculture più note sono riproduzioni a grandezza spropositata di oggetti qualsiasi d'uso ordinario (un cucchiaino, una scatola di cerini, un lucidalabbra, ecc.). L'opera ideata da Oldenburg in collaborazione con Coosje van Bruggen e installata nel 1988 nel Parco della Villette a Parigi, consta di parti di una grande bicicletta nera, bianca e arancione che emergono dal suolo, come se un improbabile gigante di passaggio avesse sepolto maldestramente il suo velocipede. Nonostante un cartello di divieto perentoriamente neghi a chiunque di toccare o arrampicarsi sull'opera, quell'oggetto a immediata reazione fantastica è inevitabilmente preso d'assalto da bambini e adulti: il suo potere attrattivo, come spazio tattile, è irresistibile.

Nel caso della miniaturizzazione, cambiare le dimensioni rende immediatamente chiara la potenza dello sguardo come strumento di conoscenza. L'attenzione al minuscolo, "porta stretta per eccellenza", può aprire a chiunque un altro mondo. Attratta da questa traiettoria poetica, tempo fa mi sono divertita a coltivare alcuni improbabili e selvatici *giardini in zolla*. Sono nati per caso, a seguito della rottura imprevista di alcuni vecchi vasi di coccio pieni di terra compattata, già abitata da intrecci di apparati radicali, strati di foglie morte, muschi. Quei volumi compatti e saldi di terra nuda e materia vegetale mi hanno fatto pensare al celebre acquerello di Albrecht Dürer, *Das große Rasenstück*, datato 1503. Osservato attraverso la lente dell'artista, un frammento di *natura naturale*, composto da ciuffi d'erba, radichette e piante erbacee, acquisisce valore monumentale come ha commentato Monique Mosser (1999). Il nostro sguardo, posato a livello del suolo e sollecitato esteticamente, è così sollecitato a cogliere quello che di grande ci può essere nel piccolo, per esplorare il potenziale poetico di realtà minute e brulicanti microcosmi.



Immagine 5 e 6. Giardini in zolla. Sperimentare la poetica della miniaturizzazione.

Nutrire il possibile

Curati da un singolo individuo o da una collettività, immaginari diversi convivono, si incontrano, si scontrano, si fertilizzano.

Fabbriche di visioni del mondo, di modi di esserci (al mondo), gli immaginari sono serbatoi di eventualità che dilatano confini e che possono cambiare il modo di considerare le trasformazioni dei paesaggi (siano essi di eccezionale valore, ordinari, entropici...) a cui si guarda, poiché ne aumentano capienza semantica, profondità, vaporosità, potenza di narrazione.

Nella vita di tutti i giorni, nutrire l'immaginazione e coltivare l'immaginario sono un modo per stimolare il senso di possibilità, per avere cura del futuro. Un modo per sovvertire ordini prestabiliti, codici d'uso predefiniti e esplorare strati nascosti – di desideri, di significati, di opportunità di azione e reazione – mentre si attraversano spazi e tempi che, appiattiti dalle abitudini, rischiano di scomparire dal nostro campo di esplorazione inventiva.

Coltivare l'immaginario costituisce, per tutti, una pratica vitale di resistenza (Lambertini, 2013; Meschiari, 2021).

Riferimenti bibliografici

- ANGELINI, Massimo (2012). *Dalla cultura al culto*. Disponibile da: <www.massimoangelini.it/136/> [consultazione: 16.9.2022].
- BARBERA, Giuseppe (2017). “Lo studio e la cura dei luoghi”, in Patrizia Boschiero; Luigi Latini; Simonetta Zanon. *Curare la terra/Caring for the Land*. Treviso: FBSR/Antiga Edizioni, p. IX-XI.
- CLÉMENT, Gilles (2004). *Il giardiniere planetario*. Milano: 22Publishing.
- COCCIA, Emanuele (2018). *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*. Bologna: il Mulino.
- CORNER, James (2014). *The Landscape Imagination*. New York: Princeton Architectural Press.
- COSTA, Vincenzo (2020). “Immaginazione e immagini: a partire da Bachelard”, in *Segni e Comprensione*, a. XXXIV, n. 99 (2020) p. 6-23.
- FABIANI Giannetto, Raffaella (ed.) (2021). *The Culture of Cultivation. Recovering the Roots of Landscape Architecture*. London: Routledge.
- FERRARA, Guido; CAMPIONI, Giuliana (1998). *Tutela della naturalità diffusa, pianificazione degli spazi aperti e crescita metropolitana*. Milano: Verde Editoriale.

- GHOSH, Amitav (2019). *La Grande Cecità*. Padova: Edizioni BEAT, p. 16.
- INGERSOLL, Richard (2004). *Sprawltown. Cercando la città in periferia*. Roma: Meltemi.
- LAMBERTINI, Anna (2006). *Fare parchi urbani*. Firenze: Firenze University Press.
- (2011), “Specie di Spazi Aperti”, in Maurizio Corrado; Anna Lambertini. *Atlante delle Nature Urbane*. Bologna: Compositori, p. 233 – 235.
- (2013). *Urban Beauty! Luoghi prossimi e pratiche di resistenza estetica*. Bologna: Compositori.
- LASSUS, Bernard (2004). “Espace Multiple”, in *Couleur, Lumière, Paysage... Instant d'une pédagogie*. Paris: Editions du Patrimoine, p. 162.
- LATINI, Luigi; MATTEINI, Tessa (2017). *Manuale di coltivazione pratica e poetica*. Padova: Il Poligrafo.
- MATTEINI, Tessa (2011). “Giardino Storico”, in Maurizio Corrado; Anna Lambertini. *Atlante delle Nature Urbane*. Bologna: Compositori, p. 127-130.
- MESCHIARI, Matteo (2021). *Geografie del collasso. L'Antropocene in 9 parole chiave*. Torino: Piano B.
- MOSSER, Monique (1999). “The Saga of grass: From the Heavenly Carpet to Fallow Fields”, in Georges Teyssot. *The American Lawn*. New York: Princeton Architectural Press, p. 40-63.
- MUNARI, Bruno (1977). *Fantasia*. Roma: Laterza.
- MUSIL, Robert (2014). *L'uomo senza qualità*. Torino: Einaudi. [Prima edizione del 1930].
- PEREC, Georges (1989). *Specie di spazi*. Torino: Bollati Boringhieri. [Titolo originale *Espèces d'espaces* del 1974].
- PEZZANO, Giacomo (2020). “ICT (Immaginario, Capitalismo e Tecnologia)”, in *Im@go, Journal of the Social Imaginary*, n. 16, December 2020, p. 41-65.
- RODARI, Gianni (1962). “Manuale per inventare storie”, in *Paese Sera*, 9 e 19 febbraio 1962, cit. in Vanessa Roghi (2020). *Lezioni di Fantastica. Storia di Gianni Rodari*. Bari: Editori Laterza.
- (2001). *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*. Torino: Einaudi, p. 3. [Prima edizione del 1973].

The background features a light beige color with several pieces of crumpled white paper scattered across it. Overlaid on this are various semi-transparent geometric shapes, including rectangles and vertical bars, in shades of light brown and grey. A thin black horizontal line runs across the page, positioned above the title and below the author's name.

Cultura, ciudadanía y territorio. Prácticas contemporáneas en la construcción y la deconstrucción de relatos y representaciones

Benito Burgos Barrantes

En uno de los pasajes de *Mujeres y poder* Mary Beard (2018) advierte de las tentaciones que acechan la reescritura de esa conferencia que más tarde, trascendiendo una vocación quizás fugaz y gestual, se ha de convertir en letra impresa.¹ En realidad, ¿uno y otro formato cumplen indistintas funciones, atienden a idénticos objetivos? ¿Son equivalentes, intercambiables, en el tono, la forma y el contenido? ¿Poseen la misma proyección temporal o voluntad de perdurar? ¿Hasta qué punto permaneces al margen y mantienes las cosas tal cual se contaron o, por el contrario, afinas o reelaboras el argumentario? La labor de pulido gramatical, de embellecimiento y matiz, parecería casi inevitable, pero la tentación —o pura necesidad, o conveniencia— de ir más allá y reelaborar buena parte de lo expresado verbalmente está siempre latente.

Trataré, en este caso, de mantenerme en una aconsejable y prudente equidistancia entre ambas pulsiones —y respetar en esencia el esquema y la intencionalidad originarios, un diálogo entre marcos teóricos y ejemplos sobre el terreno—, en el convencimiento de que son formatos o formalizaciones que persiguen fines diferenciados, que palpitan internamente de forma heterogénea, que obedecen a mecanismos de expresión y recepción en buena medida divergentes y que se proyectan en temporalidades muy desiguales. La letra escrita aspira a una más larga permanencia en el tiempo, que aconseja depurar lo más anecdótico o circunstancial, frente al destello puntual y el alcance más efímero de la charla o conferencia. Comparto, en fin, estas vacilaciones con el lector, pues han estado muy presentes en la redacción de este capítulo.

1. Este texto, en su versión original, fue pronunciado en forma de conferencia dentro del *Seminario Paisajes Creativos* en junio de 2021. Se terminó de escribir en septiembre del año siguiente.

Ciudadanía, territorio y prácticas culturales

Aclaro, de antemano, que este texto se escribe a partir del marco de referencia, trabajos y experiencias de los programas Cultura y Ciudadanía y Cultura y Ruralidades del Ministerio de Cultura. Ambos programas nacieron, todavía anudados, en 2015. Cultura y Ruralidades se desgajaría, bajo esta precisa denominación, un par de años más tarde a fin de subrayarlo y conferirle una entidad, una estrategia y una imagen propias. La vindicación del territorio, de lo rural, de las ruralidades —en conexión con las prácticas culturales allí situadas—, la reformulación crítica de las relaciones centro-periferia —desde un punto de vista social, material, cultural y simbólico— o la voluntad de entender los procesos culturales y de articular a sus agentes desde una óptica deliberada y enfáticamente territorial eran cuestiones y problemáticas que, en todo caso, estaban no solo muy presentes en la génesis de Cultura y Ciudadanía, y lo siguen estando, sino que ya por entonces adquirirían también una absoluta centralidad, un rango o una raíz constituyente.

Más allá de algunas inevitables particularidades, son, los dos, programas que se asientan en los mismos presupuestos programáticos y axiológicos; hermanos gemelos, o siameses, que cohabitan, respiran al unísono y se retroalimentan. Ambos abren, despliegan y comparten procesos participados de indagación, reflexión y producción de conocimiento en los que confluyen multitud de agentes, públicos y privados. Promueven y facilitan, en paralelo, diversos espacios itinerantes de encuentro y relación que persiguen impulsar y construir redes de intercambio y comunidades de práctica que apuesten por una cultura social, multidiversa, crítica, transformadora y participativa. El fomento de la participación activa y el del agenciamiento de sujetos y comunidades son, justamente, dos de los ejes estructurantes de ambos. Como también lo es una específica vocación territorial, descentralizada, excéntrica, fiel y consustancial a nuestro mismo mandato institucional dentro del ministerio, pero que responde por encima de todo a una voluntad consciente que entiende la política cultural desde una óptica reticular, ecosistémica, (bio)diversa y pluricéntrica.

Los programas se despliegan a partir de diversas acciones. Las más señeras, por visibles y expansivas, son los encuentros o foros anuales: el Encuentro Cultura y Ciudadanía (que en 2022 celebró su octava edición) y el Foro Cultura y Ruralidades (que ese mismo año alcanzó la quinta), los cuales funcionan como espacios relacionales y focos de agitación intelectual en torno a los retos culturales del presente. Estos espacios, que a través del tiempo han alcanzado un alto potencial activador y articulador, han ido enriqueciéndose con otros proyectos y herramientas de vocación

colaborativa, como el laboratorio de experimentación e innovación ciudadana en el medio rural Rural Experimenta, diseñado en estrecha colaboración con Medialab Prado; una línea editorial propia; un vasto corpus documental audiovisual, o un par de extensas cartografías de proyectos que funcionan como archivos de prácticas y herramientas de investigación de referencia hoy para multitud de agentes.



Imagen 1. Rural Experimenta es un laboratorio de experimentación e innovación en el medio rural. La tercera edición, en 2021, tuvo lugar en Vilafranca (Castellón) y l'Espluga de Francolí.

Está presente, en todo este quehacer, la voluntad de activar y articular, colectivamente, un hábitat —en un sentido casi literal del término— de conocimiento y relaciones, que se nutre del diálogo entre la institución y la *extitución*, la especulación y la praxis, entre el saber académico y las experiencias y aprendizajes que fluyen de lo cotidiano, de esos espacios informales o intersticiales de producción de conocimiento que reivindicamos como imprescindibles para conectar la cultura y la creación con la vida, siempre el camino más eficaz para su socialización. Se configuran, en suma, Ciudadanía y Ruralidades, como sendos dispositivos de investigación-conceptualización-acción basados en las inteligencias colectivas y puestos al servicio de procesos de imaginación y acción públicas, con un fin último: problematizar, deconstruir y reformular ciertos paradigmas y modelos heredados para descubrir modos de estar en la cultura que nos permitan comprender mejor la realidad contemporánea, asirla e intervenir sobre ella.

Para concluir esta introducción, quisiera trazar varios apuntes sobre el marco conceptual que nos sirve de referencia y dispositivo de navegación. Con frecuencia nos gusta explicarlo a partir de cierta idea de transición(ones) o desplazamiento(s): aquellos que se vienen gestando en la gestión y la política cultural durante los últimos años, y que solemos explicar en forma de pares o binomios. Estos se entienden no tanto quizás en términos antagónicos o dicotómicos, excluyentes, como, en la mayoría de los casos, en forma de desplazamientos o giros de determinados paradigmas ya existentes hacia la codificación de otros nuevos o emergentes, disruptivos de algún modo. Son pares que se posicionan a menudo —existen, no obstante, ciertas rupturas o negaciones rotundas e indiscutibles— de manera relacional o dialógica, cual sistemas de vasos comunicantes que, según el contexto, el momento y la práctica, se mueven, fluctúan y se reequilibran. En algunos casos lo nuevo viene, no obstante, como apuntamos, a clausurar el paradigma precedente y a sustituirlo.

Algunas de esas directrices u orientaciones que pretenden guiar nuestro cometido, abiertamente relacionadas en este caso con la noción de paisaje, serían las siguientes. La concepción de la cultura —sobre todo desde una óptica de política pública— como un derecho y no únicamente como un recurso productivo, no tanto como una mercancía o bien de consumo como, ante todo, un espacio para la participación; la no identificación absoluta de lo público con lo institucional y sí, también, con una cierta idea de *procomún*; el reconocimiento del papel del territorio en su conjunto, subrayando el rol significativo de lo rural, en el “sistema cultura” y en sus procesos de relación y producción; la importancia de los espacios de lo cotidiano —esa “invención de lo cotidiano” como espacio de resistencia, también cultural, que proclamaba Michael de Certeau— y de las culturas populares —si tal expresión nos sigue sirviendo hoy— en la conformación de subjetividades, estéticas y relatos; el pensamiento ecosistémico aplicado al tejido cultural y el reconocimiento del papel de la ciudadanía dentro de ese ecosistema y sus procesos, con carácter especial en aquellos que afectan al espacio público, a su diseño y su cuidado; la importancia, para activar procesos ciudadanos, de las prácticas pedagógicas y de mediación; la integración en el discurso de las perspectivas (eco)feminista, descolonial e intercultural y medioambientalista; el entendimiento de la cultura como un espacio relacional para el cruce de disciplinas —transdisciplinariedad radical—; el equilibrio y reequilibrio permanente entre lo artístico y lo social-antropológico; y, en definitiva, entre otros múltiples giros, el reconocimiento del sujeto cultural por delante, o por encima, del objeto cultural —una ontología subjetiva y relacional de la cultura—, lo cual lleva implícita, a su vez, una reivindicación cultural y política del proceso frente al paradigma casi siempre materialista del resultado o evento.

El paisaje en relación con las personas. Las personas en relación con el paisaje

¿Cómo aplicar este marco al concepto de paisaje y su reinención a través de las manifestaciones narrativas y artísticas? ¿Cómo opera, adónde nos lleva? Lo ilustraremos a través de diferentes ejemplos y casos que desgranaré a continuación, pero antes quisiera abrir un paréntesis para dejar constancia de algunas anotaciones sobre la propia noción de paisaje y compartir tres posibles claves que en mi opinión habrían de estar muy presentes en sus procesos de creación y (re)imaginación.

Ese tránsito del objeto al sujeto que mencionábamos más arriba sería determinante cuando hablamos, concretamente, de paisaje y, más en particular, de paisajes creativos. En un texto que escribí en 2020 (Burgos, 2020a) para la revista *PH* del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico expresaba lo siguiente —y perdón por la autocita, pero a veces es el camino más corto—: “El paisaje, aunque se sustenta en un soporte material, se define ante todo como una red o trama, un complejo sistema de relaciones subjetivas y ecosistémicas: sociales, productivas, medioambientales y también históricas y culturales, por supuesto... La noción de paisaje introduce al menos tres elementos que resultan decisivos en las actuales conceptualizaciones del patrimonio cultural: su naturaleza progresivamente expansiva, transversal e interdisciplinar —si es social, el patrimonio no tiene disciplinas—, su proyección cambiante, dinámica y evolutiva y, en tercer lugar, su carácter de construcción social sujeta a la percepción subjetiva [...]. Este se nos revela como entidad inacabada, agrietada, llena de dudas, siempre por completar, siempre por hacer [...]. Viva. Más que una cosa, el patrimonio (el paisaje) se proyecta como foco de significados —ideas y emociones—, que son necesariamente múltiples, en ocasiones inesperados o contradictorios, y desencadena prácticas y procesos que son colectivos, relacionales, performativos, experienciales, políticos” (Burgos, 2020a: p. 35).

El paisaje así concebido —un ente abierto, provisional, mutante y en tránsito permanente hacia nuevas capas de significado y múltiples interpretaciones— permite enfatizar lo procesual, lo performativo, lo gestual, cuando imaginamos experiencias de (re)construcción de los espacios del común; y es en la revisión, reinterpretación y reinención de lo visible y lo invisible donde, justamente, tienen la creatividad y las artes capacidad de intervenir. A continuación proponemos tres claves que pueden ayudarnos a orientar y activar tales procesos.²

2. Para completar el planteamiento que propongo aquí recomiendo la lectura de *Pensar y hacer en el medio rural. Prácticas culturales en contexto*.

Que el paisaje no es un lienzo en blanco sería la primera. Resulta imperativo partir de un contexto, que se entiende, por supuesto, como físico-material y humano y, cada vez más, no humano o poshumano —la *diplomacia* con los restantes seres y especies está cada vez más asentada en el discurso y la praxis cultural—, y es preciso comprenderlo, y aprehenderlo. El lugar de partida habría de ser, por consiguiente, el del respeto, el del conocimiento y el reconocimiento, el de la empatía y la escucha.

Cuando hablamos de creación, en segundo lugar, más allá de los aspectos visibles o materiales, conviene reflexionar acerca de lo invisible, lo inmaterial, lo sensorial, e indagar en aquellos conocimientos y saberes situados, en las diversas formas de relación con el espacio físico, en los mecanismos de construcción social, en los recursos y las formas de producir de ese territorio. Todos estos factores o condicionantes, interrelacionados, devienen determinantes cuando pensamos en manifestaciones culturales y artísticas que pretenden ser significativas para la comunidad y en potencia transformadoras.

En tercera instancia, al pensar en términos de resultado o fin de la actividad creativa, y sin desdeñar desde luego la producción material o simbólica —representaciones, imágenes, narraciones— que nos conmine a modificar o renovar la mirada, o a desvelar lo oculto, o a trastocar la percepción de lo real o visible, la vertiente procesual y experiencial que la práctica artística puede tener, capaz de afectar en primera persona a los individuos, debería de alcanzar, como se ha venido insinuando, una relevancia profunda. Hablamos, en uno y otro caso, de agitar las energías implícitas y las potencialidades subjetivas de un territorio para envolver lo poético bajo un principio ético-político de utilidad.

Relatos, prácticas y experiencias para la reimaginación del territorio

Planteo a continuación un itinerario por un ramillete, muy abocetado e impresionista —son innumerables los que vienen germinando en los últimos años— pero representativo, de ejemplos y experiencias, situados en el medio rural principalmente, que jalonan e inspiran nuestro proceso de trabajo y que dialogan con un concepto tan flexible y expansivo como es el de paisaje. Si bien nuestra aproximación al fenómeno cultural no es de carácter disciplinar o sectorial, ya lo anunciamos, seguiré aquí, en cierto modo, ese criterio, en cuanto que permite ordenar y clarificar la exposición.

Quisiera empezar refiriéndome a las artes narrativas —la literatura y el cine—, por la honda fuerza transformadora que en la conformación de la percepción social y en los procesos de imaginación y reimaginación colectivos poseen los relatos e historias. A modo de bosquejos literarios, y por ceñirnos a una región o lugar concreto, voy a escoger tres autores y otros tantos títulos ambientados en Extremadura.

El primero de ellos es Julio Llamazares, quien hace tiempo nos puso sobre la pista —su obra *La lluvia amarilla* adquiere un valor casi fundacional— de aquello que hoy se ha venido a llamar la *España vacía* o *vacía-da*. Llamazares pasó el confinamiento provocado por la pandemia en la sierra de los Lagares, cerca de Trujillo, en Cáceres, y allí y entonces escribe una obra, *Primavera extremeña*, un librito o pequeño diario de apuntes que relata, esencialmente, la explosión de la vida, el florecimiento desbordante de aquella deslumbrante primavera extremeña del año 2020, que espolea en el escritor un radical cambio de mirada y sensibilidad frente a la profunda desolación que recorría las páginas de *La lluvia amarilla*. El autor leonés, que con frecuencia ha escrito relatos llenos de pesimismo sobre nuestros pueblos y paisajes, atravesados por un agudo sentimiento de pérdida (no en vano su pueblo natal fue sepultado por las aguas del pantano del Porma), en cambio, ahora, experimenta cierta metamorfosis emocional para brindarnos una visión del paisaje extremeño y su paisaje elocuentemente más luminosa y esperanzadora. Llamazares inoculara esa nueva sensibilidad al lector, en quien hace germinar, diría, renovadas miradas sobre los paisajes cacereños.³

El balcón en invierno, de Luis Landero, es una suerte de recorrido por los paisajes de la memoria de su autor, inmigrante extremeño que, muy joven, abandona su tierra natal y que, al cabo del tiempo, ya en la madurez, emprende un viaje interior por sus recuerdos que le desvela sentimientos y emociones hacia la tierra que dejó años atrás largamente ignorados. Landero recrea paisajes emocionales íntimos, resignifica momentos, relaciones y lugares; no se trata tan solo de un retorno interior a sus orígenes, también reinterpreta su recuerdo bajo una nueva luz, y empuja al lector —en especial a aquel que, como él, un día tuvo que migrar— a revivir emociones análogas.

En último lugar, me detengo en Gabi Martínez, un escritor barcelonés de ascendencia extremeña por parte materna, concretamente de la

3. Casualmente, hace unos años el filósofo alemán Peter Sloterdijk también pasó una semana en la sierra de los Lagares. En sus reflexiones sobre aquellos días en Extremadura, Sloterdijk expresaría que esta región en los confines de Europa constituye el último reducto antropológico y ecológico del continente. Antropología y ecología confluyen, disciplinariamente, no lo olvidemos, en la elaboración de la noción de paisaje.

Siberia, una agreste comarca ganadera de la provincia de Badajoz. Gabi, en su constante interrogación acerca de su pasado y su memoria, decidió enfrentarse a la experiencia de vivir unos meses en esta tierra en condiciones parecidas a las que en su día vivió su madre —pastoreando ovejas y durmiendo en un humilde cobijo sin luz ni agua corriente— y, en paralelo, registrar su peripecia. Además de relato de su propio viaje interior, la experiencia vital de Gabi, narrada en *Un cambio de verdad*, supone toda una reivindicación de los paisajes, las gentes y las formas de vida de la Siberia; es una llamada al empoderamiento de una comarca con infinitos recursos naturales y paisajísticos recientemente declarada reserva de la biosfera. Libros como este son magníficos y eficaces detonantes para trastocar percepciones y avivar esas potencias implícitas de personas y territorios a las que antes aludíamos. Posteriormente el escritor organizaría la llamada Caravana Negra, una trasterminancia —o trashumancia a pequeña escala— con un deslumbrante rebaño de ovejas merinas negras —la rústica y autóctona por naturaleza— de poderoso magnetismo simbólico, acompañado para ello de un grupo de artistas (Agustí Villaronga, Carla Boserman y otros), que registraron a través de diferentes medios —fotografía, cine, diseño, cómic— el hipnótico viaje. Hoy Gabi dirige en un municipio de la Siberia, Tamurejo, un festival de literatura y naturaleza, Literatura, dispuesto a seguir avivando la reinención de la tierra de sus antepasados.



Imagen 2. Gabi Martínez organizó la Caravana negra en La Siberia extremeña. Imagen cortesía de Miguel Cabello.

Las narraciones y poéticas contemporáneas incorporan la sensibilidad de género para dibujar visiones inéditas sobre el medio rural. Un número en aumento de autoras está desvelando y afirmando realidades, perspectivas y significados antes vedados o velados por las seculares estructuras patriarcales. Su posicionamiento sirve también para contribuir a agenciar a las mujeres sobre sus propios territorios y sobre los rela-

tos que de ellos se construyen. Autoras como María Sánchez (*Tierra de mujeres*), Irene Solà (*Canto jo i la muntanya balla —Canto yo y la montaña baila—*), Yayo Herrero o la poetisa Olga Novo, entre otras, se han convertido hoy en referencias muy necesarias para, desde una sensibilidad feminista —y, a menudo, ecofeminista—, reconectarnos a la tierra, y también cuidarla. Cuando hablamos de *cuidados* en estos contextos, el término adquiere un sentido muy real y concreto, pues son los cuerpos y las manos de las mujeres, hoy y antes, quienes han soportado y soportan, en gran medida, el sostenimiento de lugares, comunidades y naturalezas. Las voces de todas estas autoras lanzan un mensaje poderosísimo para reivindicar esa deuda y poder ensanchar las cosmovisiones asociadas al medio rural.

Un género narrativo y simbólico feraz en sus miradas e interpretaciones del paisaje es el cinematográfico. Dirijo ahora la lente hacia otra región muy arraigada a la tierra: Galicia. Allí fructificó hace unos años una nueva generación de cineastas que han entendido perfectamente la doble dimensión antropológica y medioambiental —paisajística— que de manera tan patente se halla adherida, en simbiosis, a su territorio. Desde una perspectiva a menudo contemplativa, poética a su manera, pero también y, ante todo, bajo una mirada muy humana sobre las personas y la tierra, unos con más énfasis que otros, la aventura cinematográfica de reconocimiento y reconexión con su lugar y su pasado que están llevando a cabo algunos de estos cineastas resulta fascinante. El más conocido es, seguramente, Oliver Laxe, cineasta multipremiado en Cannes y que con su última obra, *O que arde*, consiguió acceder a un público más amplio, aunque otros como Eloy Enciso (con obras como *Arraianos* o *Longa Noite*) o Lois Patiño (y su relato sobre el mundo de las mariscadoras en *Costa da Norte*), por traer otros nombres, transmiten a través de sus imágenes visiones y energías poderosísimas que empujan a replantear nuestra relación y reconocer nuestra deuda con unos paisajes con frecuencia despoblados o que acogen formas de vida y usos del territorio tantas veces menospreciados.

En la exhibición cinematográfica también hallamos casos significativos de festivales y muestras que entablan particulares diálogos con el paisaje, como la Muestra de Cine de Ascaso, en los Pirineos aragoneses, edificada desde el voluntariado y que hábilmente se publicita como “el festival de cine más pequeño del mundo”; o el Festival Periferias, que se celebra en diversas localidades y espacios naturales de la raya o frontera entre Extremadura y Portugal, como Valencia de Alcántara y Marvao; o el Festival de Cans, en Pontevedra, tantas veces citado, que hace gala de recursos y valores idiosincráticos —tractores o *chimpines*, y cobertizos o *galpones*, como, respectivamente, medios de transporte y espacios de

proyección del festival— para dotar de personalidad singular y única a un formato, como es el del festival de cine, demasiado codificado y previsible, y con el que la población local se siente muy identificada, reconocida e interpelada.

En el campo de la música, expresión que apela profundamente a lo emotivo, estamos asistiendo a una eclosión de festivales y eventos que, en algunos casos, están contribuyendo a la reimaginación y dinamización de nuestros espacios rurales. El festival Música en Segura, en Segura de la Sierra (Jaén), donde celebramos la segunda edición del Foro Cultura y Ruralidades, es una propuesta ejemplar por su apuesta, tan audaz como depurada en contenido y forma. Es un festival que desborda la propia idea de evento —festival expandido— para desplegarse en diversos momentos del año. Aquí, la música de cámara sale al encuentro de los entornos paisajísticos de la sierra de Segura, a la sazón parque natural, para hacerla más accesible, liberarla de corsés y, de paso, activar nuevas relaciones perceptivas y emocionales con los espacios naturales. Se sirve también, como escenario, de infraestructuras propias de los sistemas productivos locales, espacios *musicalmente imprevistos*, como es el caso, digamos, de una almazara o molino de aceite. En tales contextos, la música opera como elemento catalizador que revincula emocionalmente con un contexto humano, paisajístico y económico-productivo que padece déficits demográficos importantes.

La subversión y transformación de los paisajes y ecosistemas afectivos abre otra escena de intervención hartamente estimulante. El Festival Agrocuir de Ulloa (Lugo), mediante la combinación de la música y los imaginarios contemporáneos con las formas propias de una manifestación festiva muy popular en Galicia, como es la romería y su folclore asociado, propone espacios para el encuentro y la aceptación de la diferencia, y así se ha convertido en un dispositivo de integración ciudadana muy eficaz, que impulsa la normalización de la diversidad sexual y LGTBIQ+ en un escenario tradicionalmente tan hostil para la manifestación libre de las opciones afectivas no normativas como el rural. El dispositivo cultural opera entonces como elemento de naturalización de la diferencia y como herramienta de cohesión social y resiliencia demográfica.

Venimos, por otro lado, prestando una especial atención a los llamados *paisajes sonoros* y a la construcción de conocimiento y sentido a través del sonido —lo que llamamos *auralidad*—, que puede abrir caminos creativos muy estimulantes para explorar, interpretar y conectar sensorial y emocionalmente con los lugares y la historia, con el espacio y el tiempo. Huesca Sonora es uno de esos proyectos que encajan en la categoría de la sonoridad y que, por su capacidad de evocar, reconstruir y fa-



Imagen 3. *Ría*, de Juanjo Palacios, es una obra de arte sonoro producida por el Ministerio de Cultura para el V Foro Cultura y Ruralidades, celebrado en Navia en 2022.

bular paisajes y sensaciones, resultan tan insinuantes. Otra iniciativa que transita en coordenadas análogas es Andalucía Soundscape, un archivo de paisajes sonoros rurales y urbanos que, a diferencia del anterior, es de base colaborativa: los propios ciudadanos pueden contribuir a alimentarlo con sus experiencias sonoras y grabaciones de campo. Existen otras muchas propuestas, como Audiolab, en el País Vasco, de un marcado carácter artístico y experimental y con gran proyección internacional, o el proyecto pedagógico “Los sonidos de la escuela rural”, de la Fundación Cerezales, en León, donde son los propios chicos y chicas quienes, acompañados de una labor de mediación y tutoría artística, captan, manipulan y transforman los sonidos de su territorio y, de este modo, son capaces de reconocerse y construir identidad dentro del contexto que habitan.

Por último, dentro de este apartado referido a la (re)creación de paisajes a partir del sonido, he de mencionar el Jardín Cosmopolita, un proyecto desarrollado por los colectivos Nomad Garden y Antropoloops de Sevilla con motivo del quinto centenario de la vuelta al mundo de Magallanes y Elcano. Posteriormente, la idea sería replicada y desarrollada en Las Palmas de Gran Canaria (Kleos Doramas) y desde Cultura y Ciudadanía hicimos lo mismo en el Parque Cristina Enea (Kleos Cristina Enea), en San Sebastián, con motivo del VI Encuentro Cultura y Ciudadanía, que se celebró en Tabakalera Donostia. Se trata de una propuesta que,

en formato de aplicación geolocalizada y a modo de gabinete de las maravillas, relaciona especies botánicas con fragmentos científicos, históricos, artísticos y sonoros, para construir una narración-*collage* cultural y multisensorial alrededor de las plantas y las músicas de sus lugares de origen. Es un proyecto que apuesta por la combinación, la hibridación y la superposición de múltiples capas culturales y científicas, y es en esa sensibilidad tan compleja, interseccional —que combina arte, cultura, patrimonio, antropología, ciencia, tecnología y visualización de datos—, tan afín a nuestro ideario, donde radica su principal y formidable valor, que lo llevó a participar en la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2021.

En el terreno, ahora, de las artes escénicas podríamos traer a colación un festival como el FETAL, en un pequeño pueblo de Valladolid, Urones de Castroponce, donde el espacio público, que por momentos no es sino el campo, alcanza singular protagonismo para la puesta en escena de las representaciones, alimentando percepciones novedosas sobre “lo que siempre estuvo ahí”. La categoría de espacio público, su construcción cultural y artística, colectiva y performativa, fue precisamente la que examinamos con carácter monográfico en el Encuentro Cultura y Ciudadanía de 2019, celebrado en Matadero Madrid, en el que tuvimos la oportunidad de conocer cuán ingente es la cantidad de prácticas, ideas y conceptos que pueden confluír en la construcción —rica, compleja, colectiva, democrática, inclusiva— de ese bien común que define y moldea nuestros paisajes. La obra-dispositivo *Labranza*, del Colectivo Lamajara, es una pieza escénica participativa en torno a las *coreografías* de las labores agrícolas que se construye y representa con la colaboración de la población local, que la hace suya, y una muestra más de cómo, a través de la implicación activa en la creación, las comunidades pueden relacionarse artística y emocionalmente con el patrimonio inmaterial, las formas de vida y los imaginarios asociados al agro.

Si desplazamos la mirada a las artes visuales contemporáneas, en su intersección con el territorio, la lista de ejemplos es inacabable. Nos hemos de conformar con citar, siquiera, unas pocas e incompletas referencias. El Arreciado, en Toledo, es un espacio productivo agroganadero de ovino, pero también un lugar para la investigación artística en torno a la lana y sus procesos de transformación y uso, en diálogo abierto con el paisaje de la dehesa. El Centro de Arte Contemporáneo y Sostenibilidad El Forn de la Calç, en Calders (Barcelona), conecta arte, feminismos, educación y sostenibilidad medioambiental para impulsar un nuevo pacto social con la naturaleza, y en una línea similar se posiciona Can Farrera, en Lleida. Un caso tan singular como reconocido es el de Genalguacil Pueblo Museo, ubicado en las sierras del interior de Málaga, el cual se concibe como un proyecto de desarrollo social, económico y demográfico

sustentado en la creación y la divulgación artística, en estrecha conexión con el contexto e impulsado por una activa participación de la población local en los propios procesos artísticos, en línea con los postulados del arte colaborativo.

Un referente es ya la Fundación Cerezales Antonino y Cinia, mencionada más arriba, que al igual que la anterior propuesta se ubica e interviene en eso que podríamos llamar los *paisajes de la despoblación*. Enraizada en un pueblecito leonés de poco más de treinta habitantes, y mediante una audaz combinación de etnoeducación, arte contemporáneo y procesos de mediación, está poco a poco modificando el paisaje social, material, medioambiental, artístico y simbólico de toda una comarca. No quiero olvidar, por su carácter pionero, proyectos como Campo Adentro, que opera en el cruce entre arte, agroecología, educación y activismo en diversos lugares de España y el extranjero, o el Museo Vostell, en Malpartida de Cáceres, integrado en el Monumento Natural de los Barruecos y que, fiel al ideario de su fundador Wolf Vostell, “arte es vida, vida es arte”, lanza un alegato en favor de la unión plena del arte con la vida y la naturaleza. Tampoco quisiera dejar de acordarme del encomiable trabajo que para la revitalización y la sostenibilidad de los territorios rurales viene realizando en Tarragona el Museo de la Vida Rural de l’Espluga de Francolí, ni, por último, del meritorio esfuerzo mancomunado que la red El Cubo Verde viene desarrollando para dotar de espíritu y sentido colectivo a buena parte de este torrente de iniciativas.

Se piensa con los pies, aseveraba Nietzsche. La práctica del paseo inscrita en el paisaje, cual dispositivo de mediación, diálogo e intercambio de conocimientos y experiencias entre personas de diferentes bagajes y sensibilidades, en ocasiones mediante la activación propiciada por artistas y creadores, se revela como una herramienta muy fructífera para activar procesos de análisis, relectura y resignificación, y son diversas las iniciativas que suelen desarrollar acciones de esta naturaleza errabunda y peripatética, como Nau Còclea, en Girona, o PACA Casa Antonino, en Asturias, por mencionar un par.

En última instancia, y para concluir, en concordancia con la apuesta por las hibridaciones e intersecciones disciplinares que alentamos desde Cultura y Ciudadanía, quisiera citar algunos proyectos que combinan arte, ciencia, activismo y participación social. En concreto dos que, en tiempos recientes, nos parecen especialmente reseñables: Reset Mar Menor, que apoyado en las artes y la investigación social trata de revertir los gravísimos procesos de degradación ambiental a que se haya sometida esta laguna costera murciana, y, en una línea similar, Barba-T, Arte, Ciencia y Participación en la Cuenca del Río Barbate, promovido por el

colectivo vejeriego Bee Time, que mediante prácticas artísticas y la implicación ciudadana interviene en la recuperación y la sanación de los maltratados paisajes fluviales de este río gaditano.

Sirva, en definitiva, este sintético itinerario como muestra del amplísimo y creciente caudal de propuestas e iniciativas artísticas y creativas —localizadas, audaces, vivaces, afirmativas, que plantan cara a los modelos hegemónicos y huyen de su tradicional condición subalterna— que prosperan en el territorio y significan y resignifican nuestros paisajes, los abren a nuevos sentidos y emociones —los mitifican o problematizan, también— e inducen nuevos modos de sociabilidad capaces, incluso, de vivificar política y ecológicamente nuestro territorio proponiendo modelos alternativos de progreso.

Referencias bibliográficas

- ALBELDA, José; PARREÑO, José María; MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel (coord.) (2018). *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el Siglo de la Gran Prueba*. Madrid: Catarata.
- BEARD, Mary (2018). *Mujeres y poder: un manifiesto*. Barcelona: Editorial Crítica.
- BRONCANO, Fernando (2017). “Espacios intermedios”, *Cultura y Ciudadanía*. Disponible en: <<https://culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:1b607b04-93de-4a2d-a2b2-6b0a862b174e/Fernando%20Broncano.pdf>> [consulta: 20.9.2022].
- BURGOS, Benito (2020a). “De los objetos a los sujetos: transiciones del patrimonio cultural. Reconceptualizaciones y reinstitucionalizaciones”, *PH*, núm. 101 (*De lo público al bien común: emergencia de otros modelos de gestión del patrimonio cultural*), p. 26-47.
- BURGOS, Benito (coord.) (2020b). *Pensar y hacer en el medio rural. Prácticas culturales en contexto*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte. Disponible en: <<https://culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:fc60db21-3e5f-458b-8e2c-a4deb753f3a4/pensar-hacer-compressed.pdf>> [consulta: 20.9.2022].
- GARCÉS, Marina (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.
- LATOUR, Bruno (2005). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- MONTESINO, María (2019). “Comunidades para vivir: nuevas ruralidades, imaginarios locales y espacios de resistencia”, *Cultura y Ciudadanía*. Disponible en: <<https://culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es/>>

- dam/jcr:b758316d-3215-476b-af51-d08750fa3ee8/maria-montesino.pdf> [consulta: 20.9.2022].
- MONTESINO, María; DE LA IGLESIA, Toñi; INCERA, María (coord.) (2021). *Revista La Ortiga*, núm. 132 (*monográfico sobre el taller Rural Experimenta II*). Disponible en: <<https://laortigacolectiva.net/revista-la-ortiga-numero-132-rural-experimenta/>>.
- MORENO-CABALLUD, Luis (2017). *Culturas de cualquiera*. Madrid: Acuarla Libros/Antonio Machado Libros.
- NOGUÉ, Joan (ed.) (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PULEO, Alicia (2019). *Claves ecofeministas: Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*. Madrid: Plaza y Valdés.
- QUIROGA, Fran (2019). “Hacia una cultura en extensivo”, *Cultura y Ciudadanía*. Disponible en: <<https://culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:f6d136e6-e34c-45ce-ab88-ba2311a450a9/fran-quiroga.pdf>> [consulta: 20.9.2022].
- RANCIÈRE, Jaques (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.
- RED EL CUBO VERDE (2021). *CULTURARIOS. Humus de iniciativas culturales en el campo*. Gijón: PACAbooks. Disponible en: <<https://culturarios.yolasite.com/culturarios-publicaci%C3%B3n-digital/>> [consulta: 20.9.2022].
- SÁNCHEZ, María (2019). *Tierra de mujeres: Una mirada íntima y familiar al mundo rural*. Barcelona: Seix Barral.

“Genio y figura hasta la sepultura”. Exploraciones sobre la geocreatividad en el paisaje

Rosa Cerarols

Somos un paisaje de todo lo que hemos visto.

Isamu Noguchi

Popularmente se dice que una imagen vale más que mil palabras. La frase se utiliza para referirse a que lo visual puede transmitir ideas complejas y múltiples de manera más efectiva que una descripción verbal o textual. Un mapa, por ejemplo; o un dibujo, la pintura, ciertos tapices, algunas alfombras... Y sin discusión alguna desde su invención, ¡la fotografía! Dicha paremia, que a veces funciona y otras muchas no, dependiendo del caso, deviene relevante cuando trata de paisaje. En especial cuando la fotografía fija imágenes del territorio y genera relato. Este proceso, que puede ser artístico, documental, etc., y tener un sinfín de finalidades, vehicula un tema importante: la resignificación de la noción de paisaje y la intencionalidad de la mirada con la producción de conocimiento geográfico (Daniels, 2011; Dear, 2011). Es decir, pese a que el paisaje no es simplemente la imagen, sus imágenes tienen el poder evocador y de invocación de lo relativo al espacio, visualiza el palimpsesto del lugar, sus diferentes capas de materialidad y significación en el devenir del paisaje (Made-ruelo, 2007). Me sirvo, al hilo del refrán, de una pieza fotográfica para ejemplificar el planteamiento que acabo de exponer.

Khamekaye (2018), de Paula Anta, es una serie fotográfica ubicada en la Grande-Côte de Senegal. La artista explica que en esta gran superficie de playas y dunas se distinguen, de tanto en tanto, unas estructuras singulares compuestas por ramas, plásticos, redes de pesca y diferentes objetos que a primera vista parecen piezas informes, pero que, observándolas más detenidamente, empiezan a adquirir formas más definidas. Anta nos da a conocer que los *khamekaye* son señales, grandes hitos colocados a lo

largo del litoral para marcar el lugar donde, hacia el interior, se encuentran los poblados. Es más, la propia palabra significa “hito” en la lengua wólof y este término es empleado únicamente para designar estas señales de playa.



Imagen 1. Fotografías de la serie *Khamekaye* (2018) de la artista Paula Anta.

En este caso, el conjunto de fotografías objetuales (ver imagen 1) va más allá de la documentación visual de dichos hitos africanos al introducir en la conceptualización del proyecto un apunte reflexivo en relación con la noción de paisaje. Para Paula Anta, “el paisaje es una gran experiencia de la emoción vinculada a la mirada y a la conexión con el territorio. La contemplación nos relaciona con el entorno del que venimos, es decir, con nuestro origen y, por lo tanto, se convierte también en una experiencia ligada al espíritu. El propio término *paisaje* está asociado en origen a la acción y experiencia del ser humano. El paisaje es el resultado

del trabajo humano sobre el territorio. Es el fruto de una acción cultural y, asimismo, creativa. La naturaleza, de la que constituye una revelación en el ámbito de las formas, es vivida, sentida y modificada por el hombre en el transcurso de la historia” (Anta, 2018).

La fotógrafa expone en su trabajo un tema vital: el mundo nos interpela porque es inherente a nuestra geograficidad (Dardel, 2013 [original de 1952]). Y, en consecuencia, el paisaje es una construcción social que es interdependiente también al hecho de existir, a la materialidad física, a su memoria, pero también es fruto de la creatividad, idea central de este capítulo. La fotografía, desde esta perspectiva, amplía el archivo visual y permite seguir “explorando el paisaje desde la fotografía y la fotografía desde el paisaje” (Sala i Bretcha, 2021: p. 4).

Antes, todo esto era campo

En palabras de Fabrizio Caramagna (2009), algunos lugares son un enigma, y otros, una explicación. Y así es. En este punto, debemos recurrir a la importancia del contexto, así como a la de la intertextualidad entre paisaje y fotografía. En efecto, podríamos preguntarnos qué nos cuentan las imágenes del territorio y qué pasa si llevamos algunas de las imágenes existentes al debate geográfico del modelo territorial.

En España, por ejemplo, en plena burbuja inmobiliaria aparece el *Manifiesto por una nueva cultura del territorio* (2006), firmado por el Colegio de Geógrafos y la Asociación de Geografía Española. En él se recupera la idea fuerza de que el territorio es un bien no renovable, complejo, frágil, con valores ecológicos, culturales y patrimoniales únicos que están por encima de su valoración económica, que precisa de una gestión responsable y que debe ser planificado de acuerdo con principios de sostenibilidad y desde la esfera pública.

Lo que vino después ha sido y sigue siendo un problema sin resolver, pero son significativos los trabajos de documentación realizados al respecto que generan un catálogo visual geolocalizado de los desastres urbanos de la crisis y que pueden servir, al menos, para tomar colectivamente conciencia de las barbaridades existentes, además de constituir una herramienta metodológica para el cambio. Son destacables los trabajos *Ruinas modernas, una topografía del lucro* (2012) de Julia Schulz-Dornburg y el del colectivo Nación Rotonda (Álvarez *et al.*, 2015), donde el relato es crítico y sarcástico, pese a mostrar unas imágenes terriblemente estéticas, sirviéndose de la rotonda como denominador común para toda la geografía española (ver imagen 2).



Imagen 2. Fotografía del proyecto Nación Rotonda tomada de Google Earth.

La imagen muestra aquello de que “antes, todo esto era campo”, otra paremia que reposa en la memoria de lo cierto en la España de después del ladrillazo. El mapeo, con sus fotografías, se convierte en una imagen para no olvidar que deja constancia de la transformación de unos paisajes fruto de un desarrollo urbanístico salvaje. Vemos, con este ejemplo concreto, que determinadas dinámicas territoriales implican grandes retos paisajísticos. Y en este punto, también se requiere, aparte de diagnóstico, creatividad.

Explorar la geocreatividad en el paisaje

En las páginas que siguen voy a tratar de mostrar, a modo de exploración, que los paisajes creativos van más allá de la estética y la representación de la noción de paisaje —entendido como el rostro del territorio—. En la intersección de lo territorial con lo creativo y artístico aparecen tensiones, así como nuevos escenarios en los que se plantean interrogantes que, a su vez, abren diferentes líneas para la construcción de relatos y cosmovisiones que interpelan al imaginario de la propia noción de paisaje y sus múltiples interrelaciones con lo personal, político, económico, ambiental, urbanístico, cultural... Los paisajes creativos también incluyen una vertiente vinculada a la acción proactiva para la transformación (en clave innovadora) del territorio. Enfoque que, además, evidencia el vacío existente entre la esfera de producción de conocimiento y la de las acciones de transformación.

Esta exploración requiere introducir la noción de geocreatividad como herramienta de análisis, entendiéndose como un concepto expandido en los fundamentos y en el método. Harriet Hawkins (2015, 2017, 2021) argumenta que la creatividad se sirve de un vasto conjunto de geografías, de igual modo que las prácticas creativas producen geografías, construyen lugares, modelan cuerpos, subjetividades y pensamientos de quienes las llevan a cabo, tejiendo comunidad e implicando lo espacial. Pero, además, la geografía es necesaria también para entender la creatividad, de la misma forma que la creatividad importa para la producción y el entendimiento del saber geográfico. Es recíproco.

Asimismo, la creatividad —entendida como habilidad para inventar cosas nuevas, llevar a cabo asociaciones originales entre conceptos ya existentes; es decir, la posibilidad de generar lo nuevo— depende del espacio-tiempo, y constantemente se negocia. Lo de ser creativo significa cosas diferentes en periodos y lugares diferentes. Nuestros paisajes contemporáneos son el resultado de determinadas dinámicas globales, pero también fruto de una suma de circunstancias particulares. La agencia geocreativa, en este sentido, está latente y en algunas ocasiones ha sido capaz de construir territorios con mucho arte.

Ubicaciones remotas devienen referentes a través del ingenio del arte

Existen dos ubicaciones remotas, concretamente islas, una en el archipiélago canario y otra en el mar interior de Seto, en Japón, que deben considerarse referentes en relación con el papel del arte para la reinvencción de los lugares. Se trata de dos propuestas innovadoras en cuanto al objetivo de desarrollo local atendiendo a criterios de sostenibilidad, de empoderamiento de la comunidad, del reconocimiento de los valores paisajísticos y de la vocación hacia el arte en el sentido amplio del término. A su vez, ambos ejemplos superan o se alejan del modelo de productividad capitalista prototípico apostando por el desarrollo endógeno arraigado al entorno, su principal virtud y su máxima fragilidad para el sustento ecológico (Feria, 2005; Frigolé, 2008; Prats, 2003; Zamora, 2011).

Lanzarote y Naoshima tienen muchos puntos en común, pero también diferencias notables. Curiosamente, los dos proyectos tienen un punto cronológico en común, el año 1992, cuando se crearon tanto la Fundación César Manrique, en la antigua residencia del activista y artista, como el Benesse Art Site, del arquitecto Tadao Ando. En ambos casos se trata de iniciativas pioneras que parten de propuestas personales potenciadas

por la creatividad y el talento visionario y que, además, apuestan fuerte por el poder transformador del arte como motor de desarrollo endógeno y cambio de mentalidades con evidentes efectos exteriores (territorio/cultura) e interiores (personal y social).

Lanzarote: Fundación César Manrique

En la isla de Lanzarote partimos de un territorio árido, rico en belleza natural y cultural pero pobre en recursos, especialmente de agua. Es una isla de belleza inhóspita, pero al mismo tiempo acogedora, que ha despertado la pasión y la curiosidad de mucha gente, y donde destaca el legado de César Manrique como consciencia viva de ese paisaje. De algún modo es imposible imaginarse Lanzarote tal y como es hoy en día sin César Manrique: pintor, arquitecto, ecologista, conservador de la cultura vernácula y a su vez promotor de nuevos modelos de complejos turísticos arraigados a las particularidades de la geografía de la isla.

Desde los años sesenta, al regresar de Estados Unidos, Manrique empieza su campaña de sensibilización a la población local en cuanto a la necesidad de respetar el medio ambiente atendiendo a la fragilidad sistémica de la isla. Sin ninguna duda al respeto, lo más destacable del legado de César Manrique es la formulación (quizá en su momento inconsciente, iluminada) de un proyecto territorial marcado por la resiliencia que va más allá de su obra artística, convertido hoy en un ejemplo emblemático necesario de reivindicar por su vigencia. Se trata, cómo no, de un magnífico modelo de cómo mirar hacia el futuro y aprender a respetar el patrimonio territorial propio.

Gran admirador de la historia popular, del trabajo colectivo, de la singularidad del paisaje isleño y de las potencialidades de su paisaje cultural, Manrique optó por un compromiso con el paisaje de la isla atendiendo a la fuerza de la naturaleza, su atormentada geología, su naturaleza telúrica y la personalidad del entorno, así como de su arquitectura vernácula, de la cual fue un gran defensor. En realidad se trata de una promiscua voluntad de integración del entorno con la naturaleza y su comunidad (ver imagen 3).

Hoy en día, la Fundación César Manrique se localiza en Taro de Tahíche, en su antigua casa-estudio, construida en 1968 sobre una colada lávica de la erupción volcánica del siglo XVIII. Creada en 1992, en la actualidad se trata de una fundación privada sin ánimo de lucro de ámbito internacional. La organización debe concebirse como una plataforma cultural que actúa en tres líneas complementarias: las artes plásticas, el medio ambiente y la reflexión cultural. Tiene, pues, una vocación



Imagen 3. Lanzarote fue la isla del archipiélago canario donde César Manrique llevó a cabo un activismo ecologista y artístico contra el monocultivo turístico. Fotografía dentro de la actual Fundación César Manrique.

transdisciplinar. En este sentido, es importante destacar que para César Manrique la naturaleza fue la referencia fundamental de su arte y de su existencia. El artista mantuvo siempre un compromiso profundo con la defensa del medio ambiente, llevado desde el punto de vista referencial en su isla natal, Lanzarote. Por último, César Manrique refunda el territorio de Lanzarote a partir de su historia, de los signos más representativos de su paisaje, aquellos donde su sociedad se siente representada y los convierte en un lugar específico.

Naoshima: Benesse Art Site

Naoshima se encuentra en la región de Shikoku, en la prefectura de Kagawa, mar de Seto, Japón. Se trata de un conjunto de islas de pescadores que ha mutado completamente a través del poder transformador del arte, la creatividad arraigada al entorno (o lo que también se llama

specific-site landscape) y el empoderamiento de la comunidad local. El suyo es un caso evidente de resiliencia geográfica, una metamorfosis física y conceptual bajo el auspicio del mecenazgo filantrópico de los magnates Fukutake (capital corporativo). Pero también es un ejemplo de un buen trabajo en equipo, donde sobresalen tres perfiles complementarios: Soichiri Fukutake (filántropo), Yuji Akimoto (curador de arte) y Tadao Ando (arquitecto).

Uno de los logros más destacables del proyecto multifacético desarrollado en la isla es la interrelación del paisaje con la vida cotidiana de sus habitantes. No se trata solo del efecto de las obras de arte específicas del lugar; lo novedoso ha sido conseguir sobrepasar algunos límites, implicando que el territorio, las intervenciones hechas en la isla, la naturaleza y la arquitectura se confundan, vayan a la una con la finalidad de dotar de identidad, valor y trascendencia a la geografía de lo recóndito en el mar Seto. Kayo Tokuda (2010), en el libro *Naoshima. Naturaleza, arte y arquitectura*, menciona que se trata de un lugar alejado de lo cotidiano, destinado a “proporcionar inspiración a quienes intentan conducir el desarrollo de un país con un profundo sentido de la originalidad”.

Los elementos distintivos de patrimonialización territorial de Naoshima (y por extensión de Teshima e Inujima) pasan por ser la iniciativa de una corporación privada (algo más o menos común en Japón) que apostó por cooperar con la comunidad local y empoderarla poniendo en valor la especificidad de un lugar remoto. Asimismo, se trata de una propuesta que ha evolucionado con los años, pero que fundamentalmente persigue la innovación cultural, la experiencia del lugar con el desarrollo tanto global como local a través de la resignificación paisajística, con proyectos arquitectónicos únicos diseñados en relación expresa con el lugar. Destacable también es que no existe separación entre las piezas de arte y el espectador/actor, sino que se da una nueva relación íntima que vincula la naturaleza con la creación artística y las particularidades ecológicas.

Así pues, el renacimiento de la isla se debe a la implicación de la comunidad, excelentes promotores sensibles al entorno, y a un sólido reconocimiento internacional que se materializa en la presencia de piezas de arte y obras arquitectónicas consagradas al lugar. Un hecho singular es el genio y figura de Tadao Ando, padre del concepto *arquitectura invisible*, o arquitectura que se funde con la naturaleza y la pieza de arte. Una visión quizá utópica pero genial que ha dado alas al renacimiento de Naoshima y que es un ejemplo único en todo el mundo. Paralelamente, dicho modelo de desarrollo está regido por la filosofía del magnate que proclama que la mezcla de arte, naturaleza, historia y arquitectura conduce a un progreso más armónico. Se aboga, pues, por las cualidades intangibles del

arte, de los valores de lo espiritual sin religión. Benesse Art Site es una apuesta de regeneración postindustrial en Japón que crea nuevas oportunidades laborales en un entorno recóndito y aislado, una *spin off* regional.

Geohumanidades ambientales y los retos paisajísticos actuales a escala planetaria

La geocreatividad es una práctica socioespacial que incorpora la materialidad y la subjetividad del lugar, lo que supone la existencia de gran variedad de potencial crítico de las prácticas creativas en el territorio. Así, se observa una coexistencia entre la vinculación entusiástica de la creatividad en el marco económico neoliberal y el vanguardismo arriesgado resiliente vinculado al activismo, la resistencia y la transformación social (Mould, 2018). No obstante, es una potente agencia de creación y transformación de los lugares, personas, política, economía, a la vez que genera conocimiento y puede crear nuevos imaginarios de arraigo al lugar y una modificación de la concepción del paisaje hacia otra menos antropocéntrica. De ese modo, debe entenderse como una posibilidad de empoderamiento biopolítico territorializado a diferentes escalas (Hawkins, 2021).

En el marco de las geohumanidades ambientales, la geocreatividad se perfila como una herramienta-agencia interdisciplinar para afrontar los efectos del Antropoceno y la emergencia climática. Las prácticas creativas comprometidas colaboran activamente a repensar los imaginarios geográficos (también nuestros paisajes), interactuar críticamente con el entorno y crear puentes entre los saberes científicos y las particularidades de los lugares, ya que interpelan de forma transversal a las interacciones sociales y culturales con el medio ambiente, y elaboran nuevas cosmovisiones que nos pueden permitir sintonizar y relacionarnos de forma diferente para encajar el desencaje de la huella humana en el planeta de forma más sostenible.

Desde el arte contemporáneo existen numerosos análisis al respecto, como los que aparecen en *Descolonizar la naturaleza* (Demos, 2020) o en el libro editado por Christian Alonso *Mutating Ecologies in Contemporary Art* (2019). Situando los retos paisajísticos actuales en el marco de la emergencia climática a escala planetaria, cerraré el capítulo presentando otros dos ejemplos que considero que son iniciativas tocadas por el arte y que ahondan en la consciencia de la interdependencia entre seres vivos, geohumanidades ambientales e ingenio transdisciplinar (Albelda, 2018).



Imagen 4. Fotografía del huerto resultante del proyecto *En tránsito, botánica de un viaje* (2020) de la artista Asunción Molinos Gordo en Jameel Arts Centre, Dubái.

Un proyecto muy singular es *En tránsito, botánica de un viaje* (2020) de la artista Asunción Molinos Gordo. La iniciativa surge de la invitación que recibe para desarrollar una propuesta en el Artist's Garden del Jameel Arts Centre de Dubái, cuyo criterio curatorial se centra en la realización de trabajos capaces de redefinir nuestra relación con el mundo natural. Englobando arte, ciencia y ecología, la artista proyecta la creación de un huerto a partir de las semillas que sobreviven al tránsito intestinal humano (ver imagen 4). Debemos puntualizar que el aeropuerto de Dubái lidera el tráfico aéreo mundial: se ha convertido en el *hub* de referencia entre Oriente y Occidente y es el punto de confluencia de los vuelos que cruzan el eje horizontal del planeta. En la ciudad de Dubái, el 85 % de la población es extranjera y, junto con el 15 % de residentes nativos, representa una importante parte de los hábitos culinarios de las comunidades humanas a escala global. Sabemos, además, que en la ingesta de alimentos varias semillas son capaces de sobrevivir al proceso de digestión humana y abandonan nuestro cuerpo prácticamente intactas, por lo que siguen siendo capaces de germinar. Con el asesoramiento de ingenieros agrícolas y horticultores de la zona se cultivaron los lodos fecales deshidratados provenientes de la planta de tratamiento de aguas fecales de Al Aweer, que da servicio al aeropuerto y a las zonas residenciales de la ciudad.

En el proceso, germinaron miles de plantas, de las que se seleccionaron 600 ejemplares de 11 especies distintas que se trasplantaron en el jardín de Jameel Arts Centre para dar forma a este huerto constituido de tomates, sandías, chiles, berenjenas, melones, calabacines, amaranto, mostaza, cítricos, girasoles, granadas y calabazas. Así pues, la obra se concibe como un huerto o jardín ruderal. En el marco conceptual, la pieza

viene a corroborar la noción “the mesh” (la malla) del filósofo Timothy Morton, que insiste en la idea de la interconexión existente entre todos los seres animados e inanimados del planeta. Todas las formas de vida son parte de esa malla, sin una posición dominante que dé prioridad a una sola forma de existencia por encima de las demás. El proyecto, pues, está pensado como un acto poético para reflexionar sobre las infinitas conexiones existentes entre todos los organismos vivos y abrir un nuevo diálogo en torno a las ideas preconcebidas de globalidad, interconectividad, movilidad y coexistencia.

En una línea semejante encontramos la iniciativa interdisciplinar Climavore, con sede en el Reino Unido, cuyo interés principal es dar respuesta y generar soluciones a la problemática global de cómo comer mientras los humanos cambian de clima. Se trata de un proyecto de muchos proyectos, todos a largo plazo, que ahondan en los procesos de producción y consumo de alimentos que se ven modificados debido a las alteraciones del paisaje derivadas de las perturbaciones climáticas antropogénicas. Superando el ya obsoleto ciclo eurocéntrico de primavera, verano, otoño e invierno, el proyecto se enmarca en la redefinición de lo espacial y sus infraestructuras y se centra en cómo el cambio climático ofrece un nuevo abanico de posibilidades en las que poder adaptar nuestra dieta. Enmarcando aquello que comemos dentro de un panorama globalmente financiado y desafiando a los grupos agroindustriales a gran escala que dictan lo que se debe producir y consumir, Climavore cuestiona de manera crítica las implicaciones geopolíticas detrás de las alteraciones climáticas y las presiones que ejercen sobre humanos y no humanos por igual.

Uno de sus proyectos, On Tidal Zones, se ubica en la zona intermareal en Bayfield (isla de Skye) y explora los efectos ambientales de la acui-



Imagen 5. Proyecto On Tidal Zones. Durante la marea alta, la mesa multispecies permite que sus habitantes no humanos respiren y filtren el agua. Durante la marea baja, la estructura emerge sobre el mar y se vuelve accesible a pie. Se utiliza como plataforma para discutir cómo hacer la transición de piscifactorías de red abierta a la acuicultura regenerativa.

cultura. Se concreta en una instalación fija que en función de las mareas cambia de utilidad (ver imagen 5). Cada día, durante la marea baja, la instalación emerge sobre el mar y funciona como una mesa de comedor para los humanos, donde se pueden degustar recetas que incluyen limpiadores de océanos: algas, ostras, almejas y mejillones. Con la marea alta, la instalación funciona como una mesa de ostras submarina. Un *win-win*.

Referencias bibliográficas

- ALBELDA, José et al. (eds.) (2018). *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba*. Madrid: Catarata.
- ALONSO, Christian (ed.) (2019). *Mutating Ecologies in Contemporary Art*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- ÁLVAREZ, Miguel; GARCÍA, Esteban; TRAPIELLO, Guillermo; TRAPIELLO, Rafael (2015). *Nación Rotonda*. Madrid: PHREE
- ANTA, Paula (2018). “Khamekaye” [en línea]. Disponible en: <<https://www.paulaanta.com/khamekaye>> [consulta: 29.9.2022].
- BERTOLDO, Giada (2015). “Landscape in Production. The Lanzarote’s Case”, *International Journal of Applied Science and Technology*, vol. 5, núm. 1, p. 63-78.
- CARAMAGNA, Fabrizio (2009). *Contagocce. 69 aforismi*. Torino: Genesi Editrice.
- CLIMAVORE (2016). *On Tidal Zones* [en línea]. Disponible en: <<https://www.climavore.org/seasons/on-tidal-zones/>> [consulta: 1.2.2021].
- COLEGIO DE GEÓGRAFOS ([2006]). *Manifiesto por una nueva cultura del territorio* [en línea]. Disponible en: <<https://www.geografos.org/manifiesto-por-una-nueva-cultura-del-territorio/>> [consulta: 20.9.2022].
- DANIELS, Stephen et al. (2011). *Envisioning Landscapes, Making worlds. Geography and the Humanities*. Londres: Routledge.
- DARDEL, Éric (2013). *El Hombre y la Tierra. Naturaleza de la realidad geográfica*. Madrid: Biblioteca Nueva. (“Paisaje y Teoría”). [Título original: *Homme et la terre* de 1952].
- DE SANTA ANA, Mariano (ed.) (2004). *Paisajes del placer, paisajes de la crisis*. Tegui: Fundación César Manrique.
- DEAR, Michael et al. (eds.) (2011). *GeoHumanities. Art, history text at the edge of place*. Londres: Routledge.
- DEMOS, T. J. (2020). *Descolonizar la naturaleza. Arte contemporáneo y políticas de la ecología*. Madrid: Akal. (“Arte Contemporáneo”, 38).

- FERIA, José M.^a (2005). “El valor de la naturaleza y la cultura en los procesos de desarrollo territorial”, en Víctor Fernández; Immaculada Caravaca (coords.). *Jornadas de Patrimonio y Territorio*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, p. 63-70.
- FERNÁNDEZ, Víctor (2005). “Patrimonio y Desarrollo: ¿Realidad o deseo?”, en Víctor Fernández; Immaculada Caravaca (coords.). *Jornadas de Patrimonio y Territorio*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, p. 29-62.
- FRIGOLÉ, Joan; DEL MÁRMOL, Camila (2008). “Los contextos en la producción del patrimonio”, en Xerardo Pereiro; Santiago Prado; Hiroko Takenaka (eds.). *Patrimonios culturales: Educación e interpretación. Cruzando límites y produciendo alternativas*. San Sebastián: Ankulegi Antropologia Elkartea, p. 187-203.
- GARAITAGOITIA, Xabier Eizaguirre (2000). “El territorio como arquitectura. De la geografía a la arquitectura territorio”, *DAU, Debats d'Arquitectura i Urbanisme. Revista de la Demarcació de Lleida del COAC*, núm. 12, p. 56-65.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (1995). *César Manrique. En sus palabras*. Taro de Tahíche: Fundación César Manrique.
- GONZÁLEZ MORALES, Alejandro (2006). “El desarrollo urbano-turístico de la isla de Lanzarote (1960-2001)”, *Nimbus. Revista de Climatología, Meteorología y Paisaje*, núm. 17, p. 67- 89.
- HAWKINS, Harriet (2015). *For Creative Geographies. Geography, Visual Arts and the Making of Worlds*. Nueva York: Routledge.
- (2017). *Creativity. Live, Work, Create*. Nueva York: Routledge.
- (2021). *Geography, Art, Research. Artistic Research in the Geohumanities*. Nueva York: Routledge.
- HERCOWITZ, Marcelo (2003). *Metabolismo social y turístico de Lanzarote*. [Las Palmas de Gran Canaria]: La Caja Insular de Ahorros de Canarias.
- KLEIN, Susanne (2010). “Contemporary art and regional revitalisation: selected artworks in the Echigo-Tsumari Art Triennial 2000-6”, *Japan Forum*, vol. 22, núm. 3-4, p. 513-543.
- MADERUELO, Javier (2007). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada.
- MOLINOS GORDO, Asunción (2020). *In Transit (Botany of Journey)* [en línea]. <<https://www.asuncionmolinos.com/projects/in-transit-botany-of-a-journey>> [consulta: 20.9.2022].
- MOLINOS GORDO, Asunción (2021). *In Transit: Botany of Journey*. Dubái: Art Jameel.
- MORTON, Timothy (2010). “Thinking Ecology: The Mesh, the Strange Stranger, and Beautiful Soul”, *Collapse*, 6, p. 265-293.

- MOULD, Oli (2018). *Against Creativity*. Londres: Verso.
- PRATS, Llorenç; GARCÍA CANCLINI, Néstor (2003). “Patrimonio+turismo= ¿desarrollo?”, *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 1, núm. 2, p. 127-136.
- SABATÉ, Fernando; SABATÉ, Joaquín; ZAMORA, Antonio (2015). “César Manrique: la conciencia del paisaje”, *QRU. Quaderns de Recerca en Urbanisme*, núm. 5/6, p. 286-387.
- SALA I MARTÍ, Pere; BRETCHA, Gemma (eds.) (2021). *Paisatge i imatge. La fotografia*. Olot: Observatori del Paisatge.
- SARGATAL, Jordi; RIPOLL, Esteve (coords.) (2002). *Territori i Paisatge. Natura i Art*. Girona: Universidad de Girona; Ayuntamiento de Girona.
- SCHULZ-DORNBURG, Julia (2012). *Ruinas modernas, una topografía del lucro*. Barcelona: Àmbit. (“Palabra y Paisaje”).
- TOKUDA, Kayo (2010). “Memory of Light”, Kayo Tokuda; Miwon Kwon (2010) *Naoshima: Nature, Art, Architecture*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, p. 9-18.
- YAGI, Kentaro (2010). “Art on Water: Art that Revitalizes Insular Communities Facing Depopulation and Economic Decline”, *Nakhara: Journal of Environmental Design and Planning*, vol. 6, p. 119-130.
- ZAMORA ACOSTA, Elías (2011). “Sobre patrimonio y desarrollo. Aproximación al concepto de patrimonio cultural y su utilización en procesos de desarrollo territorial”, *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 9, núm. 1, p. 101-113.

Cuando ya no quede nada: una especulación sobre el pospaisaje

David Moriente

Por su temática, aunque con algunas variantes en la perspectiva adoptada, este texto conecta directamente con otro publicado en septiembre de 2022, "Pospaisaje (Sondeo sobre los nuevos comportamientos del ser y el mirar)", dentro del marco del volumen colectivo editado por Juan Guardiola y Patricia Mayayo (2022). *Territorios que importan. Arte, género y ecología*. Madrid: Brumaria.

“La autopista está silenciosa, solitaria, quieta, pero no despejada: Eva deja a un lado y otro coches detenidos en mitad de la calzada, intactos, o arrimados a la valla del arcén o la de la mediana, empotrados después de rozar decenas de metros contra ésta. Hace poco dejó atrás una caótica acumulación de vehículos que ocupaba todo el ancho del asfalto, separados unos, amontonados, acoplados otros, con los cristales rotos, propagando un mareante olor a gasolina y aceite de motores, a caucho recalentado”.

Monteagudo (2009: p. 348-349)

Este texto gira en torno a la evolución del concepto de *paisaje* y su posible devenir en el futuro desde la perspectiva de la cultura visual; por tanto, dejamos de lado el enfoque geográfico presente en otros artículos del libro. Aquí exponemos la prognosis y las posibles características de un término, *pospaisaje*, que paulatinamente se está extendiendo a consecuencia del masivo e imparable desarrollo de la humanidad a escala planetaria. Para meditar sobre este asunto proponemos una visión panorámica del alcance del término paisaje y su antítesis, el *pospaisaje*; una somera relación de la experiencia perceptiva, y, para concluir, una génesis del fin tanto en su sentido teleológico (de finalidad) como en su dimensión escatológica (las últimas cosas).

Tesis: paisaje

El diccionario de la Real Academia Española hace proceder el origen del término *paisaje* de la voz en francés *paysage* (“territorio rural”) y lo define con tres acepciones: “parte de un territorio que puede ser ob-

servada desde un determinado lugar”, “espacio natural admirable por su aspecto artístico” y “pintura o dibujo que representa un paisaje”, manifestando esta última un cierto carácter tautológico que distorsiona su significado. En consecuencia, las dimensiones que se habrán de disponer en lo que se debe concebir como paisaje o no serán la observación, la admiración y la (forma de) representación.

Pero al plantearnos si son esas realmente sus bases estructurales, resulta innegable que la disección de este concepto es mucho más compleja y que, además, es susceptible de ofrecer toda una serie de adjetivos modificadores que transforman su significado: de este modo, desde el punto de vista lingüístico se puede hablar con total propiedad de elementos que definen una realidad específica (aunque también, según los casos, metafórica). Así, se encuentran con facilidad conceptos como *paisaje natural*, *paisaje urbano*, *paisaje industrial*, *paisaje cultural*, *paisaje humano*, *paisaje narrativo* y así sucesiva e indefinidamente. En este sentido, hemos de anotar que la dinámica de la formación de palabras en inglés integra ejemplos más ricos en cuanto a sus combinaciones, como pueden ser: *landscape*, *seascape*, *cityscape*, *townscape*, *urbanscape*, *infoscape*, *brainscape*, *cloudscape*, *airscape*, *memoryscape*, *futureescape*, *soundscape*, *walkscape*, entre otros muchos, como despliega John R. Stilgoe en su ensayo que vincula sistema lingüístico y paisaje (Stilgoe, 2015).

Otro de los elementos que se deben tener en cuenta, quizá de los más relevantes en su enunciación, es el de la causalidad antrópica dentro de la propia ontología del paisaje: los campos arados, los diques de contención, las terrazas agrícolas, los prados de pastoreo, etc., todos ellos son producto de la acción humana. El mismo origen ostentan los vertederos, los pseudoaccidentes geográficos que comportan la explotación de las minas a cielo abierto, la sucesión de torres de alta tensión o las estructuras de las vías de comunicación (autopistas, vías férreas, carreteras, caminos) que conectan los diversos formatos de núcleos de población, ya sean estos megalópolis, conurbaciones, metrópolis, ciudades-dormitorio, pueblos o aldeas. Son también agentes antrópicos, precursores de las metamorfosis del espacio natural, las acciones bélicas acaecidas casi sin variaciones desde la antigüedad hasta después de la Primera Guerra Mundial: de las extensas ramblas del campo de batalla apropiadas para la infantería y la caballería a la devastación absoluta de las bombas atómicas, pasando por las incontables colinas de escombros a que quedan reducidas las poblaciones bombardeadas por la aviación desde la Segunda Guerra Mundial hasta la actualidad. También lo son los accidentes de grandes infraestructuras; quizá uno de los más paradigmáticos en el que convergen la eventualidad y la falsa sensación de seguridad hacia la tecnología (en este caso, atómica) fue la explosión del reactor nuclear de Chernóbil (Ucrania) en 1986.

El accidente y la posterior evacuación de la ciudad cercana de Pripjat dejaron como consecuencias, décadas después, un paisaje alucinatorio donde se entremezclan las ruinas de una gran urbe junto a los bosques y los animales salvajes, como escenario posapocalíptico de indescriptible belleza. En este sentido, existen numerosos ejemplos de realizadores y fotógrafos que han trabajado en el área una vez han amainado los efectos de la radiactividad más de tres décadas después, pero aquí merece la pena citar el ejemplo del documental dirigido por Julio Soto Gúrpide, *Radio-phobia* (2006), rodado justo veinte años después del incidente.

Mucho menos lesiva, en tanto que actividad humana, es la observación premeditada del espacio natural, ya sea con el fin de una consideración reflexiva o con objetivos científicos y también, y esto es lo relevante aquí, el registro de esas imágenes mediante muy diferentes dispositivos. Se puede inferir que en toda contemplación de lugares donde lo humano queda reducido a su mínima expresión existe una convergencia de ambas finalidades en la captación de la imagen, que responderían a la satisfacción de la necesidad de gozar y, al mismo tiempo, de conocer. Desde el ámbito de la historia del arte, en tanto que narración interpretativa de las imágenes artificiales producidas en el seno de una determinada cultura, el paisaje sería, por tanto, una modalidad de representación de espacios naturales y urbanos que facilita al espectador la ubicación e implantación en un punto equidistante entre la experiencia directa del lugar y la geolocalización virtual de los mapas a escalas superiores a la humana. Del *locus amoenus* medieval a los *landscape gardens* ingleses, y de los bulevares parisinos a los macroenlaces de autopistas en Chongqing o Los Ángeles, se pueden extraer lecciones de cómo mirar e interpretar las imágenes y, por añadidura, de cómo aprehender simbólica, ecológica y afectivamente una fracción del territorio.

Esto último es algo que se puede rastrear leyendo entre líneas el planteamiento de la historiadora Svetlana Alpers en su estudio *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (1983), donde planteaba la dialéctica entre un arte presentativo-descriptivo de origen holandés (y expandido entre su área de influencia) en contraposición a un arte narrativo cuyo núcleo central se habría situado en el ámbito de la pintura italiana. Y una y otra parecían excluyentes entre sí; Alpers cita a Miguel Ángel, quien censuraba la pintura nortea: “Su pintura se compone de telas, construcciones, verduras de campos, sombras de árboles, y ríos y puentes, que *ellos llaman paisajes*, y muchas figuras por aquí y muchas por acá” (Alpers, 1987: p. 54, el destacado es nuestro). Pero a pesar del criterio del italiano, no hay que desdeñar la incidencia y la relevancia de las imágenes de los mapas en la práctica pictórica del paisaje de la Holanda del siglo XVII, pues, a decir de Alpers, “seguramente no hubo nunca otra

época ni lugar en que se produjera mayor coincidencia entre cartografía y arte figurativo” (Alpers, 1987: p. 178).

En efecto, esa representación de lo que “ellos llaman paisajes” habría de emerger de un imperativo categórico forzado por comprender el espacio en toda su amplitud, tanto dimensional como conceptualmente. De hecho, la disciplina de la cartografía a partir de los siglos XVI y XVII en adelante se vio catapultada justo por la acuciante necesidad que apremiaba a descifrar los nuevos territorios del continente americano, que los occidentales, maravillados, estaban observando sin unas claves de decodificación operativas, al menos no por el momento (Sáenz-López, Pimentel, 2017). Así, pintar (y con posterioridad, fotografiar o cinematografiar) un paisaje no es solo describirlo, sino también narrarlo e interpretarlo a través de sus imágenes. Visiones que, en última instancia, también condicionan y legitiman fragmentariamente el relato reflexivo e identitario del propio sujeto observador: un ejemplo palmario de este proceder sería la mirada de la construcción nacionalista que orbita omnipresente la factura final de los denominados *Bergfilm* (“cine de montaña”) alemanes de las décadas de 1920 y 1930, tan imbuidos de la exégesis romántica de David Caspar Friedrich, al que aludiremos después.

Antítesis: pospaisaje

No existe, por tanto, un único patrón definitorio para el fenómeno interpretativo del paisaje y sus modelos de proyección. En 1990, la geógrafa Montserrat Jardí ensayaba las condiciones necesarias para habilitar e implementar una “ciencia del paisaje” en cuanto que esta permitiría una comprensión óptima del territorio y, en consecuencia, una preservación de dicho territorio con el fin de contrarrestar los daños ocasionados por la sociedad capitalista en plena fase global. En efecto, en su artículo titulado “Paisaje: ¿una síntesis geográfica?”, Jardí entendía el paisaje como “un valor natural gravemente amenazado y que es necesario preservar de forma urgente en competencia o contraposición con el progreso de la propia sociedad” (Jardí, 1990: p. 43), cabe inferir que Jardí tenía en mente el desastre nuclear de Chernóbil (recordemos, 1986) y, con toda probabilidad, los informes periódicos que el Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático (IPCC, por sus siglas en inglés) estaban publicando desde la década de 1970. Más adelante añadía, situando como punto central el imperativo de comprender la problemática paisajística desde diferentes perspectivas, que era necesario “centrar la crisis de la geografía y más concretamente de la geografía física y demostrar cómo, desde esta rama del saber, se puede desarrollar una *ciencia del paisaje* que dé efectiva solución a los problemas” (Jardí, 1990: p. 44, el destacado es nuestro).

Intentando emular los esfuerzos especulativos de Jardí respecto del paisaje, formulé por primera vez el término *pospaisaje* en 2013, en el contexto del II Seminario Internacional sobre Teoría y Paisaje, *Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*, celebrado en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Al final de la mesa redonda que llevaba el enfático —a mi modo de ver— título de “Paisaje urbano y trauma”, mi colega el geógrafo Toni Luna y yo concluimos dialogando sobre el contenido del cine denominado comúnmente como “de catástrofes” (*disaster film*). Desde la década de 1970, estos productos cinematográficos habían exhibido una deliberada poética de la hecatombe con el objetivo de ofrecer a los espectadores imágenes sobrecogedoras y espectaculares y, de manera tangencial, satisfacer el connatural impulso liberador o catárquico que tenían las personas hacia la destrucción. En tanto que desenlace provisional, anoté que tras un suceso apocalíptico con la envergadura suficiente como para desencadenar una extinción masiva —análogo, por ejemplo, al del meteorito causante de la desaparición de los dinosaurios en el Cretácico—, ya no habría nadie que pudiera ni contemplar ni estudiar el paisaje: este sería imperceptible y, por tanto, el consecutivo e hipotético régimen escópico —es decir, la mirada particular de aquella época— sería el correspondiente a un inenarrable pospaisaje. Algo paradójico, sin duda, porque no habría nadie ni para ver ni para comprender, pero creo que es un concepto sugerente en términos de especulación estética. Hasta donde conozco, y salvo yo mismo, todavía en 2022 no se ha planteado la operatividad de esta idea ni en el ámbito historiográfico español ni en otros como el francés (con un posible vocablo como podría ser *post-paysage*), el inglés (*post-landscape*) o el alemán (*post-landschaft*), por lo que me atribuiré la primera utilización del neologismo en nuestro idioma, salvo que en sucesivas revisiones se haya de indicar lo contrario.

En consecuencia, el pospaisaje sería no solamente un fenómeno imperceptible sino, también, se predicaría de él que sería indescriptible e inefable puesto que no habría nadie que pudiese interpretar ni explicar —ya sea en términos geográficos o culturales— el territorio en las diferentes magnitudes y dimensiones en que se ha manifestado ante la escala humana, de orden antrópico, tal y como se ha argumentado anteriormente. En términos conceptuales, por tanto, la tradicional idea de paisaje habría de quedar superada para siempre, dado que esa futurible etapa se situaría en un horizonte de sucesos ajeno a toda experiencia humana; y utilizo de forma deliberada el adjetivo *furible* en lugar de *hipotético*, con el fin de hacer hincapié en que las condiciones que facilitan la transformación de la Tierra en un lugar inhabitable se están acumulando de tal manera que el punto de no retorno dejará de ser una posibilidad para convertirse en una realidad.



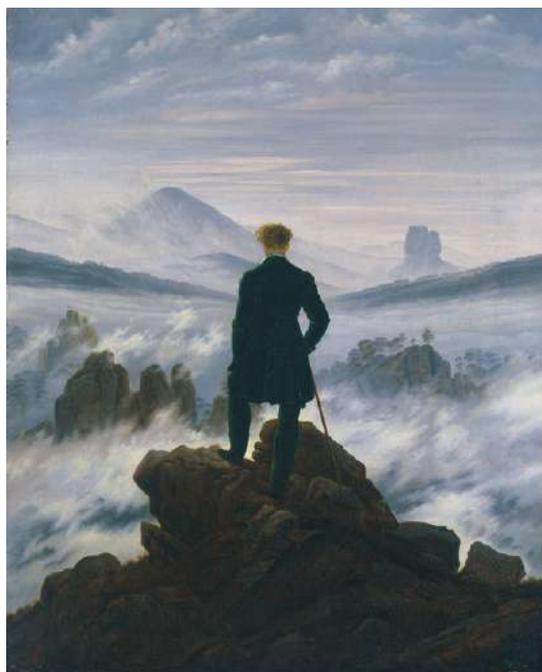
Imágenes 1 y 2. Arriba la fotografía de Kristi McCluer, *Playing golf while America burns*, 2017. Abajo el cuadro de Pieter Bruegel el Joven, *De Vogelval (Paisaje nevado para patinadores y trampa para pájaros)*, ca. 1601. Fuente: Museo Nacional del Prado.

Antes de alcanzar el umbral de la desaparición irreversible, podemos observar ciertas modificaciones en las actitudes que los seres humanos (ya sea de manera individual, colectiva o corporativamente) demuestran con el entorno natural. Creo atisbar nuevos patrones de ser que se corres-

ponden con unas inéditas relaciones con el territorio, y que trascienden el simple hecho del maltrato contaminante. En otras palabras, tras décadas de concebir el espacio natural como algo susceptible de explotación y que hay que completar con la acción humana, las generaciones nacidas a finales del siglo xx y principios del XXI, han comportado unas relaciones afectivas —de una marcada indiferencia— que están modificando de manera radical la mera percepción de la naturaleza. Como apoyo a mi hipótesis de esa superación de la categoría tradicional del paisaje, al menos como lugar de contemplación, cabe citar una imagen que se convirtió en tendencia a través de las redes sociales, principalmente Facebook y Twitter, y que fue titulada convencionalmente por los medios como *Playing golf while America burns* (Stevens, 2017; Jonze, 2017) (ver imagen 1). Captada en 2017 de modo accidental por la fotógrafa aficionada Kristi McCluer durante el verano en que los voraces incendios asolaron la costa noroeste de Estados Unidos, muestra la perturbadora calma con la que unos practicantes de golf juegan en sus hoyos mientras a sus espaldas arde el bosque. Obviamente, más allá del falseamiento de la perspectiva que ofrecen los teleobjetivos, lo que más resalta y deviene inquietante —la palabra exacta en alemán para la apreciación estética del evento sería *Unheimlich*— en esta nueva forma de paisajismo es el acomodo con el que conviven el verde del campo de golf junto a la rojez incandescente de la ladera en llamas; además, ya no son diminutos personajes contemplativos o gente haciendo cosas —como en el delicado y célebre lienzo de Pieter Brueghel el Joven *Paisaje nevado para patinadores y trampa para pájaros* (ca. 1601)—, sino que esta imagen es además paradigmática de la lógica representativa de los habitantes del siglo XXI: abandonarse a los placeres al tiempo que registran con pasividad una de las múltiples formas con las que el cataclismo final se está revelando parsimoniosamente (ver imagen 2).

Otra señal indicadora de las perturbaciones en el significado del paisaje natural es la de la noticia de 2019 que varios montañeros habían fallecido por el frío mientras esperaban en una exasperante fila de más de doscientas personas en los últimos metros de la cúspide del Everest (Agencia EFE, 2019; Agencia France Press, 2019; Bosch, 2019; Gogorza, 2019) (ver imagen 3). Los excursionistas poco o nada adiestrados en los rudimentos y actitudes de la alta montaña se apiñaban, cual romería, para alcanzar el celeberrimo pico a casi 9.000 m. En este estado de cosas cabe inferir que ya no hay interés por el proceso o, ni siquiera, por aquellos ciertos fines que —como rezaba el adagio— justificaban los medios; ese sentido se ha intercambiado con la operación visibilizadora y efímera de la inmediatez en la retícula provisional y veloz (*dromoscópica*, diría el desaparecido Paul Virilio de haberla visto) de los nodos y escaparates de las redes sociales. Al contraponer esta fotografía a la famosa pintura

de Caspar David Friedrich *El caminante sobre el mar de nubes* (1818) (ver imagen 4), la semejanza formal acaba en la enunciación de los comunes componentes geográficos y humanos. Si antes —quizá en el mundo preindustrial— la naturaleza se entendía como aquel lugar libre de residuos y contaminación visual, un lugar nunca visto, incontestado, sin interven-



Imágenes 3 y 4. Cola en la recta final del Everest realizada por la expedición de Nirmal Purja el 22 de mayo de 2019. En la imagen inferior cuadro de Caspar David Friedrich titulado *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (*El caminante sobre el mar de nubes*, 1818). Fuente: Kunsthalle de Hamburgo.

ción previa alguna, ahora en lugar del recogimiento y la observación solitaria se inserta la multitud homogénea y multicolor cuyo fin último (de forma ambivalente: teleológica y escatológicamente) es obtener el trofeo de la fotografía —selfi mediante— de la cumbre.

Lo que sostengo con estos dos ejemplos y que trataré de ilustrar con otras muestras es que, de igual modo que en la esfera política se ha instalado la noción extendida de que la *posverdad* no es exactamente una mentira y que, desde el punto de vista específico de la lectura de las imágenes, se puede argumentar que un selfi no es un autorretrato (o, mejor dicho, no lo es en los términos en los que se había delimitado a lo largo de la historia del arte), algo similar ocurriría tanto con la visión interpretativa del paisaje como con su propia formulación ontológica, otro orden categórico.

La experiencia de ver

La noción más extendida de lo que se comprende por *vista panorámica* en los imaginarios colectivos es, con toda probabilidad, la acción de contemplar un lugar natural. En esa práctica de la observación (que manifiesta, cómo no, cierta vinculación con el recogimiento religioso), es necesaria una distancia que proporcione al observador leer e interpretar correctamente las multiplicadas facetas del espacio geográfico (montañas, ríos, bosques, etc.) que está viendo o mirando. Asimismo, en dicho acto empírico el ser humano ha de captar dos caracteres contrapuestos y, hasta cierto punto, excluyentes: de una parte, el espacio tangible y, por ende, inteligible para la proporción humana, y, de otra, el espacio inaprensible y, en consecuencia, sobresaturado de dimensiones. A la primera circunstancia pertenecería la visión u observación de prados, valles y laderas salpicadas de núcleos poblados, o campos arados, bancales y huertas, abarcando uno y otro polo de las actividades productivas del hábitat: desde la recolección silvestre a la naturaleza domesticada de la agricultura. En la segunda vertiente, sería posible asignar la infructuosa búsqueda para el observador de los límites de las selvas, los desiertos o los océanos. Para paliar estas carencias de sentido, la historia humana ha intentado proveer de onomásticas a los espacios, ya sean estos las estepas de Siberia, la cordillera de los Himalayas, el valle del Ebro o el mar de la China: sin nombres y sin otras acciones antrópicas como los cultivos o las ciudades, cualquier territorio sería una suerte de planeta inexplorado o una Tierra en estado primordial.

Ambos extremos citados de captación sensible, el referente al acto de observación controlada y el relacionado con la percepción no codifi-

cada, se pueden instalar con el suficiente acomodo en el núcleo de la reflexión estética —no en vano, es la disciplina que estudia las sensaciones, αἴσθησις— que sobre los conceptos de lo bello y lo sublime efectuaron los filósofos Edmund Burke (1756) e Immanuel Kant (1764) en los umbrales de la era contemporánea y que se transfirieron sin mayores dislocaciones a la actualidad del siglo xx de la mano de la cultura del movimiento romántico del xix. Burke tuvo el acierto de desconectar la idea de lo sublime del concepto tradicional de la belleza (que estaba enlazada, además, con lo bueno y lo justo en términos platónicos), siendo lo sublime para él el motor generador de una enorme excitación —atrayente y repulsiva de forma simultánea— por el temor a perder el control ante las fuerzas de la naturaleza. Sin embargo, para nuestro venidero mundo pospaisajístico es posible pronosticar que se invertirán las actuales condiciones y lo natural quedará situado en una posición ancilar con respecto de lo humano; en este sentido, cabe preguntarse si no existiría una potencial sublimidad y belleza ocultas en la contemplación de los nudos de carreteras, absurdamente ciclópeos, como los que circundan las ciudades de Chongqing o Los Ángeles, y su hipnótico vaivén migratorio de los diminutos vehículos que circulan por ellos (ver imagen 5).

Más específica y pragmática fue la relación que Kant mantuvo con la descripción e interpretación del territorio, pues, de modo casual, uno de los primeros encargos asignados en su faceta como profesor universitario en Königsberg fue el de la enseñanza general de la geografía. De la obligada reflexión sobre el asunto con el fin de transmitir los conocimientos, necesaria en toda práctica docente, derivó un tratado sobre geografía física, que fue un compendio de observaciones del propio Kant complementadas con anotaciones de los estudiantes (en concreto, Theo-



Imagen 5. Intercambiador de autopistas en Chongqing, 2017.

dor Rink), publicado en 1802 con el título de *Physische Geographie. Auf Verlangen des Verfassers, aus seiner Handschrift herausgegeben und zum Theil bearbeitet von D. Friedrich Theodor Rink* (Kant, 2012). Escribía el filósofo en la introducción a este opúsculo colectivo que la descripción física de la Tierra forma parte de una idea que se puede llamar “propedéutica para el conocimiento del mundo” (Kant, 2012: p. 445). Resulta sumamente significativo que lo que Kant predicaba de la geografía y, por tanto, de todos los elementos que la integran como el paisaje era en sí mismo una enseñanza preparatoria para la asimilación del significado del orden (Kant, 2012: p. 446-ss.). La geografía podría conciliar la observación de lo medible racionalmente con la visión de lo inconmensurable a través de los sentimientos: mientras que la observación de lo medible conduciría a la producción del conocimiento científico, la aprehensión de lo inconmensurable derivaría en poesía y literatura de éxtasis o melancolía.

De retorno al pospaisaje, otro de los vectores que permiten comprender su posible alcance sería la idea de este en tanto que *memento mori* de cómo la naturaleza viva, rica en matices, cedió el paso al mundo devastado y yermo de un futuro remoto. Una de las causas de la desaparición de la lógica del sentido en el horizonte visible y del fin de nuestro cosmos inmediato que más arraigada se halla en el imaginario colectivo es el apocalipsis. Habremos de recordar que dicho término procede de la palabra griega ἀποκάλυψις, cuyo significado inmediato es el de “revelación”, si bien se asimila generalmente como un evento catastrófico —de καταστροφή, “ruina” o “destrucción”, pero también “golpe de efecto teatral”— de dimensiones tan sumamente colosales que su magnitud se sitúa más allá del entendimiento humano. Es vital retener esta lógica de que bajo la verdad apocalíptica subyace la idea de una manifestación brutal e incontenible de los misterios divinos existe una voluntad de eliminación de lo accesorio, de todos los escenarios contingentes y de la ilusión de la naturaleza, es decir, el mundo sensible según Platón. Después de la visibilización superlativa que traerá consigo la revelación, lo único que quedará es el pospaisaje: no habrá nada que contemplar, únicamente tierra y roca descarnada en su estado material más básico.

Tras el apocalipsis, pues, el mundo físico pierde el nexo semiótico entre significado y significante, motivo por el que nunca más se interpondrá un significado positivo o, ni siquiera, un sentido funcional. En muchos relatos de género distópico y temática posapocalíptica el discurso de la ficción vincula la idea de la desaparición del paraíso (παράδεισος, “jardín”) con la de la catástrofe; sin embargo, en el mundo real, en nuestra dimensión real, los agentes implicados no nos percatamos de que el fenómeno apocalíptico está ocurriendo: es paulatino, creciente, exponencial y, sobre todo, imparabile. Por consiguiente, los espacios naturales están mutando

de forma definitiva en lugares marcados por el desastre; los otrora paraísos se transforman merced al ciclo indefinido de producción de materia prima y recepción de residuos, tales como los vertederos de basura electrónica de Agbogboshie (Ghana), Sriracha (Tailandia) o Guiyu (China), este último el más grande del mundo (BAN, 2018). Aunque semeje una unión forzada, la irreversibilidad de la desaparición discurriría en paralelo a la voracidad del consumo en tanto que imperativo categórico del crecimiento económico del modelo capitalista. Esta conjunción tendría como consecuencia la extinción global de animales y plantas, es decir, un mecanismo predador que “necrotiza a todo el planeta” (McBrien, 2016: p. 116). Por ejemplo, Cormac McCarthy describe en la novela *The Road* con exasperante nitidez y precisión las secuelas patentes de ese nuevo no-espacio infecundo y bárbaro exento de todo orden humano y social. Un mundo invivible donde domina el canibalismo como única dinámica de la cadena trófica, puesto que ya no existen —ni volverán a existir jamás— otras fuentes de recursos.

Génesis del fin

En 1964, el astrónomo y astrofísico soviético Nikolái Kardashev implementó un sistema de medición del grado de desarrollo de posibles civilizaciones en función de su consumo de energía. Para ello delineó tres categorías, tipo I, tipo II y tipo III, respectivamente: culturas que podrían manipular en su provecho todos los recursos de su planeta (4×10^{12} vatios), las que podrían beneficiarse de su estrella (4×10^{26} vatios) y las que absorberían la riqueza de toda una galaxia (4×10^{37} vatios). Aquella escala fue reutilizada por el astrofísico Carl Sagan para calcular en qué etapa de la evolución tecnológica se emplazaría la humanidad actual, hallando una solución que la situaba a solamente tres décimas de conseguir el tipo I: siendo la cantidad 1,0 el valor absoluto de dicha categoría nos hallaríamos en el punto 0,7 (Sagan, 1975: p. 181-182).

Entiéndase, el segmento más industrializado y urbanizado de la población mundial se apropia de todos los recursos del planeta y, además, cada año lo hace más rápido. Para entender la velocidad y la aceleración con las que crece este ritmo, se ha acuñado el concepto de *deuda ecológica*, que tiene el planeta Tierra como unidad de medida (Collins, Flynn, 2015: p. 138). Así, en cada periodo anual se está incrementando el ciclo de consumo y desecho, balanceándose del lado del consumo y necesitando hoy en día (2021) la cantidad de 1,75 planetas para poder mantener la cadencia del progreso. Esto implica que cada año es más pronto el *overshoot day*, el día en que se han agotado todos los recursos que el planeta puede regenerar en un año: en 2019 fue el 29 de julio, en 2020 bajó al 20

de agosto —debido al parón de la pandemia mundial— en 2021 volvió a ser el 29 de julio (WWF, 2021).¹

Viendo las características de la especie humana como transformadora global de la superficie terrestre, se puede intuir que la idea del pospaisaje se instala con bastante precisión en el aspecto que traerá la siguiente etapa geológica, denominada Antropoceno o Capitaloceno (Moore, 2016: p. 6). En líneas muy generales, el Antropoceno sería la época geológica que continuaría en un futuro próximo al actual Holoceno durante el presente periodo interglacial. En el centro del debate académico, según sus defensores —entre otros, el químico Paul Crutzen (Max Planck Institute) y el biólogo Eugene Stoermer (Universidad de Michigan), quienes lo acuñaron— el Antropoceno hace referencia al sobredimensionado influjo que ejerce sobre el territorio la acción humana, a través del consecuente aumento de CO₂ y otros gases de efecto invernadero que son producto de la contaminación atmosférica desde, al menos, el principio de la Revolución Industrial (Crutzen, Stoermer, 2000: p. 17; Maldonado, 2018).

A pesar de la resistencia de muchos sectores —tanto desde dentro de la comunidad científica como desde el negacionismo cada vez más presente en la extrema derecha global— a catalogar como de tránsito de época geológica los palpables cambios ecológicos que se están produciendo, en 2015 la revista *Nature* publicó los resultados del grupo de investigación interdisciplinar Anthropocene Working Group, en los que finalmente se reconocía el impacto de la actividad humana en la superficie planetaria. En consecuencia, el Antropoceno debía pasar a ser la categoría oficial de esta nueva fase evolutiva en el mundo, por primera vez independiente de la acción natural (Monastersky, 2015: p. 144). La acción humana se vincula, pues, al aumento de la huella de carbono, al agotamiento de los recursos y a la transformación de espacios naturales en otros artificiales de enormes magnitudes. Así, la infinita capacidad fagocitadora y consumidora del capitalismo transnacional, cuyo derroche de materiales está alcanzando dimensiones colosales, se hace omnipresente y global en los gigantescos basurales nucleares y tecnológicos de numerosos países africanos o asiáticos o, incluso, en el océano Pacífico, como la Gran Mancha de Basura del Pacífico, una monstruosa isla flotante de residuos plásticos.

Satélites como la misión de la NASA Terra y su aparato de teledetección ASTER (sigla del inglés Advanced Spaceborne Thermal Emission and Reflection Radiometer), en órbita a unos 700 km sobre la superfi-

1. En el momento de revisar el manuscrito de este texto, el *overshoot day*, el día de sobrecapacidad de la Tierra, se ha adelantado un día con respecto de 2021: 28 de julio de 2022 (EOD, 2022).

cie terrestre (JPL, 2010), observan el creciente número de invernaderos emplazados en el área del Campo de Dalías (Almería), que engloba las localidades de El Ejido, La Mojonera y Roquetas de Mar y cuya acumulación ha sido bautizada popularmente desde los años setenta como el Mar de Plástico (Castaño, 2014) (ver imagen 6). Tan extraordinario es ese colosal conjunto de construcciones precarias que no sorprende que el director Denis Villeneuve eligiera tal localización para diseñar las granjas de proteínas en la secuencia inicial de *Blade Runner 2049* (2017) (ver imagen 7). La artificial huerta que provee de alimento a una considerable fracción de Europa es un notorio producto del Antropoceno y de las demandas del capitalismo transnacional, ya que el mercado necesita la



Imágenes 6 y 7. Invernaderos en el área del Campo de Dalías (Almería) observados por la misión de la NASA Terra y el sensor ASTER (Advanced Spaceborne Thermal Emission and Reflection Radiometer). Fuente: NASA/GSFC/METI/ERSDAC/JAROS y U.S./Japan ASTER Science Team. Abajo fotograma de *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017) presentando la localización del Mar de Plástico de El Ejido (Almería). Fuente: Alcon Entertainment, Columbia Pictures, Sony, Scott Free Productions).

disposición de todos y cada uno de los productos posibles en todas las épocas del año con el fin de satisfacer las demandas de consumo. Esta práctica agropecuaria intensiva está acarreado un agotamiento de las sustancias nutrientes del suelo (antes recuperadas de forma natural por la técnica del barbecho), con el consiguiente requerimiento de mayores dosis de fertilizantes y otros productos químicos.

Si parafraseáramos a Fredric Jameson, se podría predicar que el Antropoceno es la consecuencia geológica del capitalismo avanzado, de igual modo que lo fue el posmodernismo en tanto que consecuencia cultural (Jameson, 1984). Pero, además de la transformación física del territorio, el Antropoceno estaría conformado también por los nuevos comportamientos culturales de las personas: la forma en que la especie humana posee la totalidad de los recursos naturales permite comprender la huella que ha dejado la urbanización capitalista a lo largo de los dos últimos siglos. Decía Marx hacia 1868 que el capital emergía en el planeta “chorreando sangre y lodo, por todos los poros, desde la cabeza a los pies” (Marx, 1975: p. 950) y, a juzgar por el probable pronóstico fatal, lo abandonará cuando lo haya consumido todo, dejará a su paso únicamente las inefables brumas del pospaisaje y destruirá sistemática e irreversiblemente cualquier vestigio del orden natural.

El expolio de las materias primas, el agotamiento de los recursos y la extenuación de los suelos son facetas de la misma cultura de la violación que equipara el cuerpo de la mujer con las riquezas del territorio natural. Esta noción confirma la configuración de poder con que el capital y el patriarcado justifican la producción y replicación de sistemas económicos, jerarquías sociales y estructuras de control moralmente injustas y ecológicamente aberrantes. Para la filósofa india Vandana Shiva, una de las teóricas pioneras del ecofeminismo, estas políticas se implementan en nombre del desarrollo y el progreso, lo cual conducirá irremediablemente a la destrucción del mundo (Shiva, 2015: p. 13). Y todo ello con el potencial para transformar más deprisa y de manera irreversible la Tierra más allá de toda experiencia anterior (Barnosky *et al.*, 2012).

En efecto, la especie humana está efectuando una labor de geoingeniería a escala global: si en las narrativas de ciencia ficción de al menos los últimos cincuenta años uno de los elementos discursivos utilizados con frecuencia ha sido el principio de terraformación, es decir, transformar mediante procedimientos físicos, químicos o nanotecnológicos la atmósfera de un planeta extraño para convertirlo en un lugar habitable para los humanos, en nuestra dimensión modal de la realidad. Así, en convergencia, el antropocentrismo patriarcal, las megacorporaciones transnacionales y la articulación del ciclo consumo-desecho están extenuan-

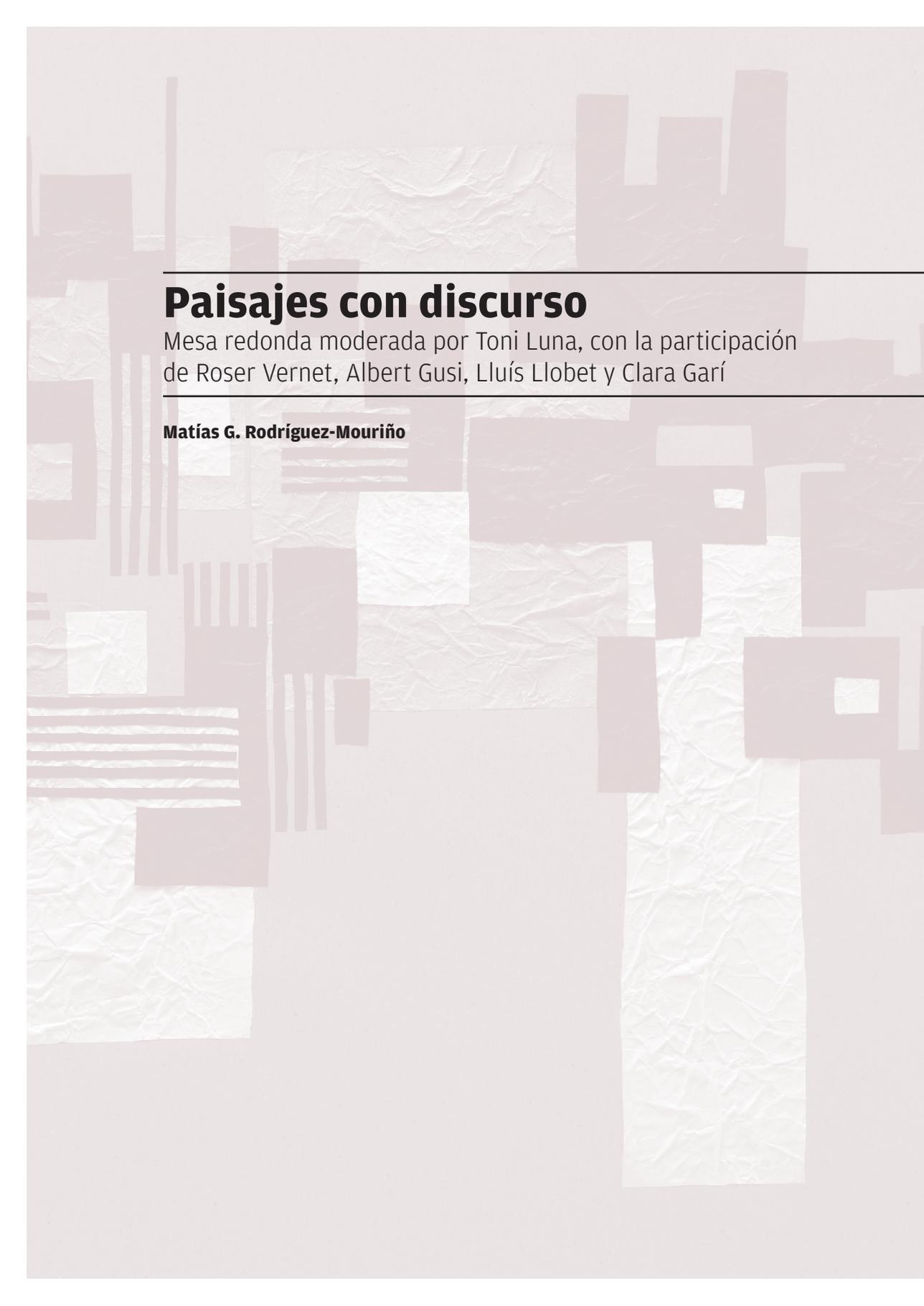
do la capacidad de recuperación del único planeta del que disponemos. Asimismo, está transmutando el hábitat natural de los seres humanos en ecosistemas artificiales aislados del exterior —como los centros comerciales o las terminales de los aeropuertos, los no-lugares que definía Augé (1992)—, que progresivamente será invivible y, con toda probabilidad, habitado únicamente por aquellos que, por estatus económico, no puedan acceder a las áreas protegidas.

Referencias bibliográficas

- AGENCIA EFE (2019). “La deriva turística del Everest: mueren siete alpinistas por un ‘atasco’ de escaladores justo en la cima”, *ABC*, 24 de mayo de 2019.
- AGENCIA FRANCE PRESS (2019). “Ocho muertos en el Everest en pleno atasco para hacer cumbre”, *El País*, 24 de mayo de 2019.
- ALPERS, Svetlana (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.
- ARIAS MALDONADO, Manuel (2018). *Antropoceno. La política en la era humana*. Barcelona: Taurus.
- AUGÉ, Marc (1992). *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Éditions du Seuil.
- BAN – BASEL ACTION NETWORK (2018). *Holes in the Circular Economy: Waste Electrical and Electronic Equipment (WEEE) Leakage from Europe. A Report of the e-Trash Transparency Project*. Seattle: BAN.
- BARNOSKY, Anthony D.; HADLY, Elizabeth A.; BASCOMPTE, Jordi; *et al.* (2012). “Approaching a State Shift in Earth’s Biosphere”, *Nature*, vol. 486, p. 52-58.
- Boletín Oficial del Estado*, núm. 31. “Instrumento de Ratificación del Convenio Europeo del Paisaje (número 176 del Consejo de Europa), hecho en Florencia el 20 de octubre de 2000”, 5 de febrero de 2008, p. 6259-6263.
- BOSCH, Rosa (2019). “El Himalaya registra 18 muertes, ocho en el Everest”, *La Vanguardia*, 24 de mayo de 2019.
- BURKE, Edmund (2014). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial.
- CASTAÑO, José Carlos (2014). *50 años de invernaderos en Almería, 1963-2003* [vídeo en línea]. [S.l.]: Cajamar Caja Rural; Museo Etnográfico de Terque; Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente. Disponible en: < <https://vimeo.com/747641890> > [consulta: 25.10.2022].

- COLLINS, Andrea; FLYNN, Andrew (2015). “Novel applications, Ecological Footprint calculators and communication”, en Andre Collins, Andrew Flynn (eds.). *The Ecological Footprint. New Developments in Policy and Practice*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing.
- CRUTZEN, Paul J.; STOERMER, Eugene F. (2000). “The ‘Anthropocene’”, *Global Change Newsletter*, 41, p. 17-18.
- Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, núm. 4281. “Acuerdo del Gobierno de la Generalitat, de 30 de noviembre de 2004, por el que se constituye el Consorcio del Observatorio del Paisaje y se aprueban sus Estatutos”, 16 de diciembre de 2004, p. 25551-25553.
- Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, núm. 4407. “Ley 8/2005, de 8 de junio, de protección, gestión y ordenación del paisaje”, 16 de junio de 2005, p. 17625-17628.
- Earth Overshoot Day. “This year, Earth Overshoot Day fell on July 28”, <<https://www.overshootday.org/>> [consulta: 22.11.2022].
- GOGORZA, Óscar (2019). “Cruzarse con muertos en el Everest”, *El País*, 25 de mayo de 2019.
- JAMESON, Fredric (1984). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Oxford: New Left Review.
- JARDÍ, Montserrat (1990). “Paisaje: ¿una síntesis geográfica?”, *Revista de Geografía*, vol. XXIV, p. 43-60.
- JET PROPULSION LABORATORY, CALIFORNIA INSTITUTE OF TECHNOLOGY (JPL/CALTECH). “Images”, 10 de mayo de 2011, [en línea]. Disponible en: <<https://www.jpl.nasa.gov/spaceimages/details.php?id=pia14146>> [consulta: 20.8.2021].
- JONZE, Tim (2017). “Kristi McCluer’s best photograph: Playing golf while America burns”, *The Guardian*, 8 de septiembre de 2017.
- KANT, Immanuel (2010). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2012). “Physical geography” [1802], en Eric WATKINS (ed.). *Kant: Natural Science (The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant)*. Cambridge: Cambridge University Press. [Existe una traducción al español de la introducción del filósofo: ÁLVAREZ, Juan Ramón (1982). “Immanuel Kant, *Geografía Física, Introducción*. Traducción anotada de Juan Ramón Álvarez”, *Estudios geográficos*, vol. 43, núm. 167.]
- MARX, Karl (1975). “La llamada acumulación originaria”, en *El capital. El proceso de producción de capital*. México D. F.: Siglo XXI.
- MCBRIEN, Justin (2016). “Accumulating Extinction: Planetary Catastrophism in the Necrocene”, en Jason W. Moore (ed.). *Anthropocene*

- or *Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press.
- MCCARTHY, Cormac (2011). *La carretera*. Barcelona: Mondadori.
- MONASTERSKY, Richard (2015). “Anthropocene: The Human Age”, *Nature. International Weekly Journal of Science*, vol. 519, p. 144-147.
- MONTEAGUDO, David (2009). *Fin*. Barcelona: El Acanalado.
- MOORE, Jason W. (2016). “Anthropocene or Capitalocene?”, en Jason W. Moore (ed.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press.
- MOORE, Jason W. (ed. 2016). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press.
- SÁENZ-LÓPEZ, Sandra; PIMENTEL, Juan (2017). *Cartografías de lo desconocido. Mapas en la BNE*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- SAGAN, Carl (1975). “Twenty Questions: A Classification of Cosmic Civilizations”, en *The Cosmic Connection: An Extraterrestrial Perspective*. Nueva York: Dell Publishing.
- SHIVA, Vandana (2015). “The Gendered Politics of Food”, en *The Vandana Shiva Reader*. Kentucky: University Press of Kentucky, p. 9-14.
- STEVENS, Matt (2017). “Pacific Northwest Fires Smother Region in Smoke and Ash”, *The New York Times*, 6 de septiembre de 2017.
- STILGOE, John R. (2015). *What is Landscape? A Lexicon and Guide for Discovering the Essence of Landscape*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.
- WORLD WILDLIFE FOUND. “July 29: Earth Overshoot Day 2019 is the earliest ever”, 29 de julio de 2019 [en línea]. Disponible en: <<http://wwf.panda.org/?350491/Earth-Overshoot-Day-2019>> [consulta: 31.7.2021].
- WORLD WILDLIFE FOUND. “Earth Overshoot Day creeps back to July 29”, 28 de julio de 2021 [en línea]. Disponible en: <<https://wwf.org/news/earth-overshoot-day-creeps-back-to-july-29>> [consulta: 30.8.2021].

The background of the page is a light beige color, overlaid with a collage of white, crumpled paper scraps and various semi-transparent geometric shapes in shades of brown and grey. These shapes include rectangles, squares, and vertical bars, some of which are layered on top of others, creating a complex, textured visual effect.

Paisajes con discurso

Mesa redonda moderada por Toni Luna, con la participación de Roser Vernet, Albert Gusi, Lluís Llobet y Clara Garí

Matías G. Rodríguez-Mouriño

“Convinieron amigablemente en sentar como base y principio fundamental que entre las diversas partes del cuerpo humano existían una disposición y una proporción justas y geométricas según sus respectivas misiones, ejercicios y funciones; –en que dichas disposición y proporción no podían transgredirse más que dentro de ciertos límites; –y en que la naturaleza, aunque producía monstruos, lo hacía sin salirse nunca de un círculo determinado; –en lo que no se pusieron de acuerdo fue en lo relativo al diámetro del mencionado círculo.”

Sterne (2017: p. 227)

En ocasiones, alcanzamos a comprender que la naturaleza a veces bromea. Lo hace, claro está, dentro de un cierto límite; el problema, pero también parte de la gracia, reside frecuentemente en delimitar el diámetro del tal círculo (Sterne, 2011: p. 227). El placer intrínseco de la discursividad, en este caso de la discursividad de la propia naturaleza, no nace de cualquier proceso pasivo, de cualquier forma de contemplación. Como la verdadera escucha, se trata siempre de un proceso activo, según una lógica de cuidados, que hará hablar a ese *phylum* maquínico que llamamos paisaje.

Frente al peligro del “omnipaisaje” del que hablaba Michael Jakob, eso que por todas partes nos abrumba, nos fatiga y nos aburre, tal vez debiéramos “redescubrir la lentitud, la paciencia, los tiempos ‘muertos’ y, por lo tanto, la atención, e igualmente en el ámbito estético” (Jakob, 2011: p. 54). Los cuatro proyectos presentados en la mesa redonda que dio pie a este texto, y su respectiva imbricación en las comarcas catalanas del Priorat, el Vallès Occidental, el Pallars Sobirà y el Alt Empordà, proponen ciertamente una escucha paciente y activa del territorio.

Declinar: Priorat en Persona, del Centre Quim Soler

A través de la literatura, el proyecto Priorat en Persona ha buscado, desde su primera edición entre 2009 y 2010, y en palabras de su impulsora Roser Vernet, una serie de encuentros en el paisaje del Priorat, a caballo entre lo *actual* del territorio vivido de manera directa y lo *virtual* de los territorios literarios creados a partir de estas mismas experiencias —ya sabemos, claro, que ambos planos son igualmente *reales*—.

La elección del Priorat como ubicación del proyecto responde a que entre los objetivos primordiales del Centre Quim Soler figuraba una necesidad de dar visibilidad a ese territorio en el imaginario literario catalán, donde su presencia es pequeña y muchas veces tópica. Para que tal cosa llegase a buen puerto, era preciso además hacerlo desde el mismo Priorat, con la participación activa de la comunidad local.

Al abrigo de tales intenciones, una serie de anfitriones —desde el centro utilizan la voz medieval *adalil*, del árabe *ad-dalíl*, que refiere una suerte de reconecedor del terreno— guían a los participantes en cada edición. En efecto, parte del notable interés de este proyecto es el hecho de que se mueva entre lo individual y lo colectivo, algo siempre valioso cuando hablamos de paisaje, pero a menudo descuidado en favor de aproximaciones exclusivamente individuales, históricas o teóricas. Todo proyecto que aborde cuestiones paisajísticas desde un punto de vista colectivo, y que en consecuencia multiplique perspectivas y sensibilidades hacia y desde el territorio, tendrá siempre un valor intrínseco.

El grupo de agentes colectivos implicados incluye a los escritores invitados, los socios del centro, el alumnado de las escuelas de la zona y todas aquellas personas del Priorat interesadas en participar. El proyecto colaborativo, que como hemos dicho desarrolla ediciones que se extienden durante dos años, sigue una serie de pautas. La primera fase consiste en la inmersión de los participantes foráneos en el territorio, siguiendo recorridos guiados por los anfitriones; la puesta en común, y el regreso de los escritores a su lugar de origen, donde deberán escribir sus textos. Tales producciones han ido configurando el interesantísimo *Diccionari del Priorat*, accesible en la web del propio proyecto, donde también encontraremos diferentes itinerarios, videos y las referencias de todos los escritores y anfitriones de cada edición. Además de este material en línea, el centro ha editado igualmente un libro con una selección de los primeros diez años del proyecto (Centre Quim Soler, 2019). En una segunda fase del proyecto, los escritores vuelven al Priorat y recorren colegios, institutos y otros centros para poner su producción en común, y ceder (en realidad, continuar) su *declinación* del territorio. Así, en los colegios se



Imagen 1. La participación de la comunidad local en el proyecto Priorat en Persona es fundamental. En la imagen Maite Grifoll *adalil* de la edición de 2021 narrando el territorio .

generarán nuevos textos, dibujos y materiales a propósito de estas piezas. Los textos, el diccionario y las actividades, pero sobre todo la pluralidad en las voces convocadas a participar activamente, acaban por conformar un archivo común de enorme interés, cuya consulta externa resulta muy enriquecedora, pero, sobre todo, empodera y pluraliza las relaciones de las gentes del Priorat con sus propios paisajes.

De nuevo, cuando se habla de escuchar el territorio, a menudo caemos en la misma lectura limitada en la que acostumbramos igualmente a caer en relación con cualquier proceso de escucha en general, esto es: lo consideramos una actividad pasiva. Sin embargo, escuchar (un paisaje, una vivencia, una confidencia, la denuncia de una injusticia) implica por fuerza un proceso activo. Escuchar es también hacer hablar, dejar que algo hable, *declinar* el territorio para conocerlo mejor y poder responder a lo que pueda necesitar. Se trata siempre de multiplicar las preguntas, y solo podemos esperar que desde el Centre Quim Soler sigan convocando a *pequeños comandos preguntones* para su dispersión por el Priorat (y así, para cuidar el propio Priorat).

Tejer: NYS Polígon Arts, en Castellbisbal

Desde 2021, explica su promotor Albert Gusi, el proyecto NYS Polígon Arts ha buscado vitalizar los polígonos y áreas industriales de Cas-



Imagen 2. Intervención de Xevi Bayona titulada *Espectre*, en la edición de 2021 del NYS Polígon Arts.

tellbisbal, en el Vallès Occidental (o, en palabras del propio Gusi, el “Poligònès Occidental”). Así, este proyecto cultural, concretado en forma de festival, se plantea tres objetivos básicos: tejer vínculos entre la industria, la cultura y la ciudadanía, humanizar los polígonos más allá de los días de actividad económica —los fines de semana, por ejemplo— e imbricar esas actividades de manera transversal, para hacer partícipes a todos los agentes implicados.

Equipamientos clave en la zona, los polígonos industriales acostumbra a considerarse, también muchas veces por la propia teoría del paisaje, desde una perspectiva casi ruderal: escombros necesarios, males menores que rodean ciudades o pueblos, que *afean* el territorio y que carecen de valor más allá de lo puramente funcional.

Sin embargo, si el paisaje es eso que nos habita, algo que nos dice cosas y que dice cosas a los demás acerca de lo que somos, los polígonos tienen tanto que decir, tanta dignidad a exponer y tantas posibilidades por explotar como cualquier otro espacio. Comoquiera que la perspectiva suele ser otra muy distinta, cualquier proyecto que busque resignificar estos espacios se reviste de un interés particular. De hecho, el *interés* de un lugar, podríamos decir, se lo da la intención de quienes, habitándolo, insisten en remover las ascuas, o inventárselas.

Entre las actividades programadas a tal efecto nos encontramos rutas poéticas, intervenciones artísticas en el interior de las fábricas, conciertos dentro de las naves o conferencias. Que se agoten recurrentemente las entradas nos da una idea de lo oportuno de esta programación, que busca, por encima de todo, unir, tejer el territorio, poner en contacto sus espacios y sus gentes más allá de cualquier prejuicio.

Contrapesar: Terra Teca Traca, del Centre d'Art i Natura de Farrera

El proyecto Terra Teca Traca, encabezado por Lluís Llobet desde el Centre d'Art i Natura de Farrera, en el Pallars Sobirà, reúne los esfuerzos de la ambientóloga Federica Ravera (Universidad de Girona), TURBA Lab (Universitat Oberta de Catalunya) y la revista *Soberanía Alimentaria, Biodiversidad y Culturas*, con el objeto de poner en diálogo arte, ciencia y mundo rural en relación con la urgente cuestión de la soberanía alimentaria (teniendo como telón de fondo el nombramiento de Barcelona como Capital Mundial para la Alimentación Sostenible 2021).

En este contexto, el proyecto reúne a artistas, investigadores y productores locales, conscientes de hasta qué punto los grandes conjuntos urbanos consumen cada vez más alimentos, pero producen cada vez menos. Tomando en consideración que la ONU prevé que la población urbana europea ronde los 600 millones de personas para 2050 (United Nations, 2019: p. 25), la urgencia de una soberanía alimentaria real es innegable.

Entre las problemáticas imbricadas en dicha soberanía alimentaria, Llobet destaca con acierto el fenómeno —solo en apariencia contradictorio— de despoblación del campo por un lado y, por el otro, de su gentrificación y terciarización, así como las consecuencias de un sistema agroalimentario cada vez más complejo y globalizado, y consecuentemente más vulnerable, al albur de las importaciones, el dominio de los grandes conglomerados y la sobreexplotación de la mano de obra.

Todo ello pone de relieve la necesidad de una producción agrícola más diversificada y más próxima a quien la consume, de manera que sea más eficaz y más sostenible. Sea como fuere, para que ello suceda es necesaria una concienciación ciudadana mucho mayor, en la que una alianza con el sector cultural resulta sin duda interesante y potencialmente muy productiva. Como destaca Llobet, esto afectaría también al sentido de pertenencia y la autoestima locales, así como reforzaría comunidades y pondría en común redes y cuidados.

Sobre esta base, el Centre d'Art i Natura contactó con otros centros con el objeto de poner en marcha este proyecto: el Centro de Arte Contemporáneo y Sostenibilidad El Forn de la Calç (en el Moianès), el centro Addend de la Morera de Montsant (en el Priorat), el Centro de Arte de las Terres de l'Ebre Lo Pati (en el Montsià), el Centre Quim Soler (en el Priorat), el Centro de Creación Contemporánea Nau Còclea de Camallera (en el Alt Empordà) y Can Serrat (en el Anoia).



Imagen 3. El proyecto Terra Teca Traca reúne a artistas, investigadores y productores locales con el propósito de poner en diálogo arte, ciencia y mundo rural en relación con la cuestión de la soberanía alimentaria.

Cada uno de estos centros colabora a su vez con productores locales y con investigadores del sistema agrícola respectivo de cada lugar. Así, el propio Centre d'Art i Natura se veía necesariamente vinculado a la alta montaña y a la tan en crisis ganadería extensiva, y de tal manera alinearon el trabajo del pastor trashumante Ramon de Besolí, la artista Martina Manyà y las investigadoras del Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) Silvia Valenzuela y Ariadna Nieto.

El proceso es el siguiente: en primer lugar, se programa la estancia artística de un mes en el centro, en colaboración con los investigadores y productores, y, posteriormente, se exponen los materiales resultantes de manera dispersa (sin recaer en un centro único, o ligar todas las obras a una única exposición) en Barcelona, en instituciones urbanas que están en sintonía con el proyecto.

El cambio climático no ha hecho sino aumentar la urgencia en la reclamación de una soberanía alimentaria real. En este contexto, no sobran los proyectos que, como indica el propio Llobet, buscan sensibilizar y aportar soluciones respecto a ella.

Diluir: Grand Tour, del Centro de Creación Contemporánea Nau Còclea de Camallera

Grand Tour se desarrolla desde 2015 en el Centro de Creación Contemporánea Nau Còclea de Camallera. Una de sus impulsoras, Clara Garí, describe el proyecto como una caminata anual de 300 km en el contexto de tres semanas, en compañía de artistas de todas las disciplinas. Las cifras sorprenden: hasta 2020, consiguieron reunir a 55 artistas, 337 caminantes y 445 participantes.

Nacido de la constatación de cómo las personas que acudían al centro recibían el arte, esto es, de una manera pasiva, poco íntima y sin un compromiso personal, y siempre desde una perspectiva excluyente de artista o espectador (sin nada entre medias), desde Nau Còclea focalizaron sus esfuerzos en un proyecto que cambiase esa relación, que la llevase a otro lugar. En palabras de Clara Garí, se trataba de “dejar de ser artista o audiencia para empezar a ser las dos cosas a la vez”.

De nuevo, y como en los otros tres proyectos, emerge lo colectivo en el centro mismo de un entramado de actividades que, en el caso del Grand Tour, busca diluir el plano *artista* y el plano *público* para llegar a un lugar más productivo, más rico. Es quizás por eso mismo por lo que, en este proceso de decantación, han ido reduciendo la programación más propiamente de festival, como los conciertos, para concentrarse en un



Imagen 4. El Gran Tour es una caminata anual de 300 km en compañía de artistas de todas las disciplinas y una forma de explorar el territorio de la mano de quienes lo habitan.

flujo de actividad continua en el territorio mismo, ejecutado por esta “comunidad nómada y efímera”, de nuevo en palabras de Garí.

Territorios resonantes y comunes paisajísticos, o de *baldío a baldío*

Literatura que nace del territorio vivido, encuentros que resignifican espacios, investigaciones que derivan en propuestas artísticas, prácticas del caminar que difuminan pero que en el fondo lo conectan todo. Más allá de la sensación de necesidad que emerge tan frecuentemente cuando algo se hace bien, cabe preguntarse en paralelo si acaso todos estos proyectos no están unidos también por su formulación de comunes inmateriales situados en todos estos lugares, de comunes paisajísticos que son, en sí mismos, *discurso*.

Este discurso, como sucede siempre con lo común o procomún, se extiende más allá de las dinámicas de lo público y de lo privado, para definir prácticas de adopción o de resignificación sobre la base de un nosotros cuyos cimientos son una voluntad consciente y activa. Se trata, de nuevo, de un proceso de escucha activa intrínsecamente ligado a una noción de empatía más amplia —y es que, si la escucha puede calificarse, cabría comenzar por su naturaleza empática, micropolítica y ecosófica (Rodríguez-Mouriño, 2021)—.

Si se me permite un pequeño juego de palabras, estos proyectos nos permiten pasar de lo que en portugués llamamos *baldío* (en su acepción de “terreno por cultivar”) a lo que también llamamos *baldío* (en su acepción de “tierra comunal”). De propiedad y gestión colectiva, los montes comunales gallegos (por lo demás, cada día más amenazados)¹ no son *solo* propiedad de los vecinos, sino su voluntaria y consciente responsabilidad. Lo que comparten con estos y otros proyectos es que el foco se sitúa en lo que colectivamente decidimos hacer en y con el territorio —de nuevo, declinar, tejer, contrapesar, diluir...—.

Como señala Toni Luna, las cuatro propuestas descritas no solo tienen al territorio en su centro, sino que se formulan *desde* el territorio; es

1. En agosto de 2022, la Organización Galega de Comunidades de Montes (ORGACMM) presentó a la junta electoral central del Parlamento gallego 12.000 firmas para tramitar una iniciativa legislativa popular (ILP) en defensa de estos *montes comunais*, con el objeto de preservar esta forma de titularidad, con su carácter “comunal e intransferible”, así como su reconocimiento como una titularidad diferente pero “en pie de igualdad con las titularidades públicas y privadas” (López, 2022b). También incluía la declaración de los montes vecinales como una figura de protección medioambiental y cultural en sí misma. Para consulta del propio borrador de la ILP, ver López (2022a).

decir, se trata de proyectos cuyos cimientos son las voluntades, los saberes y los cuidados de las comunidades locales que les dan sentido. En la misma línea, Roser Vernet remarca que lo importante es hacerlo “desde aquí”, para la gente que aquí vive, y más allá de los tópicos, de lo ya repetido.

Al participar en proyectos de este tipo, sostiene Albert Gusi, la comunidad local descubre cosas que, a pesar de verlas cada día, les resultan inaccesibles (y que, en consecuencia, son un punto ciego en sus paisajes cotidianos). En el caso de NYS Polígon Arts, ello implica abrir las fábricas a quien seguramente no había (ni habría) entrado nunca en ellas, así como enriquecer la relación de las personas que trabajan en ellas con la población local y con su tejido cultural.

Ciertamente, apunta Toni Luna, estamos acostumbrados a visitar conjuntos industriales vacíos, en desuso; esto es, accedemos a este patrimonio solo cuando se ha patrimonializado, pero no cuando está en uso, simplemente porque excede el catálogo de lo visitable. Cabría preguntarse, en efecto, hasta qué punto la belleza (sobre todo cuando se le ponen mayúsculas) no arruina a menudo nuestra experiencia del territorio, o cuanto menos la empobrece.

Entrelazar valores y objetivos comunes, rentabilizar esfuerzos: eso es lo sostenible, como destaca Roser Vernet. Poner en común lo común y lo que podría llegar a serlo —inventarse, sin duda, nuevos comunes—. El impacto ecológico de nuestras acciones (su sostenibilidad práctica), la perspectiva local pero también la autoría local y el rendimiento local: todo ello pone en juego, en estos cuatro proyectos, una manera de relacionarse con el territorio cada vez más necesaria y urgente.

Referencias bibliográficas

- CENTRE QUIM SOLER (2019). *Priorat en persona. Diccionari literari d'un paisatge excepcional*. Barcelona: Vibop.
- JAKOB, Michael (2011). “Metacritique de l’omnipaysage”, en *Teoría y paisaje: Reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Olot; Barcelona: Observatori del Paisatge de Catalunya; Universitat Pompeu Fabra.
- LÓPEZ, Cristobal (2022a). *ILP: Lei de Montes Veciñais en Man Común* [en línea]. <<http://www.orgacmm.gal/difusion/ilp-lei-de-montes-veciñais-en-man-comun/>> [consulta: 25.8.2022].
- (2022b). *Rexistradas as firmas para avalar a ILP en defensa dos montes comunais* [en línea]. <<http://www.orgacmm.gal/uncategorized/>>

reistradas-as-firmas-para-avalar-a-ilp-en-defensa-dos-montes-comunais/> [consulta: 25.8.2022].

RODRÍGUEZ-MOURIÑO, Matías (2021). “Sympoietic Soundscapes: Listening Empathically to A-signifying Semiotics”, *Electronic Workshops in Computing (eWiC) – Proceedings of Polititcs of the machines – Rogue Research 2021*, p. 178-181. Disponible en línea: <<http://dx.doi.org/10.14236/ewic/POM2021.23>> [consulta: 29.9.2022].

STERNE, Laurence (2011). *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, traducción de Javier Marías. Barcelona: Alfaguara. [Título original: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [1759-1767].

UNITED NATIONS, DEPARTMENT OF ECONOMIC AND SOCIAL AFFAIRS, POPULATION DIVISION (2019). *World Urbanization Prospects: The 2018 Revision (ST/ESA/SER.A/420)*. Nueva York: United Nations.

El arte que transforma

Mesa redonda moderada por David Moriente, con la participación de Ana Francisca de Azevedo, Rubens de Andrade, Cristina Consuegra y Paula Bruna

Bernat Lladó Mas

El presente artículo se basa en la mesa redonda homónima que tuvo lugar durante el seminario internacional *Paisajes creativos*. Tomando como punto de partida la capacidad transformadora del arte, el moderador David Moriente plantea cuál es en efecto ese arte que transforma, recordando que, desde sus orígenes, la cultura humana ha intervenido en el territorio y en el paisaje mediante el arte y la técnica. De hecho, hoy en día es tal el impacto de esa transformación que muchos científicos se refieren a la era actual con el nombre de Antropoceno o Capitaloceno. Entre las cuestiones que Moriente propone a los participantes para suscitar el debate figuran las vías por las que el arte puede llegar a transformar el territorio o intervenir en él; cómo se puede crear arte en la naturaleza; y la posibilidad de producir o construir espacios.

En primer lugar, la geógrafa Ana Francisca de Azevedo, que ha centrado sus investigaciones en las nuevas geografías culturales y muy especialmente en los paisajes sonoros, por eso reivindica la figura del compositor y activista canadiense Murray Schafer. Más allá de su obra musical, Schafer es conocido sobre todo por su trabajo en el campo de los sonidos ambientales y por impulsar el proyecto Wolf. Desde finales de los ochenta, cada mes de agosto unas decenas de participantes acampan durante una semana en un bosque de Ontario para experimentar con la música, el teatro y los sonidos de la naturaleza, siendo a la vez intérpretes y espectadores. De Azevedo concluye que el arte debe ser lo suficientemente intenso y peligroso como para cambiar las vidas de la gente, ya que de lo contrario no tiene sentido.

Por su lado, el arquitecto y urbanista Rubens de Andrade presenta el proyecto *Paisagens Híbridas*, que coordina. *Paisagens Híbridas* es una matriz de investigaciones alrededor de los denominados *paisajes in-*

ventados que reúne a un grupo de 35 personas de múltiples disciplinas. Las distintas líneas de investigación de este proyecto tienen en común el estudio de las “dinámicas orgánicas e inorgánicas producidas por el encuentro entre los humanos, la cultura y la naturaleza que se materializan o manifiestan en acciones de carácter híbrido sobre el ambiente”, según nos explican en su web.¹ Unos ambientes que resultan complejos, ya que son al mismo tiempo paisajes reales, imaginarios, sonoros, artísticos, fúnebres, artificiales, cinematográficos, arqueológicos o eróticos. Aunque la mayoría de los integrantes de *Paisagens Híbridas* son de Brasil, también participan en el proyecto investigadores y artistas de otros países. Algunas de sus propuestas y discursos se han publicado en forma de libros, textos, conferencias, exposiciones y congresos. Editan, además, una revista con el mismo nombre.



Imagen 1. Distintas líneas de investigación del proyecto Paisagens Híbridas, que tienen en común el estudio de las dinámicas producidas por el encuentro entre los humanos, la cultura y la naturaleza que se manifiestan en acciones de carácter híbrido sobre el territorio.

1. Véase: <https://paisagenshibridas.eba.ufrj.br/>.

A raíz de *Paisagens Híbridas*, de Andrade decidió profundizar sobre las dimensiones y las relaciones entre el arte, el paisaje y la naturaleza. Para ello, junto con un equipo de artistas e investigadores brasileños iniciaron otro proyecto titulado *Memórias do Futuro*, vinculado a un programa de posgrado sobre patrimonio de la Universidad Federal de Río de Janeiro, y organizaron el seminario *Novas Abordagens em Patrimônio*. El primer resultado de ese trabajo es un vídeo de 12 capítulos, uno por cada uno de los participantes. En él podemos ver sus espacios creativos y sus talleres, conocer sus métodos de trabajo y entender su relación con el paisaje y el patrimonio, es decir, su manera de construir mundos y futuros singulares.

“Construir mundos” es también una expresión que utiliza Cristina Consuegra, que ha centrado su trabajo en el vínculo entre cultura, cocina y arte, y en cómo ese vínculo permite observar la asociación entre humanos y plantas. Su práctica artística, que combina la observación, la descripción, la cocina o la exploración a pie, se apoya en un andamiaje teórico e intelectual diverso. Así, nos dice que uno de sus puntos de partida es el perspectivismo, una postura antropológica que tiene su origen en el pensamiento amerindio. Según una de sus figuras clave, Eduardo Viveiros de Castro, “el mundo está compuesto por una multiplicidad de puntos de vista”, y, por lo tanto, “todos los existentes son intencionales, todas aprehenden a los otros existentes según sus respectivas características y capacidades”. De ese modo, continúa el mismo autor, este mundo “perspectivista” está habitado “por distintos tipos de actuantes o de agentes subjetivos, humanos y no humanos —los dioses, los animales, los muertos, las plantas, los fenómenos meteorológicos, con mucha frecuencia también los objetos y los artefactos—, dotados todos de un mismo conjunto general de disposiciones perceptivas, apetitivas y cognitivas, o, dicho de otro modo, de “almas” semejantes” (Castro, 2010: p. 33, 35). Un mundo, en definitiva, donde no existe la clásica división entre cultura y naturaleza, sino que más bien existe una continuidad y una red entre especies.

Con todo este bagaje teórico, Consuegra hace dos residencias artísticas. En la primera, que fue en el Centre International d’Art et du Paysage Île de Vassivière (Francia), se propuso estudiar de manera “relacional, especulativa y fenomenológica” el paisaje de la zona. Partía de la noción de tercera naturaleza sugerida por la también antropóloga Anna Lowenhaupt Tsing. Según esta autora, mientras la primera naturaleza se refiere a las relaciones ecológicas, incluidas las humanas, y la segunda se aplica a las transformaciones capitalistas del medio ambiente, la tercera naturaleza alude a lo que es “capaz de sobrevivir a pesar del capitalismo” (Tsing, 2021: p. 10). En este sentido, Consuegra estudió la formación de

unas turberas en un bosque que se había convertido en una plantación de abetos para producir papel. Así, y a pesar de su explotación comercial, de la simplificación del bosque debida al monocultivo o de la “inscripción de la retícula humana” en el paisaje, como dice Consuegra, había crecido un conjunto de hongos, líquenes y musgos que eran los responsables del crecimiento de las turberas. Para la artista, estos hongos, líquenes y musgos son “manifestaciones de resistencia”, “vida obstinada”, como el *matsutake* tan bien estudiado por Tsing, que gracias a la simbiosis con determinados árboles permite cierto tipo de supervivencia colaborativa en medio de las *ruinas* que deja tras de sí una gestión capitalista de los bosques, es decir, un tipo de explotación que solo tiene en cuenta un único *activo* —en este caso, los abetos como recurso para la fabricación de papel—. Ahora bien, el objetivo no era solamente estudiar esas turberas, sino también observar su semejanza con el sistema digestivo humano. Según Consuegra, en efecto, existe una similitud entre el metabolismo de las turberas y el de los estómagos, hasta el punto de poder hablar de un único metabolismo planetario.

La segunda residencia que hizo Cristina Consuegra fue en los Alpes suizos, en el Furkablück Institute. Las dos actividades principales de esta residencia fueron caminar, por un lado, y elaborar quesos siguiendo la práctica artesanal del lugar, por el otro. Estas dos actividades aparentemente tan alejadas, sin embargo, le permitieron mirar hacia el suelo o, más bien, hacia las superficies. Consuegra llegó a la conclusión de que existe cierta analogía entre las superficies de los caminos, de las piedras y de las rocas —sobre todo con la formación de determinados líquenes—, y las superficies de los quesos. Ciertamente es que ambas superficies son dinámicas; las dos forman parte de un proceso de continua generación.

En sus investigaciones, Consuegra cita como referente al antropólogo Tim Ingold, quien escribió en su libro *La vida entre líneas* que las superficies deben entenderse más bien como intersticios. Ingold sostiene que nuestra experiencia de vivir en casas nos lleva a imaginar que el habitar puede ser “contenido”; además, también nos conduce a pensar que el suelo y su superficie, del mismo modo que el piso de nuestras casas, “es un tipo de zócalo o infraestructura donde se apoyan las cosas: los montes, los valles, los árboles, los edificios e incluso las personas”. Por eso, añadía este autor, también “esperamos de las plantas que crezcan *sobre* el suelo, no *en él*”. En cambio, la vivencia de quien habita en una cueva, por ejemplo, donde el piso de la cueva es la propia tierra, debajo o dentro de la tierra, es otra muy distinta. Como también es distinta la experiencia del caminante. Este, prosigue Ingold, “pisa el suelo mismo, experimentando sus subidas y bajadas, cayendo en la alternancia de horizontes distantes y cercanos y experimentando el esfuerzo muscular, más o menos reque-

rido para, primero, ir en contra y luego rendirse ante la fuerza de la gravedad. Solo entonces percibe el suelo de manera *cinestésica*, es decir, en movimiento” (Ingold, 2018: p. 69-75).



Imagen 2. En una de las residencias artísticas que hizo Cristina Consuegra estudió la formación de unas turberas y los hongos, líquenes y musgos responsables de su crecimiento, que para ella eran “manifestaciones de resistencia”, “vida obstinada”.

Ese es también el tipo de experiencia que reivindica Consuegra, ya sea recorriendo los bosques y los senderos alpinos, observando las superficies de suelos y rocas o palpando la superficie de los quesos recién fermentados. Ninguna de estas superficies puede ser homogénea, lisa, estática o aislante; al contrario, existen diferencias de naturaleza, de coloración, de textura, de grano. Además, las primeras están compuestas de piedras de distinto tamaño, de restos de materia orgánica, de fragmentos de ramas o de piñas. Por todo ello, concluye Ingold en el libro citado —y suscribe Consuegra—, “la superficie del suelo no es ni superficial ni es una infraestructura; tampoco es algo inerte”. Es *intersticial*: a la vez entre el cielo y la tierra; como las plantas, que son “simultáneamente terrestres y celestiales”.

Que las plantas son a la vez celestiales y terrestres también lo sabe la ambientalista y artista visual Paula Bruna, la última participante en la mesa redonda que recoge este artículo. Bruna recuerda que cuando estaba estudiando Ciencias Ambientales ya se hablaba mucho del famoso informe del Club de Roma, donde se advertía de los límites del crecimiento

económico (Meadows, 1972). Así pues, en aquella época ya se sabía que el modelo social y económico dominante representaba una amenaza para los sistemas socioecológicos. Sin embargo, pocos han sido desde entonces los países, gobiernos, empresas e instituciones que han impulsado políticas e iniciativas para revertir o frenar los efectos negativos del crecimiento económico. Los datos y los estudios científicos, concluye Bruna, no han sido suficientes para promover un cambio político y social. Por eso le pareció que hacía falta otro lenguaje, otra práctica capaz de generar una nueva conciencia tanto individual como colectiva. De ese modo, Bruna empezó a utilizar la expresión artística para estudiar y promover otra manera de entender y relacionarse con la naturaleza.

Siguiendo a autores implicados en una nueva filosofía o ecología política, muy especialmente Félix Guattari, Donna Haraway o Timothy Morton, Bruna llegó a la conclusión de que para superar el capitalismo, comprender la ecosfera y tender hacia la coexistencia ecológica, era necesario un cambio radical de las subjetividades humanas que implicara abandonar nuestro protagonismo hegemónico e incorporar las realidades subjetivas de los no humanos. En otras palabras, era necesario cambiar la manera de pensar nuestra relación con el entorno.

No hace mucho, la escritora Rebecca Tamás expresaba más o menos la misma sensibilidad: “Sabemos que los seres humanos dependen totalmente de una red interconectada de actores y de objetos humanos y no humanos, pero vivimos como si no fuera así” (Tamás, 2021: p. 51). El problema, añade Bruna, es cómo salir del punto de vista humano e incorporar esas otras subjetividades y agencias. Es decir, dar cuenta de la red que nos une a la multiplicidad de actores que hacen posible la vida. Una vez más, la solución pasaba por la práctica artística, que en el caso de Paula Bruna se combina con la ficción especulativa y los conocimientos y experiencias científicas.

Todo este entramado de ideas, autores, experiencias y saberes cristalizaron en un concepto central en la obra de esta artista, el Plantoceno, que viene a rivalizar con la idea antes mencionada según la cual vivimos en una nueva era geológica llamada Antropoceno. Mientras los defensores del Antropoceno afirman que el impacto de la actividad humana es hoy en día tan grande que sus efectos ya son visibles a escala global, el Plantoceno destaca, en cambio, el papel de la actividad vegetal, especialmente la fotosíntesis, como fuerza geológica y biológica de primera magnitud. Parte del trabajo artístico y de la sensibilidad de Bruna gira, por lo tanto, alrededor de las plantas y, más en general, alrededor del reino vegetal.



Imágenes 3 y 4. *Atuendo para devenir paisaje* es una investigación de Paula Bruna sobre la aproximación al paisaje desde un punto de vista no humano, mediante la confección de una vestimenta con la que experimentar el paisaje.

Lo curioso es que incluso la definición de Antropoceno requiere la mediación de las plantas o, como mínimo, la de los árboles. Algo que nos ha recordado el botánico Stefano Mancuso. Si oficialmente aún estamos en el Holoceno es porque la ciencia no se pone de acuerdo sobre qué pruebas justifican el cambio de nomenclatura. Es preciso, en efecto, obtener algún registro que sea a la vez global y sincrónico para poder demostrar la entrada a una nueva era geológica. Pues bien, según Mancuso, ese registro podría hallarse en un abeto solitario situado en la isla de Campbell (Nueva Zelanda), ya que en su tronco se han encontrado restos de carbono-14, que muy probablemente sean el resultado de pruebas nucleares realizadas en el hemisferio norte durante las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo pasado. De ahí que —siempre según Mancuso— se pueda fechar el inicio del Antropoceno a mediados del siglo XX (Mancuso, 2019: p. 109-110).

Hace tiempo que diversos autores y corrientes reivindican la importancia de las plantas y de los árboles, incluso más allá de naturalistas y botánicos. Es el caso del filósofo Emanuele Coccia. En su libro *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura* (Coccia, 2017), se expresaba de un modo muy cercano a los planteamientos de Paula Bruna, aunque en vez de hablar de Plantoceno utiliza el término Fitoceno. Para Coccia, las plantas “han formado para siempre el rostro de nuestro planeta: es gracias a la fotosíntesis que nuestra atmósfera está constituida de oxígeno; incluso es gracias a las plantas y a su vida que los animales superiores pueden producir la energía necesaria para su supervivencia” (Coccia, 2017: p. 23). Además, continua este autor, “las plantas echan a perder uno de los pilares de la biología y de las ciencias naturales de los últimos siglos: la prioridad del medio sobre el viviente, del mundo sobre la vida, del espacio sobre el sujeto. Las plantas, su historia, su evolución, prueban que los vivientes producen el medio en el que viven en vez de estar obli-

gados a adaptarse a él” (Coccia, 2017: p. 23). Dicho de otro modo: no es que plantas y animales se adapten al espacio sin más; plantas y animales construyen su entorno, modifican su ambiente. Eso justifica plenamente no solo el concepto de Plantoceno que propone Paula Bruna, sino también sus obras, proyectos y experiencias artísticas.

Dos vestidos. Aproximaciones a lo no humano (Hangar, 2019) es una pieza de Bruna en la que las plantas tejen, cosen y cubren el cuerpo de la artista con un vestido vegetal. Sin embargo, en el momento de realizar la obra, la artista se da cuenta de que pide a las plantas un “servicio” —tejer y coser para ella, para abrigar y proteger su cuerpo—. De ese modo, no sale del punto de vista humano; no incorpora la subjetividad de las plantas. Para hacerlo plantea otro vestido; esta vez, más que un vestido es, según sus palabras, un vestido-paisaje (*Atuendo para devenir paisaje*, La Escocesa, 2019). Y con ello se ajusta a esta mixtura cosmológica que propone Coccia a partir de las plantas y sus hojas; es decir, muestra que es imposible separar, aislar e identificar el contenido del continente, el medio del sujeto.

Para Paula Bruna, este último proyecto le reveló la importancia del espacio, ya que con el vestido-paisaje se funden cuerpo y paisaje; uno y otro se hacen indistinguibles. Lo que decía Rebecca Tamás acerca de la obra artística de Ana Mendieta se puede trasladar palabra por palabra a la sensación que siente Paula Bruna con su vestido-paisaje: “[...] siento que la intimidad de la realidad no humana me friega la piel: no el espacio imposiblemente puro de la *naturaleza* o la belleza controlada del *paisaje*, sino lo humano y lo no humano entrelazados, explotando el uno dentro del otro con malestar, alegría, placer” (Tamás, 2021: p. 67). A su vez, esa cobertura vegetal crea un entorno ecológico, un hábitat nuevo, un paisaje. Similar al que generó con otra pieza, *Fragmento* (Santa Mónica, 2020), donde es todo el ecosistema producido el que se puede transportar, y eso incluye insectos, mariposas, plantas e incluso olores. Una obra que permite destacar el carácter *pionero* de las plantas. Si atribuimos este término a los “organismos capaces de preparar el camino para la posterior colonización por parte de otros seres vivos”, según la definición que nos proporciona Stefano Mancuso, sin duda alguna “deberíamos considerar a las plantas como los organismos pioneros por excelencia” (Mancuso, 2019: p. 19).

En este esfuerzo por salir del punto de vista humano, Paula Bruna ha trabajado en tres proyectos más. El primero, titulado *Aixecament* (Festus Festival de Torelló, 2021), iba destinado sobre todo a alumnos de la Escola d’Arts Plàstiques de Torelló (Barcelona). Bruna les invitó a situarse mediante relatos gráficos en el punto de vista de los no humanos. En la

misma línea cabe situar *Carril para no humanos*, una propuesta que la artista hizo en Fabra i Coats (Barcelona) con una residencia en el Institut Vapor del Fil en 2021. Como el propio título indica, se trataba de facilitar un carril, similar a las vías que utilizamos los humanos para desplazarnos a pie, en bici o en coche, pero en este caso para los insectos. El tercer y último proyecto presentado por Bruna fue *The other residents* (Cultivamos Cultura, 2020). La artista explora, observa y profundiza en las formas y figuras de las plantas y las raíces que cultiva, cuida y manipula en el espacio de una residencia. Finalmente, esas raíces y plantas le recuerdan formas y figuras propias de la anatomía humana (músculos, tendones, ligamentos, rostros, cuerpos contorsionados). Sabe lo difícil que es salir de los modelos, los ojos y las metáforas humanos.

Tras las intervenciones, llegamos a la conclusión de que mediante el arte, en efecto, se transforma el entorno construido e imaginado, como manifiestan Ana Francisca de Acevedo y Rubens de Andrade. Pero el arte también puede ayudarnos a cambiar nuestro modo de comprender y percibir el mundo; un mundo, afirman Cristina Consuegra y Paula Bruna, donde es difícil sostener la vieja distinción entre cultura y naturaleza. Si estaba en lo cierto el sociólogo Bruno Latour cuando decía que “en la Tierra no hay nada propiamente natural, si por ello entendemos “no tocado por ningún ser vivo”, entonces el arte que transforma es algo que compartimos los humanos con el resto de los animales y plantas (Latour, 2021: p. 35).

Referencias bibliográficas

- CASTRO, Eduardo Viveiros de (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología posestructural*. Barcelona: Katz.
- COCCIA, Emanuele (2017). *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- INGOLD, Tim (2018). *La vida de las líneas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- LATOUR, Bruno (2021). *¿Dónde estoy? Una guía para habitar el planeta*. Madrid: Taurus.
- MANCUSO, Stefano (2019). *El increíble viaje de las plantas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- MEADOWS, Donella H. (1972). *Los Límites del crecimiento: informe al Club de Roma sobre el predicamento de la humanidad*. México: Fondo de Cultura Económica. [Título original: *The Limits to growth: a report for the club of Rome's project on the predicament of mankind*].

- TAMÁS, Rebecca (2021). *Estranys. Escrits sobre l'humà i el no-humà*. Barcelona: Anagrama.
- TSING, Anna Lowenhaupt (2021). *La seta del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Madrid: Capitán Swing.

Arte, paisaje y lugar

Mesa redonda moderada por Juan Guardiola con la participación de Clara Nubiola, Lucía Loren, Pau Catà y Gustavo Frittegotto

Juan Guardiola

Este texto recoge las ideas que surgieron en la mesa redonda homónima celebrada en el marco del seminario *Paisajes creativos. El arte y la reinvención de los lugares*. Además de las reflexiones y los relatos de los cuatro artistas presentes y del moderador, el artículo recoge también las aportaciones realizadas por los organizadores y los participantes; en definitiva, es un reflejo de los pensamientos, el conocimiento y las experiencias de una comunidad afectiva y activista del arte, el paisaje, la naturaleza y la sostenibilidad. Partiendo del objetivo general de esta publicación de explorar el potencial de la creatividad para generar dinámicas de transformación y revitalización del paisaje, en el texto tratamos de vislumbrar cómo desde el arte se pueden transformar los lugares y los paisajes, cómo podemos poner en valor un patrimonio cultural y natural, y, sobre todo, cómo se puede intervenir en la realidad de una manera poética y política.

Desde hace unas décadas, las prácticas culturales contemporáneas han incluido en su agenda artística y educativa la cuestión ecológica y el activismo medioambiental. Además de su interés en las relaciones entre estética y medio natural, recientemente han incorporado el concepto de *ruralidades* como área de trabajo y reflexión. En consecuencia, en los últimos tiempos el trabajo y el pensamiento del campesinado contemporáneo se han convertido en uno de los ejes de discurso en esta práctica artística. La figura del agricultor, ganadero o artesano no se ciñe solo a la de productor alimenticio o de herramientas, sino también a la de agente cultural, responsable tanto de transmitir el saber tradicional como de generar conocimiento mediante el uso racional y sostenible de los recursos (Burgos, 2020).

Sin embargo, a menudo, cuando se habla de arte medioambiental nuestro imaginario se remite a una tendencia artística internacional denominada *land art* (Raquejo, 1998; Kastner, 2005). A mitad de la década de

los sesenta del siglo pasado, tenían lugar una serie de nuevos comportamientos artísticos que proponían la desmaterialización y desmitificaban la obra de arte y su contexto, es decir, la galería o el museo. Entre estos movimientos destaca dicha tendencia, que proponía nuevas relaciones entre el arte y la naturaleza. El trabajo de estos artistas no buscaba la representación del paisaje, sino trabajar en, desde y dentro del paisaje. La naturaleza es, a la vez, material, taller de trabajo y obra final de artistas como Robert Smithson, Nancy Holt, Michael Heizer, Robert Morris, James Turrell, Dennis Oppenheim, Walter de Maria, Herbert Bayer, Mary Miss o Alice Aycock, entre otros. Si bien, por lo general, la obra de estos artistas se ha identificado como representativa de este movimiento, en realidad se corresponde más con los denominados *earthworks* (Beardsley, 1984) propios de esta generación de artistas norteamericanos —cabe mencionar también la obra excepcional y pionera del artista español César Manrique, realizada en 1966 en los Jameos del Agua, en la isla canaria de Lanzarote (Maderuelo, 2006)—. Esta práctica implicó el desplazamiento de grandes cantidades de tierra en nombre del arte y la naturaleza, aunque en algunos casos con poco respeto a esta última. Pero el *land art* es un movimiento artístico más amplio que incluye también a artistas europeos como Richard Long, Hamish Fulton, Andy Goldsworthy, David Nash, Alberto Carneiro, Nils Udo o Hannsjörg Voth, y engloba otras líneas de trabajo como el *eco art* y el ecofeminismo que realizan artistas como Helen Mayer Harrison y Newton Harrison, Patricia Johanson, Hans Haacke, Ana Mendieta, Alan Sonfist, Bonnie Ora Sherk, Agnes Denes, Gina Pane, Charles Simonds, Teresa Murak, Ana Lupas, Maria Lai o Fina Miralles. Precisamente, el ecofeminismo fue el eje central de la exposición del Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) de Huesca “Territorios que importan: Género, Arte y Ecología” (del 18 de octubre de 2018 al 20 de enero de 2019), donde se expusieron obras de algunos de los creadores mencionados.

Entre las diferentes propuestas realizadas por los artistas de estos movimientos, especialmente los británicos, destacaba el andar como una forma estética, una práctica que tiene sus orígenes en los paseos realizados por los artistas dadaístas y surrealistas europeos.¹ Estas caminatas artísticas urbanas inspiraron al movimiento letrista, que se desarrolló de 1957 a 1972 y agrupó a artistas, críticos y activistas constituidos en

1. Para un mayor conocimiento del andar como una categoría artística se puede consultar los siguientes libros: Careri (2002), Gros (2013), Le Breton (2015) y Solnit (2020); también es de gran utilidad la consulta de los catálogos de las exposiciones *Ibilerak. Las representaciones del andar (1962-1999)* (2001); *Cuaderno de viaje. Una visión contemporánea del Camino de Santiago* (2005); *Mira cómo se mueven. 4 ideas sobre movilidad* (2005); *There is no road. The road is made by walking* (2008) y *Muchos caminos. Imágenes contemporáneas del Camino de Santiago* (2018), así como la publicación del seminario *Paseantes, viaxeiros e paisaxes* (2007).



Imagen 1. Vista de la exposición "Territorios que importan. Género, Arte y Ecología" del Centro de Arte y Naturaleza, Huesca.

torno a la Internacional Situacionista. Los creadores cuestionaban el papel del individuo y la cultura en la sociedad de consumo occidental de la posguerra, y tenían también entre sus prácticas el andar a la deriva, es decir, paseos en grupo sin rumbo fijo, realizados de manera espontánea y cuyas rutas se modificaban continuamente de una manera aleatoria. Andar como una forma de arte fue para estos artistas no una teoría, sino un proceso mental y una forma de intervenir en el paisaje.

Hace unos años, este mismo tema se abordó desde la exposición del CDAN "Caminar, pensar... derivar. Andar como acción estética" (del 2 de noviembre de 2017 al 4 de marzo de 2018). La muestra se inspiraba en la carta *La ascensión al Mont Ventoux*, que escribió el humanista Francesco Petrarca a raíz de su experiencia al subir dicho monte el 26 de abril de 1336. Este texto se suele considerar el primer testimonio de una mirada estética sobre el paisaje en el mundo occidental (Petrarca, 2002). La exposición reunía una serie de obras de artistas, y otros documentos visuales, que planteaban el acto de andar como una acción o práctica estética, así como una fuente de conocimiento del mundo que nos rodea.

El hecho de andar como una forma de intervención en el paisaje nació de la necesidad natural de la humanidad de moverse, y se ha convertido en una acción simbólica que ha permitido a nuestra especie habitar el mundo. El caminar es no solo una manera de mirar y transformar el paisaje, sino también una herramienta crítica para la comprensión de la

naturaleza individual y social del ser humano, tal y como se puede comprobar en algunas obras de los artistas que participaron en la mesa redonda que nos ocupa.

Un primer ejemplo lo tenemos en el trabajo de Clara Nubiola, una creadora que se caracteriza por realizar proyectos artísticos en torno al territorio, ya sea este urbano o rural, desde una mirada crítica en la que no falta el humor irónico. Para ello utiliza un método de trabajo sencillo y muy próximo que consiste en caminar y dibujar. La tinta y el papel se convierten en testigos de una mirada que reivindica lo subjetivo, lo reflexivo y lo festivo. La primera obra relacionada con el caminar como práctica artística fue el libro *La guía de las rutas inciertas* (Nubiola, 2011), a raíz de una iniciativa de Bside Books. De acuerdo con el encargo, cada lunes la artista recibía unas coordenadas distintas, un punto de salida desde el que comenzar a caminar, sin ninguna ruta, ni objetivos o destino. En una libreta Nubiola dibujaba lo que veía, escuchaba y ocurría. Las rutas ilustradas eran enviadas cada semana a la editorial, que las iba guardando hasta completar un total de 10 rutas inciertas, más una ruta extra por el barrio de la Barceloneta, material que fue utilizado para hacer la publicación. Otros trabajos en los que emplea el caminar como medio de conocimiento y crítica del territorio son las obras *Los paseos invisibles* (2013), *Los relatos antrópicos* (2018), *De tres derivas y dos paseos* (2018) o *He caminat tots els carrers d'Olot* (2018). En este último proyecto, rea-

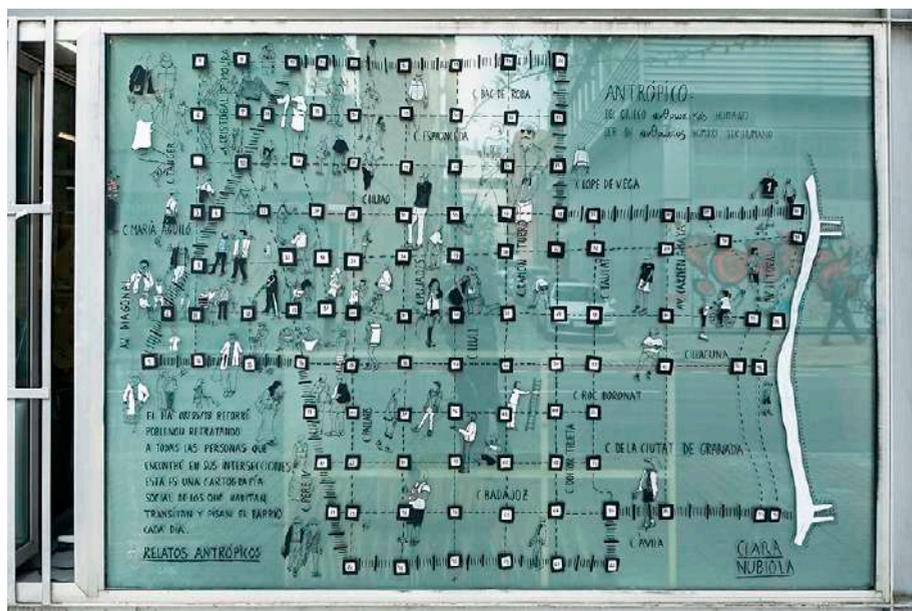


Imagen 2. Clara Nubiola, *Los relatos antrópicos* (2018). Como si fuera un yacimiento arqueológico reticula el barrio barcelonés de Poblenou y retrató a las personas que encontró en las 98 intersecciones del barrio.

lizado en la residencia Faberllull de Olot (Girona), Nubiola se propuso realizar una narración subjetiva de su tejido urbano. Para ello segmentó el territorio de la ciudad en cinco áreas y recorrió todas sus calles durante cinco días consecutivos. El resultado fue una exposición y una publicación (Nubiola, 2018) donde se mostraba el diario de campo, trazado desde la experiencia física en primera persona, frente al burocrático *urbanismo de despacho*. Este interés en el espacio público es de nuevo interpelado por la artista en su proyecto *De 8 a 8* (2019), llevado a cabo en la ciudad de Granada. En esta obra, Nubiola propuso una acción colectiva que consistía en invitar a los ciudadanos, durante 12 horas (de ocho de la mañana a ocho de la tarde), a pensar sobre su ciudad y a realizar un dibujo de la plaza Bib-Rambla. El resultado fue un mapa *collage* formado por más de 150 ilustraciones espontáneas de los transeúntes, que se recogieron después en un libro desplegable en el que se mostraban los dibujos ordenados por franjas horarias.



Imagen 3. Clara Nubiola, *De 8 a 8*. Llevado a cabo en la ciudad de Granada en el 2019, en que la artista invitaba a los ciudadanos a pensar sobre su ciudad y a realizar un dibujo de la plaza Bib-Rambla.

De nuevo, el caminar y el espacio público son un eje de trabajo transversal en la obra de Pau Catà, comisario, gestor y creador del CeRCCA (Centro de Investigación y Creación Casamarlès), un espacio de residencia, investigación y creación abierto en 2009 y ubicado en Llorenç del Penedès (Tarragona). Catà también forma parte del proyecto curatorial Platform Harakat. Este último es un espacio de creación que, adoptando

un término árabe traducido como “movimientos”, reflexiona sobre las contradicciones inherentes a la idea de viaje y la movilidad artística. El objetivo de Platform Harakat es reflexionar sobre las diversas aproximaciones al viaje, el legado de sus tradiciones y sus imposibilidades poniendo en diálogo diferentes conceptos y prácticas derivadas de la movilidad y sus sombras. Platform Harakat documenta historias y relatos invisibilizados subrayando los vínculos que dan forma al Mediterráneo, ofreciendo un espacio de reflexión y acción crítica. Entre los proyectos que han realizado se encuentran *Resistencias Junto al Mar* (2020), *Estat Previ* (2019), *Transformer* (2018) y *El Arte de Perderse en Alejandría y Barcelona* (2017). Este último, que tomó la deriva como método de trabajo y el activismo como herramienta de contestación, se desarrolló en el marco del Tandem Shaml, un programa de colaboración cultural que apoya proyectos entre gestores culturales de la región árabe y Europa. La propuesta se articuló mediante el trabajo conjunto de CeRCCa y Gudran (Alejandría) a raíz de una investigación interdisciplinar que cuestiona los relatos dominantes sobre el hecho urbano, a la vez que propone historias alternativas en forma de derivas, residencias, seminarios, exposiciones, ciclos de cine y una publicación final. En el contexto de un Egipto posrevolucionario, donde todos los anhelos y aspiraciones que acompañaron a la Primavera Árabe se vieron frustrados, cuando no traicionados, la represión posterior de las libertades explica la sensación de desorientación de los ciudadanos, el cuestionamiento de los relatos oficiales y la necesidad de subjetivar su experiencia. Para ello, durante la primera fase del proyecto se invitó a Ro Caminal, antropóloga visual y artista, y a Marta Vallejo, escritora, politóloga y productora cultural, las dos miembros de Platform Harakat e interesadas en la construcción colectiva de espacios de resistencia y creación. Durante su residencia en Alejandría, Vallejo propuso *Secret Map*, una exploración del potencial de la palabra y el sonido como activadores y contenedores de memoria e identidades en tiempos de crisis. *Secret*

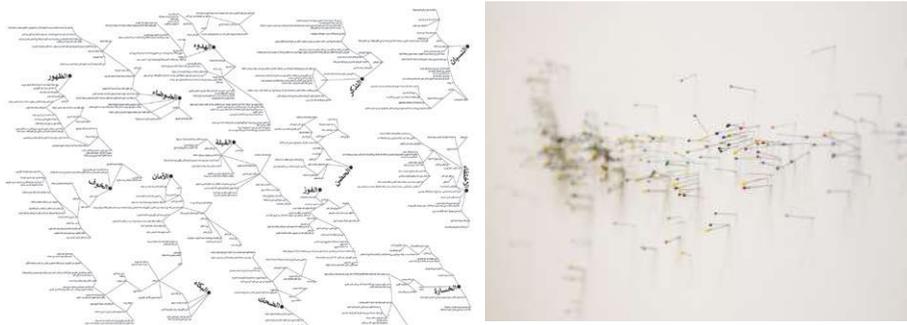


Imagen 4 y 5. Una de las acciones del proyecto *El Arte de Perderse en Alejandría y Barcelona* (2017) fue el mapeo alternativo de Alejandría que hizo Marta Vallejo, basado en paisajes emocionales construidos a partir de la recopilación de usos íntimos del espacio.

Map es un mapa emocional de la ciudad egipcia construido sobre la base en conceptos como llorar, reír, besar u olvidar que, en palabras de Catà, invita tanto a la desorientación y al arte de perderse como al encuentro en lo secreto y lo sensible.

También en el espacio público, pero en este caso rural, es donde se desarrolla la obra de Lucía Loren. Su trabajo parte del territorio como generador de ecosistemas naturales y culturales que nos vinculan con el paisaje, y que son parte activa y transformadora de su propio hacer. La artesanía tradicional, la agricultura ecológica y el pastoreo extensivo son tres fuentes de inspiración en sus procesos de trabajo, dado que las tres se vinculan a su interés por la sostenibilidad de los recursos en relación con el entorno. En sus intervenciones artísticas en el medio natural, Loren hace uso de los saberes rurales, respetando el hábitat y utilizando materiales del lugar. A menudo, sus obras incluyen la participación de la población local, con lo que se genera un intercambio de conocimientos y experiencias. De este modo, como afirma la artista en su página web, se desdibujan los límites en los procesos de creación, el activismo ecológico, la intervención social o la pedagogía. Esta simbiosis abre nuevas vías de comunicación en el ámbito social y emocional, y genera estrategias de representación que ayudan a comprender la red de interconexiones sobre las que se sostiene la vida. Un ejemplo de su procedimiento de tra-



Imagen 6. *Al hilo del paisaje* (2007) es un proyecto de Lucía Loren que contó con la colaboración activa de los habitantes de Santa Lucía de Ocón (La Rioja).

bajo se puede ver en la intervención *Al hilo del paisaje* (2007), realizada en Santa Lucía de Ocón (La Rioja) dentro de la convocatoria Arte en la Tierra, y donde el paisaje se convierte en urdimbre, entramado de tierra y trigo, que se unifica a partir de la hebra de un gran ovillo. El desarrollo de la obra, que contó con la colaboración activa de los habitantes locales, recupera el imaginario del ovillo y el cosido, que también simboliza el proceso de reparación, de unión con la tierra y con el fruto generado por ella. La participación colectiva es también clave en la obra *Paredes del cuidado* (2020), realizada en la Mancomunidad de Municipios Valle del Jerte (Cáceres), y que consiste en recuperar la tradición constructora de la piedra seca como herramienta creativa ecofeminista. La actuación artística fue el resultado de un proceso participativo, con diversos colectivos rurales de mujeres, que se materializó en la restauración de unos muros caídos y levantados formando una estructura ovoide que espera convertirse en un refugio de flora y fauna. También se levantaron varios bancales en los que se sembraron plantas medicinales y melíferas, símbolos del cuidado y la interdependencia necesarios para sostener la vida, al mismo tiempo que se visibilizaba la violencia de género en el medio rural. Por último, la tradición de la piedra seca es también el elemento aglutinador de lo colectivo en su obra *Recantillo* (2021), realizada dentro del proyecto *Muretes de Arte*, en el despoblado de Cheto, en Rodellar (Huesca). Esta intervención artística está inspirada en el recantillo, una cubierta vegetal de boj que se coloca sobre algunas tapias de corrales, huertas y heredades para su resguardo. La capacidad de resguardo y protección del elemento vegetal se une a la solidez y contundencia de la estructura de piedra seca, que evoca las acumulaciones de piedras que delimitan pastos y nos orientan en las montañas.

Finalmente, el medio rural es también el hábitat natural donde trabaja el fotógrafo argentino Gustavo Frittegotto. Especializado en fotografía de arquitectura, constituye la tercera generación familiar dedicada a la fotografía, precedido por su padre, Bienvenido Frittegotto, y su tío bisabuelo, Domenico Pugliese. Se autodenomina como un fotógrafo de pueblo y hace uso de este medio como una forma de entender el territorio donde vive, que no es otro que la llanura pampeana argentina. Se puede entender que fotografía y arquitectura son dos formas de mirar, comprender y conocer el paisaje. Un enfoque que se inicia con su serie *Éxodo rural* (1984-1986), un proyecto en marcha que continúa hasta la actualidad, primero con fotografías en blanco y negro para pasar años más tarde al soporte digital color. Es un retrato de la despoblación rural de la planicie causada por el cambio del ciclo económico, el abandono del campo y la migración. Son imágenes de arquitecturas abandonadas, galpones, escuelas y casas que se destacan por su verticalidad en contraposición a la



Imagen 7. La tradición de la piedra seca es también el elemento aglutinador de lo colectivo en la obra de Lucía Loren *Recantillo* (2021).

horizontalidad de la llanura. En el espacio plano, abierto e infinito de esta superficie como metáfora de Argentina (también vaciada), Frittegotto trabaja reflexionando sobre la evolución del lenguaje visual de la fotografía, en algunos casos con los fracasos y errores de la fotografía, en otros dialogando con las problemáticas ecológicas del deterioro de la tierra y, sobre todo, retratando la extraordinaria belleza del paisaje. Este amor por la llanura le lleva a poner en marcha *Proyecto Intemperie* (2011), que nace de la reflexión y expresión sobre el papel del hombre en la llanura: “Este territorio común —que trasciende geografías y tiempos— permite suponer que la pampa es algo más que un extenso paisaje. Puede también ser la evocación de un arraigo y de una idiosincrasia. Allí, la intemperie no solo remite a percepciones de motivos atmosféricos, a intuiciones estéticas de una vastedad o a psiquismos proyectados sobre la naturaleza del lugar. Predispone también a reflexionar sobre formas enraizadas de existencia, con sus historias de trabajos, anhelos y pérdidas”, describe el fotógrafo en su página web.² Esta propuesta reúne a un grupo de investigación multi-

2. <https://gustavofrittegotto.com> y <https://proyectointemperie.com/>.



Imagen 8. En *Éxodo rural* Gustavo Frittegotto retrata la despoblación rural de la llanura pampeana causada por el cambio del ciclo económico, el abandono del campo y la migración.

disciplinar formado por arquitectos, fotógrafos, músicos, actores y escritores, que realizan exposiciones, vídeos, talleres, conferencias, obras de teatro y otras muchas actividades, entre las que destaca *Confluencia*, un proyecto creado para hacer converger diferentes disciplinas en la misma búsqueda, el paisaje. A su vez, en esta propuesta participan otras iniciativas interdisciplinarias de varios lugares del país, como por ejemplo *Negra 40* (Buenos Aires y Mar del Plata) y *Creciente* (Mar del Plata).

Como hemos podido ver, los ámbitos de trabajo de los cuatro artistas presentes en la mesa redonda que recoge esta publicación giran al entorno de cuestiones como nuestra relación con el paisaje y la sostenibilidad. La despoblación de las áreas rurales es un fenómeno en el ámbito mundial que revela que gran parte del éxodo del campo a las ciudades se produjo al amparo de la industrialización mundial, especialmente durante la gran aceleración. Este periodo de la historia, iniciado a mediados del siglo xx y caracterizado por un crecimiento exponencial del consumo de recursos, la demografía o el deterioro de la biosfera, nos remite a la actual situación de degradación ambiental y ecológica. Tras décadas de avisos y advertencias por parte de científicos y activistas, la problemática del cambio climático por fin ha entrado en nuestros hogares, y quien más, quien menos tiene ya una opinión al respecto. La cumbre del clima 25, conocida como COP25 (sigla inglesa de conferencia de las partes), que se celebró en Madrid en diciembre de 2019, desempeñó un papel notable



Imagen 9. El amor por la llanura lleva a Gustavo Frittegotto a poner en marcha *Proyecto Intemperie* (2011), que nace de la reflexión y expresión sobre el papel del hombre en la llanura. Fotografía de la serie *Estilo Pampeano*.

en ello. Los grandes acuerdos globales y nacionales son necesarios, pero también las pequeñas iniciativas locales y culturales. Lamentablemente, parte de la sociedad, ya sea por falta o exceso de conocimiento, desinformación interesada o inexactitud de los datos, aún ignora los graves efectos que el calentamiento global está causando en el cambio climático. Las actividades humanas han provocado un aumento de la emisión de gases de efecto invernadero a la atmósfera, lo que tiene efectos negativos en los sistemas físicos, biológicos y humanos. El crecimiento de la población, el consumo desmedido de recursos no renovables, el aumento en la demanda y la producción de energía obtenida mayoritariamente a través de combustibles fósiles han supuesto que el planeta haya entrado en lo que una parte de la comunidad científica ha denominado el Antropoceno: una nueva era geológica motivada por el impacto del ser humano en la tierra que sustituye al actual Holoceno. Aún cuestionando el término en sí —pues señala a toda la humanidad como causante del daño ecológico del mundo y no a las políticas neoliberales, coloniales y capitalistas de los países occidentales, principales responsables tanto del cambio climático como de la ausencia de medidas efectivas para luchar contra el mismo—, la realidad es que el calentamiento global ha supuesto el derretimiento de los glaciares, el aumento del nivel del agua, la aparición de fenómenos naturales de gran violencia (sequías, lluvias, incendios o huracanes) que acarrearán la muerte de fauna y flora, así como la destrucción de medios de subsistencia. A estos fenómenos meteorológicos se añaden diversas

formas de contaminación, como los plásticos que invaden los océanos y amenazan a múltiples especies marinas.

La humanidad entera, salvo los negacionistas, es consciente de que el planeta se encuentra ante un cambio sin precedentes. Por ello, no debemos ignorar o evadir esta realidad, sino lograr entenderla. Las exigencias ambientales comunitarias llevarán en 2030 a la desaparición de dos tercios de los empleos en minas y centrales, principalmente, en los países del este de la Unión Europea. Junto al drama social, otra de las realidades que la agenda ecologista pasa por alto es la geopolítica, es decir, el efecto colateral que tiene el descenso del nivel material de vida de un gran número de personas y los graves costes para las clases trabajadoras. De igual modo, un final repentino del uso de estos combustibles, que algunos países necesitan para su desarrollo y existencia, provocaría una factura política de imprevisibles consecuencias en países no occidentales. Una situación que, además, es testigo de cómo los conflictos ecológicos por la extracción, la distribución de recursos y la evacuación de residuos, con la transferencia de costes ambientales, se trasladan a países pobres y políticamente débiles. Igualmente, el oxímoron del concepto *desarrollo sostenible* se presenta inviable, pues no hay posibilidad de sostenibilidad ante un sistema en continuo crecimiento. En todo caso, debería de ser utilizado en aumentar el ocio y la calidad de vida, y no en expandir la producción y consumo.

Llegados a este punto y para concluir, cabría preguntarnos qué papel desempeña la cultura en esta crisis ambiental y si el arte —y los gestores culturales— puede luchar contra el cambio climático. Tomando como referencia el concepto de “humanidades ambientales” (Albelda, Parreño, Marreno, 2018), referido a los estudios y propuestas que relacionan la esfera cultural con la crisis ambiental, podemos señalar algunos posibles puntos de contacto entre la ciencia y el arte. Ambos son formas de conocimiento, y si bien la primera nos aporta diagnósticos fiables, la cultura, y en concreto el arte, nos permite movilizar los procesos simbólicos, emocionales y creativos que ayudan a sensibilizar a la ciudadanía sobre la necesidad de cambiar nuestros hábitos de vida. El uso de la estética como estrategia de visibilización y empatía señala la cultura como un vector de transformación hacia una sociedad sostenible. El hecho de intervenir en el propio espacio natural es toda una declaración de intenciones, pero no olvidemos también la capacidad del arte de imaginar otros mundos posibles como la creación de nuevos relatos, la reinterpretación de imaginarios u otras representaciones del mundo rural. Desde las conferencias de Estocolmo (1972) y Río (1999), pasando por el Protocolo de Kioto (2005), el Acuerdo de París (2015), las múltiples conferencias de las partes, la aprobación de Naciones Unidas de la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible, el surgimiento del movimiento juvenil de protesta global Fri-

days for Future (Juventud por el Clima) u otros movimientos activistas, se intenta de buena fe *salvar* el planeta, pero, a menudo, se pasa por alto que el cambio climático no se puede evitar, que la realidad nos informa de que tan solo podemos reducir sus efectos y adaptarnos a sus consecuencias, es decir, podemos combatirlo en el ámbito político, económico y social, pero, sobre todo, desde nuestra aportación individual.

Una sociedad sostenible no es solamente la que lucha contra la contaminación y la degradación de la naturaleza, sino también la que defiende un sistema económico más justo, el comercio local, un sistema de alimentación sin transgénicos, un transporte limpio y público o la protección de los derechos sociales. Si la sociedad actual es incapaz de restablecer el equilibrio en el entorno natural, entonces el cuidado y la protección de la humanidad están abocados al fracaso. Por ello, se debe denunciar la noción de antropocentrismo tan presente en nuestra sociedad actual. Es esta una concepción filosófica que considera al ser humano como medida y centro del universo, así como el fin absoluto de la creación, situándolo por encima del resto de especies vegetales y animales. Contrariamente, la crisis sanitaria debido a la COVID-19 ha puesto de manifiesto la vulnerabilidad y fragilidad del género humano; de ahí la necesidad de la integración de las personas en la naturaleza, junto a la coexistencia e interdependencia de todas las formas de vida. El cambio climático y el SARS-CoV-2 son diferentes prismas de una misma realidad, así como las caras más visibles del modelo de la globalización económica, propio del sistema poscapitalista, antropocéntrico, colonial y heteropatriarcal. La pandemia ha visto cómo la naturaleza ha reconquistado territorios que le habíamos robado, haciendo evidente la necesidad de un cambio de paradigma en torno a la sostenibilidad y gestión de los recursos naturales. No debemos olvidar que la transición ecológica es alimentaria, energética y de hábitos de vida, pero también es cultural.

Referencias bibliográficas

- ALBELDA, José; PARREÑO, José M.; MARRENO HENRÍQUEZ, J. M. (coords.) (2018). *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba*. Madrid: Catarata.
- BEARDSLEY, John (1984). *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*. Woodbridge, Suffolk: ACC Art Books.
- BURGOS, Benito (coord.) (2020). *Pensar y hacer en el medio rural. Prácticas culturales en contexto*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.
- CARERI, Francesco (2002). *Walkspaces: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

- CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA (2017). *Caminar, pensar... derivar. Andar como acción estética* [en línea]. <<http://www.cdan.es/wp-content/uploads/2018/09/CDAN-dossier-caminar.pdf>> [consulta: 20.4.2022].
- Cuaderno de viaje. Una visión contemporánea del Camino de Santiago* (2005). Zaragoza: IAACC.
- DE LA TORRE, Blanca (2020). “El mundo que hemos creado”, en *Campo de relámpagos* [en línea] <<http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/15/3/2020>> [consulta: 3.3.2020].
- GROS, Frédéric (2013). *Andar, una filosofía*. Barcelona: Taurus.
- Ibilerak. Las representaciones del andar (1962-1999)* (2001). Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Guipuzkoa; Koldo Mitxelena Kulturunea.
- KASTNER, Jeffrey (ed.) (2005). *Land Art y Arte Medioambiental*. Londres: Phaidon Press Limited.
- LE BRETON, David (2015). *Elogio del caminar*, traducción de Hugo Castignani. Madrid: Siruela. [Título original: *Éloge de la marche*, 2000].
- MADERUELO, Javier (2006). *Jameos del Agua*. Madrid: Fundación César Manrique.
- Mira cómo se mueven. 4 ideas sobre movilidad* (2005). Madrid: Fundación Telefónica.
- Muchos caminos. Imágenes contemporáneas del Camino de Santiago* (2018). León: MUSAC.
- NUBIOLA, Clara (2011). *La guía de las rutas inciertas*. Barcelona: Bside Books.
- NUBIOLA, Clara (2018). *He caminat tots els carrers d'Olot*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya; Institut de Cultura de la Ciutat d'Olot; Residència Faberllull.
- Paseantes, viaxeiros e paisaxes* (2007). Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- PETRARCA, Francesco (2002). *La ascensión al Mont Ventoux: 26 de abril de 1336 = Ventoux mendirako igoaldia: 1336ko apirilaren 26a*. Vitoria-Gasteiz: Artium, 2002. [Publicación que acompañaba la exposición titulada “Francisco Petrarca y el paisaje contemporáneo”].
- RAQUEJO, Tonia (1998). *Land Art*. San Sebastián: Nerea.
- SOLNIT, Rebecca (2020). *Wanderlust: Una historia del caminar*, traducción de Andrés Anwandter. Madrid: Capitán Swing Libros. [Título original: *Wanderlust: A History of Walking*, 2000].
- There is no road. The road is made by walking* (2008). Gijón: Laboral Centro de Arte.

Notas sobre los autores



Benito Burgos Barrantes es gestor cultural y conservador de museos del Ministerio de Cultura y Deporte. Actualmente desarrolla su actividad profesional en la Dirección General de Industrias Culturales, Propiedad Intelectual y Cooperación, donde dirige y coordina el programa Cultura y Ciudadanía y, dentro de él, el subprograma Cultura y Ruralidades. Las últimas publicaciones que ha dirigido y coordinado son el ensayo *Pensar y hacer en el medio rural. Prácticas culturales en contexto* y el monográfico del número 101 de la revista *PH*, titulado *De lo público al bien común: emergencia de otros modelos de gestión del patrimonio cultural*.

Rosa Cerarols es profesora en el Departamento de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra (UPF). Doctora en Geografía en 2008 y posgraduada en Antropología Visual por la Universidad de Barcelona en 2006, forma parte del grupo de investigación de la UPF en Geohumanidades y es investigadora principal del proyecto “Geocrativiada: Diálogos entre arte, paisaje y territorio en entornos no urbanos”.

Es miembro fundador de la asociación cultural Konvent, en la que compagina comisariados con el diseño de propuestas de desarrollo local a partir de prácticas creativas incluyentes.

Juan Guardiola es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid y realizó sus estudios de doctorado en Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid. Colabora en diversos medios y ha participado en numerosos libros y publicaciones. Ha trabajado como comisario independiente de exposiciones de arte contemporáneo y programas de cine y videoocreación, y ha sido conservador de ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo y del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), además de director del Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) en Huesca. Actualmente dirige la Fundación Díaz-Caneja en Palencia.

Anna Lambertini es arquitecta y doctora en Arquitectura Paisajista, y forma parte de la Asociación Italiana de Arquitectura del Paisaje y de la Federación Internacional

de Arquitectos Paisajistas. Es profesora de la Universidad de Florencia, donde actualmente dirige el máster en Arquitectura del Paisaje. También imparte clases en la Escuela Euromed de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (EMADU) de Fez (Marruecos). Sus investigaciones y enseñanzas se centran en las intersecciones entre la arquitectura del paisaje, el arte del jardín, el arte cívico y el diseño urbano.

Federico L. Silvestre es profesor titular de la Universidad de Santiago de Compostela (USC). Ha impartido clases en másteres de varias universidades y ha participado en congresos en Europa, América y Oceanía. Codirige la colección “Paisaje y Teoría” de la editorial Biblioteca Nueva y codirigió el máster de Arte, Museología y Crítica Contemporáneas de la USC (2007-2012) y la colección “Vita Aesthetica” de la editorial Díaz&Pons. Es autor de diversos libros y colabora con el proyecto web El Estado Mental.

Bernat Lladó Mas es doctor en Geografía Humana por la Universidad Autónoma de Barcelona. Sus campos de investigación están relacionados con la historia de la geografía y la cartografía, la epistemología de la geografía y la cultura territorial europea. Es profesor en la Universidad Pompeu Fabra y en la Escuela de Turismo Euroaula. Ha participado en diversos

proyectos sobre arte y geografía. Sus últimos libros son *Franco Farinelli. Del mapa al laberinto* (Icària, 2013) y *Seguint els passos d'El Turista. Una guia de viatge pel pensament de Dean MacCannell* (La Bibliogràfica, 2020).

Toni Luna es doctor en Geografía por la Universidad de Arizona y máster en Planificación Urbana. Es profesor de Geografía en la Universidad Pompeu Fabra (UPF), donde ha sido director del Departamento de Humanidades (2010-2014) y actualmente es el vicerrector de Internacionalización. Sus líneas principales de investigación son la didáctica de la geografía, campo en el que trabaja en varios proyectos internacionales, la geografía urbana social y la historia del pensamiento geográfico. Es miembro del grupo de investigación de la UPF en Geohumanidades.

David Moriente es doctor en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido investigador posdoctoral en el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias sobre los Mundos Ibéricos Contemporáneos de la Universidad de París-Sorbona y en la Universidad Pompeu Fabra, donde también ha ejercido la docencia. Asimismo, ha sido profesor en la Universidad Internacional de Cataluña y en la Escuela Massana Centro de Arte y

Diseño. Beneficiario del Programa Leonardo para Investigadores y Creadores Culturales de la Fundación BBVA con el proyecto de investigación del Área de Humanidades “Historia cultural de la arquitectura disciplinaria en el siglo xx en España”.

Oli Mould es profesor de Geografía Humana en la Royal Holloway de la Universidad de Londres. Su obra se centra en la creatividad, el capitalismo y el bien común. Ha publicado *Urban Subversion and the Creative City* (Routledge, 2015), *Against Creativity* (Verso, 2018) y *Seven Ethics Against Capitalism: Towards a Planetary Commons* (Polity, 2021). También ha publicado artículos académicos sobre temas como la arquitectura brutalista, el campo de refugiados de Calais, subculturas y teoría urbanas. Colabora regularmente en *The Conversation* y *OpenDemocracy* y ha publicado trabajos en *CityLab* y *Prospect*.

Matías G. Rodríguez-Mouriño es investigador posdoctoral Margarita Salas en la Universidad Pompeu Fabra, donde desarrolla el proyecto Paisajes sonoros – Comunes urbanos. Historiador del arte y doctor en Filosofía, es autor de más de una veintena de publicaciones científicas, así como del ensayo *O menor: Procesos a-significantes na arte contemporánea*, obra en prensa ganadora del Premio CGAC de Investigación e Ensaio sobre Arte

Contemporánea 2021. Asimismo, participa en el proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación “Paisajes y arquitecturas del error. Contra-historia del paisaje en la Europa latina (1945-2020)”, bajo la dirección de Federico L. Silvestre.

Pere Sala i Martí es director del Observatorio del Paisaje de Cataluña, donde gestionó la elaboración de los catálogos de paisaje de Cataluña en su anterior etapa como coordinador (2005-2017). Su trabajo se focaliza en la integración del paisaje en las políticas públicas, la implementación de políticas de paisaje en Europa, la relación entre paisaje y desarrollo a todas las escalas y los paisajes emergentes. Asesora al Consejo de Europa, es secretario general de CIVILSCAPE y colabora con la Iniciativa Latinoamericana del Paisaje. Autor de varias publicaciones, es profesor adjunto de la Universidad Pompeu Fabra.