

# Hacia un concepto ampliado de paisaje. La construcción del paisaje contemporáneo

*Toward an expanded concept of landscape.  
The construction of the contemporary landscape*

MARÍA ISABEL ALBA DORADO

*Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Málaga  
maribelalba@uma.es*

*Recibido: 12/05/2020*

*Aceptado: 22/11/2020*

## **Resumen**

En la actualidad asistimos a la necesidad de reconsiderar los términos desde los que tradicionalmente se ha abordado el concepto de paisaje. La toma de conciencia de unos entornos en la ciudad contemporánea que ya no son aquellos que inspiraron a pintores y viajeros en el romanticismo implica la revisión de aquellas estructuras que tradicionalmente han constituido nuestro marco de acción desde una visión clásica del paisaje. En este sentido, el presente artículo tiene como objetivo trascender esta conceptualización simplificada con la que tantas veces se trabaja en este ámbito, con el propósito de desvelar o revelar, desde unos márgenes de interpretación propios de nuestro tiempo, la identidad de estos nuevos paisajes contemporáneos que emergen en pleno siglo XXI como nuevos referentes paisajísticos, de modo que todo ello nos abra a futuras interpretaciones que contemplen su carácter complejo, múltiple y variable y nos lleve en último término a construirlos.

## **Palabras clave**

Paisaje contemporáneo, construcción, mirada, recorrido, percepción.

### **Abstract**

Nowadays, we are witnessing the need to reconsider the terms from which the concept of landscape has traditionally been addressed. The awareness of environments in the contemporary city that are no longer those that inspired painters and travelers in romanticism implies the revision of those structures that have traditionally constituted our framework of action from a classical view of the landscape. In this sense, the present article aims to transcend this simplified conceptualization with which so many times we work in this field, with the purpose of revealing, from some margins of interpretation proper to our time, the identity of these new landscapes contemporary that emerge in the XXI century as a new landscape reference, so that all this opens us to future interpretations that contemplate its complex, multiple and variable nature and ultimately lead us to build them.

### **Keywords**

Contemporary landscape, construction, gaze, walk, perception.

**Referencia normalizada:** ALBA DORADO, MARÍA ISABEL (2021): "Hacia un concepto ampliado de paisaje. La construcción del paisaje contemporáneo". En *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 20 (octubre, 2021), págs. 7-32. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. La construcción del paisaje contemporáneo. 2.1. La construcción del paisaje a través de la mirada. 2.2. La construcción del paisaje a través del recorrido. 2.3. La construcción del paisaje a través de la experiencia fenomenológica. 3. Bibliografía.

---

## **1. Introducción.**

¿Quién construye un paisaje? ¿Cuáles son los nuevos paisajes de nuestra contemporaneidad? ¿Cómo nos es posible construir nuestros paisajes? ¿Por qué un paisaje reclama siempre nuestra presencia? ¿Hasta qué punto formamos parte de un paisaje o este entra a formar parte de nosotros? ¿Por qué estudiar un paisaje nos lleva a estudiar una cultura, una forma de pensamiento, de percepción y, más generalmente, una expresión humana?... En torno a estas y otras muchas preguntas girará el desarrollo de este artículo tratando de buscar una respuesta válida para cada una de ellas con el objetivo de reflexionar de una forma amplia en torno al concepto de paisaje.

Comencemos nuestras reflexiones visitando algunos de los paisajes que Perejaume construye a través de su obra. En *Butacas en el Delta del Ebro* (1989), el artista dispone treinta y cinco butacas transportadas desde el Palau de la Música de Barcelona formando un rectángulo de terciopelo granate sobre la arena dorada del Fangar del Delta del Ebro. Las treinta y cinco butacas vacías dispuestas en esta extensa llanura baldía reclaman la presencia de un público que contemple este lugar, que lo observe desde una determinada posición, que le preste atención y, en definitiva, que construya este paisaje.

El paisaje se convierte en protagonista de muchas de sus obras. En *Los cuatro horizontes* (1991), el artista reproduce a través de un marco de madera dorada la orografía de un territorio montañoso. Estas molduras no conforman el marco de un cuadro sobre el que representar la imitación de un territorio o de un fragmento de naturaleza, sino que estas evocan el relieve de un paisaje sobre el que el observador se ve obligado a reflexionar y construir.

El paisaje, como nos enseña Perejaume en su obra artística, no existe en sí mismo, sino en la persona que lo hace existir como una dimensión más de su propia experiencia cultural en el mundo. El paisaje requiere de la participación del hombre para su existencia hasta el punto de que podríamos afirmar que no hay paisaje sin hombre, pero también que no hay hombre sin paisaje. El paisaje es algo que nos pertenece, pero también algo a lo que pertenecemos. Como diría Ortega y Gasset (1988) en sus *Notas de andar y ver*:

El paisaje es aquello del mundo que existe realmente para cada individuo, es su realidad, es su vida misma... no hay un yo sin un paisaje con referencia al cual está viviendo; yo soy aquello que veo.

En este sentido, resulta difícil la comprensión de ambos de forma unilateral, ya que los dos tienden a diluirse el uno en el otro en un proceso de identificación. Esto explica que en cada momento distinto de la historia el hombre haya construido su propia concepción de paisaje, la cual no solo hace referencia a un mundo exterior, sino lo que es más importante, a una cultura, un pensamiento o una forma de percepción. Quizá ahora entendamos por qué estudiar un paisaje nos lleva a situarnos irremediamente en un estadio anterior al paisaje mismo para descubrir allí su razón de ser en la cultura, en los valores y en la forma de vida de una sociedad.

El paisaje no existe más que en la persona que lo contempla y se apropia de él a través de los sentidos, atribuyéndole cualidades estéticas, culturales, evocadoras... En este sentido, podríamos decir que existen tantos paisajes como personas contemplan un fragmento peculiar de territorio.

El paisaje es un cuerpo múltiple y sensible, cargado de misteriosas energías, que rueda fatalmente sobre nosotros, con la clave de nuestro propio destino. A formas distintas de hombre, corresponden distintas interpretaciones del paisaje (Oteiza, 2008).

Cada una de estas interpretaciones está ligada a una mirada que para nada es imparcial. Una mirada que reclama una interpretación, un carácter y una emotividad.

Quizá, por ello, un paisaje no tiene identidad fuera de la percepción, no existe un paisaje si no hay una mirada que se fije en él, que lo contemple. Un paisaje solo existe cuando conseguimos aprehender, a través de la experiencia de los sentidos, un determinado territorio. Esto le otorga una componente altamente subjetiva que hace que este no se desvanezca en simple naturaleza o territorio.

Así pues, toda lectura de un paisaje necesita por un lado, de una interpretación objetiva que atienda a las características mensurables y propias del territorio que configura su base, pero por otro, precisa de esa visión subjetiva del observador que lo contempla y que contribuye a su creación, en su más amplia acepción, a través de una experiencia sensitiva de la realidad. En este sentido, el paisaje, aunque se formaliza sobre un sistema territorial, no puede ser reducido a este. No podemos simplificar el paisaje al entorno, al medioambiente o a ese mero fondo escenográfico sobre el que transcurre la vida y que

rodea al hombre. El paisaje participa de la configuración de un territorio, pero también de sus contenidos culturales.

El paisaje es una creación cultural que va más allá de su propia realidad física y objetiva. “El paisaje no es un lugar físico, sino una serie de ideas, sensaciones, sentimientos que elaboramos a partir del lugar” (Maderuelo, 1997: 11). El paisaje significa, representa y constituye una invención, una construcción mental elaborada por alguien que lo percibe y lo interpreta a partir de la experiencia de los sentidos.

De este modo, la definición de paisaje no solo lleva implícita la idea de su construcción, sino, además, y en consecuencia, el empleo de modos de acción que posibiliten su formalización. A lo largo de la historia observamos como la lógica que rige estos modos de acción así como las dimensiones que definen un paisaje han ido cambiando, construyendo un concepto de paisaje, en esencia, complejo, múltiple y variable.

En la actualidad asistimos a la necesidad de reconsiderar los términos desde los que tradicionalmente se ha abordado el concepto de paisaje. La toma de conciencia de unos entornos en la ciudad contemporánea que ya no son aquellos que inspiraron a pintores y viajeros en el romanticismo implica una revisión de unas estructuras que tradicionalmente han constituido nuestro marco de acción desde una visión clásica del paisaje. En este contexto se encuadra este artículo que tiene como objetivo abordar un tema clásico como es el paisaje desde unas claves contemporáneas.

La construcción del concepto de paisaje, tradicionalmente basada en una óptica pintoresquista que considera a este como algo sublime, admirado, pero, paradójicamente, alejado del hombre, necesita en la actualidad abrirse a una consideración más amplia, que trascienda esta conceptualización simplificada con la que tantas veces se trabaja, con el objeto de desvelar o revelar una nueva identidad del paisaje contemporáneo desde unos márgenes de interpretación propios de nuestro tiempo que nos abra a futuras interpretaciones que contemplen su carácter complejo.

La naturaleza sublime, permanente, que el pintoresquismo simbolizó deja paso en la actualidad a unos entornos marcados por esa incertidumbre que genera la artificialidad de los agentes que inciden en ellos y su continuo cam-

bio y transformación. El paisaje contemporáneo, marcado por el crecimiento desmesurado de las ciudades, la urbanización del campo, la construcción del territorio y la destrucción de los hábitats naturales, procesos todos ellos a menudo devastadores, aparece con frecuencia drásticamente alterado e impactante. En la actualidad nos encontramos con paisajes que por su carácter inesperado nos sobrecogen, nos inquietan y extrañan, al tiempo que nos atrapan y cautivan. Paisajes difíciles de entender y no por ello menos seductores. Estos configuran paisajes sublimes, testimonios, sin embargo, de un sublime muy diferente a aquel que acuñaron los paisajes del siglo XVIII, un sublime contemporáneo (Sala, 2018).

Vertederos, canteras, explotaciones industriales en desuso, refinerías, astilleros abandonados, antiguas bases militares, periferias metropolitanas, urbanizaciones sin terminar fruto de la burbuja inmobiliaria, descampados, infraestructuras,... comienzan a definir el paisaje de nuestra contemporaneidad. Muchos de ellos dan forma a paisajes cotidianos, en numerosas ocasiones cercanos y en los que nos podemos reconocer fácilmente, pero que no siempre despiertan el interés de la población.

Estos paisajes reclaman nuestra atención pidiendo una aproximación a estos que aborde su especificidad, que nos lleve a entenderlos y, en último término, construirlos. En este sentido, en el desarrollo de este artículo nos detendremos en estos nuevos paisajes contemporáneos que emergen en pleno siglo XXI como nuevos referentes paisajísticos. Nos desplazaremos no tanto hacia aquellos paisajes canónicos, monumentales e intemporales, sino hacia aquellos otros paisajes, propios de nuestro tiempo, en los que lo residual, lo precario, lo marginal, lo degradado, lo obsoleto... definen las categorías de estos nuevos paisajes. Para ello, debemos definir nuevas estrategias de aproximación que nos lleven a rastrear estos otros lugares, revisitándolos desde otras posiciones y registrándolos con otro sentimiento de modo que nos permita definir acciones, en la clave temporal que nos corresponde, que nos lleven a estudiarlos, identificarlos, interpretarlos y, en definitiva, construirlos desde una posición que supere el carácter obsoleto de los modos de acción con los que hoy se trabaja en este campo.

Esto posiblemente nos lleve en el desarrollo de esta investigación a ocupar, ya no tanto una de esas treinta y cinco butacas que Perejaume dispone en el

Fangar del Delta del Ebro, sino una de aquellas sillas, de carácter más industrializado, que Diego Arribas coloca en las Minas de Ojos Negros (Teruel) en su instalación *Cruce de miradas* (2003). En ocasiones, posiblemente precisemos de ese extraño artilugio que Perejaume construye, *Ramba 61* (1993), una especie de carretilla-silla con una pantalla curva de madera en la que se recorta una ventana que permite no solo encaminarnos hacia cualquier territorio, sino, además, definir una posición desde la que observarlo. En este sentido, conduciremos esta carretilla-silla hacia aquellos paisajes de nuestra contemporaneidad.

Sin embargo, sabemos que nuestra actitud ante ellos no debe ser pasiva, sino activa. No podemos quedarnos paralizados por el espectáculo que estos lugares ofrecen y debemos, por el contrario, convertirnos tanto en espectadores como en actores que construyen estos paisajes. Para ello, quizá debamos dirigirnos hacia estos territorios y recorrerlos, como lo hiciera el artista Fernando Castro en las Minas de Ojos Negros (Teruel), con la silla atada a la espalda, porque posiblemente, como afirmaba Paul Virilio (1997), “haya que reinventar una dramaturgia del paisaje. Una escenografía del paisaje con actores y no simplemente con espectadores”.

## **2. La construcción del paisaje contemporáneo.**

El concepto de “paisaje” lleva implícito la idea de “construcción”. El paisaje no existe en sí mismo, sino que es el resultado de la relación que establecemos con nuestro medio. Este constituye la construcción cultural de nuestro entorno.

La construcción del paisaje contemporáneo precisa del establecimiento de unos modos de acción sobre su proceso o procesos de construcción desde unas claves propias de nuestro tiempo, que nos permita establecer unas estrategias de diálogo, de aproximación con el lugar que deriven en su transmutación en paisaje. Estas estrategias de aproximación deberán contemplar la interpretación y percepción del entorno que nos rodea no solo desde la exterioridad, sino también desde nuestra propia interioridad, desde una posición que oscile desde lo objetivo a lo subjetivo, desde lo real a lo imaginado, desde lo científico a lo artístico, desde lo próximo a lo lejano, desde lo extraño a lo cotidiano, desde lo interior a lo exterior, desde el recuerdo al olvido, desde el pasado al futuro, desde lo intencional a lo no-intencional, desde lo visible a lo oculto, desde el pensamiento a la emoción, desde el conocimiento a la intui-

ción, desde la certidumbre a la incertidumbre, desde la movilidad a la inmovilidad, desde lo privado a lo público,...

Será objetivo en las próximas líneas abordar de una forma más detallada la definición de diversas estrategias que contemplen la construcción del paisaje contemporáneo desde una nueva consideración y, en concreto, desde diversas aproximaciones que contemplen acciones que aventuren otros enfoques, que recojan aquellos aspectos más o menos subjetivos que necesariamente conlleva la acción del paisaje, entendido en su más amplia acepción, y que, de manera especial, contemple la capacidad creativa de nuestra mirada, nuestro pensamiento y nuestra sensibilidad.

### ***2.1. La construcción del paisaje a través de la mirada.***

“El paisaje no es una realidad en sí, separada de la mirada de quien lo contempla” (Kessler, 2000: 17). Paisaje y mirada se hallan íntimamente relacionados. Es nuestra mirada la que, en primera instancia, construye un paisaje, una mirada personal, vivencial, pero también, una mirada científica, literaria, pictórica, arquitectónica... que percibe un territorio, lo desvela, lo interpreta, le otorga valores, lo cualifica... Y es que, como escribió Julián Marías, “el paisaje lleva dentro los ojos del hombre” (Marías citado en Lenclud, 1995).

Quizá por ello, un paisaje no tendría identidad fuera de la percepción, no existiría un paisaje si no hubiera una mirada que se fijara en él, que lo contemplase. “El paisaje es un lugar, pero un lugar aislado por la mirada; un sitio, pero un sitio contemplado; un espacio, pero un espacio encuadrado” (Martínez, 1996: 115). La construcción del paisaje, como nos muestra Christian Hasucha en su obra *Expedición LT28E* (1992), implica una percepción consciente del acto de observar. No basta simplemente con mirar. El simple mirar un lugar, un territorio, no conlleva su construcción. El paisaje no es algo que se nos ofrezca sin más, a simple vista. Ver un paisaje implica una construcción mental que requiere una competencia cultural importante.

En este sentido, podríamos afirmar que el paisaje no es un objeto físico, sino una construcción mental elaborada por alguien que percibe e interpreta un determinado territorio. El paisaje no es algo totalmente autónomo, su creación está condicionada por la mirada de un observador que lo construye y lo cualifica. Pues, como escribió Gesualdo Bufalino (1989):

Mal puede hablarse de paisaje donde no hay una vista y un gusto que puedan estimularlo; el paisaje es cultura que se agrega a la naturaleza; fuera de la cultura se esfuma. Solo cuando los pies de Armstrong tocaron la superficie de la Luna y solo después de aquella huella y de la mirada que la grabó en la memoria, cobró vida el paisaje de la Luna.

Todo paisaje contiene una componente altamente subjetiva. Ante un mismo territorio distintas miradas perciben paisajes distintos. Al observar un territorio, nuestra mirada se ve afectada por nuestra cultura, nuestra sensibilidad, nuestra forma de pensar y de sentir. Todo ello nos lleva a proyectarnos en aquello hacia lo que se dirige nuestra mirada haciendo que un paisaje, como indicaba Pessoa, sea no solo lo que vemos, sino lo que somos.

El paisaje es un cuerpo múltiple y sensible, cargado de misteriosas energías, que rueda fatalmente sobre nosotros, con la clave de nuestro propio destino. A formas distintas de hombre, corresponden distintas interpretaciones del paisaje (Oteiza, 2008).

La construcción del paisaje y, en el caso que nos ocupa, del paisaje contemporáneo, precisa de un acercamiento al territorio desde una mirada activa, que opere libremente, que se dirija al mundo que nos rodea de una forma consciente y atenta, que nos lleve a involucrarnos en su interpretación y aprehensión dentro de unos márgenes propios de nuestro tiempo. Para ello, es necesario crear esa tensión de la que Walter Benjamín nos hablaba acerca de la producción de Baudelaire, entre una sensibilidad sumamente aguda y una contemplación sumamente concentrada. Una tensión provocada por un movimiento oscilante de la mirada que implica, al mismo tiempo, el movimiento de la mente.

Se precisa, además, de una mirada creadora, capaz de interpretar estos paisajes contemporáneos, de ver lo que se haya escondido u oculto detrás de sus apariencias, de abrirse paso en la profundidad que estos guardan en su interior para hacer que emerja ese mundo que los trasciende y que no es posible percibirlo a simple vista y es necesario construirlo a través de la mirada.

Lo visible no existe en ninguna parte. No sabemos de un reino de lo visible que mantenga por sí mismo el dominio de su soberanía. Tal vez la realidad, tantas veces confundida con lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida. Y una vez atrapada, tal vez no pueda renunciar jamás a esa forma de existencia que adquiere en

la conciencia de aquel que ha reparado en ella... lo visible es un invento. Sin duda, uno de los inventos más formidables de los humanos. De ahí el afán por multiplicar los instrumentos de visión y ensanchar sus límites (Berger, 2000: 7).

De ahí, además, la necesidad de desarrollar una visión ampliada que nos permita ver más allá de lo que estos paisajes muestran a primera vista ante nuestros ojos con el objetivo de llegar a un conocimiento más profundo de los mismos. Este acercamiento al paisaje implica una lectura compleja de lo existente que nos lleve a profundizar en las apariencias con el fin de trascenderlas. Una lectura que incluya capas que normalmente pasan desapercibidas o no son visibles a simple vista de modo que nos lleve a tomar conciencia de estos paisajes desde un punto de vista físico, emocional, intelectual, cultural, social, ético y estético.

Asimismo, debemos aprender a dilatar la mirada hasta el punto que sintamos, como dirá Quetglas (1991: 85) en referencia al libro de Scully, que “fotografiar un templo es también, volverse de espaldas a él y fotografiar el horizonte enfrente suyo. Mirar un templo es, también, mirar el atardecer”. Centrar la mirada no solo en la presencia física de estos paisajes, sino también en ese mundo que los trasciende y que hace que su existencia se prolongue más allá de un mundo físico y real para alcanzar un mundo imaginario, subjetivo y personal.

Aprender a afinar los instrumentos de visión para ver no solo con la mirada sino con el resto de los sentidos. Pues, como dice Susan Sontag (1999: 39), “lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a “ver” más, a “oír” más, a “sentir” más”...

Adoptar una extremada lentitud a la hora dirigir la mirada sobre la realidad que nos rodea. Trabajar con esa mirada lenta que nos lleva a fijarnos en todo aquello que acontece a nuestro alrededor y que hace posible que en esta percepción entre en juego otros sentidos como el tacto, la vista, el oído y el olfato.

Mirada y tacto son dos formas de visión complementarias. Le Corbusier no dudará en referirse al tacto como una forma segunda de la vista. El tacto, para Gastón Bachelard, es un término con componentes sensibles capaz de ayudarnos a conocer la materia en su intimidad. Algo similar ocurre con el olfato. A menudo es un olor el que despierta una imagen olvidada en nuestra memoria incorporando a nuestra mirada imágenes del pasado. De igual modo

podemos referirnos al oído. Este nos procura una forma de conocimiento útil a la hora de aprehender estos paisajes y construirlos.

En este sentido, John Cage se sirve del sentido del oído no solo para interpretar un lugar, sino también a la hora de construir determinados paisajes. John Cage, bajo la influencia del pensamiento del filósofo posromántico americano Henry David Thoreau, compone cinco obras musicales entre 1939 y 1952 que son presentadas bajo el título *Imaginary Landscape*. El artista construye a través de la música “paisajes sonoros”. Así pues, un mapa de Concord, la ciudad donde nació, vivió y paseó Thoreau, se convierte en una de las páginas de su partitura *Solo for voice 3*, en la que solicita a los intérpretes que lean musicalmente las líneas que representan el territorio, tales como los caminos, los ríos, las vías del ferrocarril, las localidades y los signos convencionales del mapa. A partir de las obras musicales de John Cage surge todo un género de obras sonoras denominado *Sound-scape*.

Asimismo, en la construcción del paisaje contemporáneo es preciso, además, aprender a ocultar la mirada para ver aquello que permanece oculto o invisible a los ojos. Negarse a ver algo para precisamente iniciarse en un conocimiento más profundo del mundo que nos rodea. “El ojo mira... pero, su intención profunda, su finalidad es ver lo que no se puede ver con la mirada” (Palazuelo, cit. en Jarauta *et al.*, 1998: 114). La construcción de un paisaje se deriva no solo de lo que se ve, sino también de lo que no se ve y forma parte sustancial de él. El paisaje comprende no solo ese mundo visible que se ofrece ante nuestros ojos, sino también ese trasmundo en el que se estructura y que conforma parte de su esencia.

Para aquellos paisajes contemporáneos que emergen en pleno siglo XXI, se precisa de una percepción que desestime lo superficial de las miradas que hasta ahora se han dirigido hacia ellos, una percepción libre de ataduras y abierta a nuevas dimensiones de diálogo y de aproximación que posibiliten el establecimiento de nuevos vínculos e identidades, como aquella mirada que Luis Buñuel filmó en su película *Un perro andaluz* (1929). Una mirada que se ciega para no ver lo comúnmente aceptado y hacer que surja una nueva visión que se abra a nuevos horizontes de percepción.

De ahí la necesidad de volver la mirada y, con ella, todos nuestros sentidos, hacia estos paisajes contemporáneos, muchos de ellos en desuso, paisajes pre-

concebidos como productos obsoletos de una acción desmesurada del hombre sobre el territorio, paisajes residuales, degradados, destruidos, arruinados... a través de una mirada que sea capaz de ver más y de forma diferente; una mirada que no esté condicionada por un modelo racional de conocimiento, que nos permita alcanzar nuevas cotas de percepción, que nos lleve a experimentar ópticas alternativas a nuestra manera habitual de observar y experimentar estos paisajes de nuestra contemporaneidad, que huya de los estereotipos de la percepción o de las estructuradas visiones con las que vivimos en la actualidad con el objetivo de que todo ello provoque un cambio en la consideración que tenemos de estos.

Para ello, debemos hacer frente a ese rechazo inicial que algunos de estos paisajes, en ocasiones vinculados a espacios industriales obsoletos, vertederos, franjas urbanas periféricas, etc., producen en la población. Arrojar sobre ellos una luz distinta y distante, extraña y extranjera. Dejarnos fascinar por lo desconocido de estos. Abordar estos lugares ya existentes a través de una mirada que, al igual que la de los directores de cine Víctor Erice o Abbas Kiarostami, encuentre ese momento y tiempo de seducción, que nos lleve a demorarnos en contemplarlos para, en esa paciencia y en esa lentitud de la mirada, registrar estos territorios a través de una observación minuciosa y atenta, que contemple una nueva sensibilidad, pero, sobre todo, una manera de mirar profunda que nos lleve a desvelar esa belleza oculta bajo su aparente estado de ruina, de contaminación, de fealdad, etc. y advertir o reinterpretar en ellos otras realidades presentes, implícitas, inscritas o latentes. Pues, como diría Gustave Flaubert, basta mirar intensamente una cosa para que se vuelva interesante.

En esta búsqueda de una nueva mirada que construye nuevos paisajes nos encontramos con Robert Smithson. Su mirada, despojada de todo recurso nostálgico de los paisajes bucólicos, le lleva a descubrir el potencial paisajístico que existe en muchos de nuestros paisajes cotidianos y en aquellos paisajes generados por la decadencia industrial. Smithson recorre estos paisajes de la industria partiendo de la observación de la fragmentación, de la corrosión, de la descomposición, de la contaminación, del desecho... Su mirada se desliza por estos paisajes tratando de ver al mismo tiempo las presencias y las ausencias, a partir de una visión que fluctúa entre lo romántico y lo científico. Esto le lleva a relacionar esta amalgama de campo estéril y desechos industriales y el fenómeno de la vida en su expresión más original, al tiempo que cartografía los procesos de disolución de estos paisajes.

En su *Tour por los monumentos de Passaic* (1967), Smithson, nos desvela una mirada que retorna a estos paisajes de la industria con el objetivo no solo de desvelar su valor histórico, cultural y estético, sino también de advertir el enorme potencial que estos encierran. En este sentido escribirá:

Estoy convencido de que el futuro está perdido en algún lugar en los vertederos del pasado no histórico (...) Tierras baldías: alcantarillas gigantes que vomitan toxinas en el río, tuberías que serpenteaban sobre la tierra estéril... esto es lo contrario de la ruina romántica, porque los edificios no caen en ruinas después de haber sido construidos, sino que crecen hasta la ruina conforme son erigidos (Smithson, 1993: 77).

Así pues, a base de afinar la mirada y de observar lo aparentemente banal, descubre en estos lugares anónimos una nueva realidad tan densa y fascinante como la de cualquier ciudad. Javier Maderuelo se referirá con las siguientes palabras a esa mirada que el artista construye y que le lleva a registrar de una forma original estos territorios, desvelando en ellos una nueva belleza que le conduce a descifrar en términos estéticos estas zonas industriales devastadas:

Smithson propone una inversión de la sensibilidad romántica, contemplando las instalaciones industriales como ruinas que, con el paso del tiempo, podrían llegar a ser inmortalizadas por la historia. Para conseguir esta visión contempla los parajes a través del ojo distanciado que le proporciona la cámara fotográfica. El distanciamiento ayuda a dar ambiente de irrealidad a todo lo que es demasiado familiar. Así, por ejemplo, un grupo de seis gruesas tuberías que vierten residuos industriales al río es fotografiado por Smithson y titulado "Monumento de las fuentes", observándolo como si de la Fontana di Trevi se tratara. Para él los monumentos no son, por tanto, tributos heroicos en el sentido tradicional. De la misma manera que el Coliseo, el Foro o el castillo de Sant'Angelo, que se encuentran en Roma, han llegado a ser monumentos, Smithson califica de monumentos a estos elementos que no son más antimonumentos, tributos a los suburbios, memorias de un agotado, deshecho y entrópico paisaje industrial. Son monumentos insignificantes que, observados como si fueran paisajes heroicos de otras épocas, podrían llegar a ser conceptualizados como sublimes. Este artículo de Robert Smithson del año 1967 anuncia un cambio de sensibilidad que apunta a la recuperación de las categorías estéticas de lo sublime y de lo pintoresco enunciadas a mediados del siglo XVIII a través de la recuperación de un cierto tipo de mirada sobre el paisaje (Maderuelo, 1993).

Resulta inevitable no ver reflejado en esta aproximación que Smithson realiza a estos paisajes que califica de “entrópicos”, aquella otra que Andrei Tarkovski registra a través de su película *Stalker* (1979) o la que el joven director de cine, Jorge Rivero, desarrolla en la realización de su cortometraje *Nenyure* (2006).

Así pues, si Robert Smithson, a través de su *Tour por los monumentos de Pas-saic* (1967), nos describe un viaje cotidiano por la zona industrial de su ciudad natal; Jorge Rivero recorre con la cámara aquellos lugares en los que transcurrió su infancia en el pueblo minero de Mieres en Asturias y el *stalker*, en la película de Tarkovski, encamina al escritor y al profesor al interior de unos parajes salpicados de artefactos industriales, de sobra conocidos por él, y que denomina la “Zona”. Robert Smithson, Andrei Tarkovski y Jorge Rivero comparten no solo la experiencia de un viaje por unos espacios industriales abandonados que se torna en un viaje interior, sino que además comparten una misma mirada.

Todos ellos interpretan las desoladoras ruinas de un pasado industrial, demasiado familiares para ellos, de una forma nueva y original. Recorren estos paisajes deteniéndose en una serie de lugares a los que otorgan de un nuevo significado. Sus miradas no están condicionadas por un modelo racional de conocimiento y prefieren dejarse sorprender por una realidad que se sabe cotidiana para ellos, de modo que les permita descubrir nuevos e insospechados matices en estos paisajes marcados por un pasado industrial.

Smithson recorre las afueras de su ciudad natal interpretando el lugar a través de una mirada despojada de ideas preconcebidas, lo que le lleva a leer un fragmento urbano, de sobra conocido por él, de un forma nueva y original, como si una repentina amnesia le invadiera que le lleva a pronunciarse de nuevo sobre esta realidad en una actitud de continua sorpresa. En este recorrido, Smithson, se detiene en una serie de lugares, ahora anónimos, y los signa con nombre. De este modo, Smithson describe los extraños objetos de un paisaje industrial periférico como si fueran monumentos, “ruinas a la inversa”, según la expresión del artista.

De un modo similar actúa el *stalker* en la película de Tarkovski cuando al referirse a los restos de una vieja planta eléctrica y un río contaminado de productos químicos lo hace denominándolos como la “Zona”, un túnel viejo y húmedo es nombrado como un “subterráneo peligroso y lleno de trampas” y

el interior de un fantástico espacio industrial es denominado como la “habitación de los deseos”. En *Nenyure*, la cámara de Jorge Rivero registra una realidad que va más allá de la imagen mostrada. El barrio minero de Vega de Arriba se transforma ante la cámara en un cementerio de nichos convertidos en ventanas donde yace un pasado imposible, un presente que se desvanece y un futuro incierto. En *Nenyure* todo desprende una sensación de soledad infinita, todo parece participar de la presencia de una ausencia.

Smithson, Tarkovski, Jorge Rivero, pero también otros muchos artistas van a mostrar a través de sus obras un cambio de sensibilidad que apunta a una nueva mirada con la que registrar estos paisajes degradados que emergen en pleno siglo XXI. Las obras de estos artistas nos enseñan a mirar. Sus obras demandan una nueva forma de mirar y de estar frente a estos paisajes fruto de un pasado industrial todavía reciente, reclaman una mirada atenta que trate de superar el reto que estos paisajes, a diferencia de otros, ofrecen en cuanto a su aceptación como nuevos paisajes frente a la invisibilidad que hasta entonces han sido condenados. Una mirada que va más allá de lo que estos espacios industriales muestran en simple apariencia para llegar a su esencia profunda y así poder construirlos.

La mirada de estos artistas construye un diálogo con estos espacios que les lleva, como definiría Robert C. Hobbs refiriéndose al trabajo de Smithson, a “entender las zonas industriales devastadas y considerarlas en términos estéticos” (Hobbs, 1981: 29). Una mirada que construye estos paisajes que, hasta que no son observados y decodificados, solo eran lugares obsoletos, degradados... Una mirada que nos descifra una nueva conciencia del paisaje y, en concreto, una diversa aproximación al paisaje contemporáneo.

## **2.2. La construcción del paisaje a través del recorrido.**

El concepto de paisaje está ligado a la idea de viaje. “Una primera definición de las propiedades del paisaje deja adivinar que solo el viajero es digno de él” (Kessler, 2000: 17). Persiste en la idea de paisaje esa esencia original que supone un alejamiento, un tomar distancia de aquello hacia lo que se dirige nuestra mirada para ampliar nuestro horizonte de visión, un abandono de una situación actual para dejar sitio a una nueva mirada y que conlleva emprender un viaje. Y es que el andar condiciona la mirada hasta el punto de que, como señaló Robert Smithson, pareciera que solo los pies fueran capaces de mirar.

La necesidad primera de movimiento originada por la búsqueda de alimentos para la supervivencia hizo que el hombre se relacionara con su mundo habitado, con su paisaje, a través de la acción de andar.

Andar es un arte que contiene en su seno el menhir, la escultura, la arquitectura, el paisaje. A partir de este simple acto se han desarrollado las más importantes relaciones que el hombre ha establecido con el territorio (Careri, 2003, p. 51).

Así pues, el hombre, en sus inicios, a través del andar, empezó a construir y definir el paisaje en el que se hallaba inmerso. Viajar, pasear, andar, recorrer, estar en movimiento... nos conduce a una relación directa con el territorio y a la construcción de nuestra propia idea de paisaje. El viajero es alguien que construye paisajes.

Viajar supone siempre un desplazamiento de la mirada que nos conduce hacia el paisaje y nos predispone a una situación de máxima receptividad, hacia una voluntad de conocimiento ideal para descubrir aquello que a simple vista no existe o que nuestra mirada no logra alcanzar. Aproximarnos a un territorio a través de su recorrido nos proporciona no solo un acercamiento y reconocimiento de este, sino también una completa aprehensión. Viajar nos sumerge en una relación continua y dinámica con el espacio, genera una interrupción en el paso del tiempo y una inflexión en nuestro pensamiento.

En todo recorrido se intensifica la experiencia de la vida y de la realidad, la sensibilidad está activa y activada. En el desplazamiento se aúnan e intensifican nuestros sentidos que van colaborando en la construcción del paisaje. Viajar, estar en movimiento, activa la rememoración, trae a nuestra memoria imágenes de otros paisajes reales o imaginarios, el recuerdo de otros itinerarios que se han cruzado en nuestros caminos y que el viaje va poniendo en orden enlazándolos con aquellos otros que vamos descubriendo a medida que discurrimos por ellos, construyendo así un paisaje portátil.

En el desarrollo de todo viaje nuestra percepción es dinámica, continua, y, al mismo tiempo, parcial. Aprehendemos el territorio por fragmentos, lo que nos obliga a una contemplación activa, de constante elaboración y recomposición de lo visto. El paisaje es producto de una reconstrucción mental en la que juega un rol importante la dimensión de la memoria. Construimos el paisaje a medida que lo vamos descubriendo y en una proyección continua de nuestra interioridad.

Así pues, la construcción del paisaje se ve influenciada no solo por aquellas experiencias que un lugar nos suscita, sino también por aquellas otras que forman parte de nosotros mismos, que guardamos en nuestra memoria, y que son activadas en el transcurso de todo viaje. Viajar es un acto creativo que nos lleva a establecer una nueva relación con el territorio, con el tiempo y con nuestra memoria, haciendo posible la construcción de un paisaje. De ahí la necesidad de recorrer el territorio de múltiples maneras. Caminar, viajar, es una forma de estar en el mundo, pero también un modo de interrogar al territorio, de experimentarlo y de ir hacia el encuentro con el paisaje. Posiblemente esta sea una de las principales enseñanzas que Andrei Tarkovski nos ofrece a través de su película *Stalker* (1979).

Acercarnos a los paisajes propios de nuestro tiempo nos lleva a recorrerlos no solo a través de las nociones clásicas del viaje y del paseo, sino también a través de nuevas formas de movilidad que contemplan, además, la deriva por estos territorios, de modo que nos permita redescubrir estos espacios, experimentarlos y apropiarnos de ellos.

Dejarnos perder por estos territorios, deambular sin rumbo fijo, sin una dirección predeterminada, nos sitúa con respecto a estos territorios y sitúa a estos territorios con respecto a nosotros en un estado de máxima porosidad, donde todo avanzar no es sino avanzar hacia el interior de nosotros mismos y donde toda forma de viaje nos lleva a establecer vínculos, conexiones y acuerdos con aquello que, a medida que avanzamos por estos territorios, viene a nuestro encuentro.

Deambular nos lleva a adoptar esa mirada nómada que Francesco Careri recoge en su libro *Walkscapes* (2006), una mirada que construye relaciones y procesos a través de lo sutil, lo poético, lo inestable; una mirada apasionada que se dirige hacia la realidad que le rodea asumiendo el riesgo a la experimentación del espacio, que nos lleva a descubrir aquello que configura la esencia de un lugar y que participa de la construcción del paisaje.

Es a través del recorrido que nos es posible superar ese desconocimiento inicial respecto a estos paisajes contemporáneos, mirar más allá de lo que estos muestran a simple vista para trascender la imagen que estos ofrecen a fin de aproximarnos a ellos en su singularidad. Para ello, es necesario, además, adoptar una actitud de “atención flotante”, que nos lleve a impregnarnos de estos territorios con el fin de empaparnos de ellos de pies a cabeza. Aproximi-

marnos a ellos por tanteos siempre repetidos, siempre diferentes, iniciar otras aproximaciones o conducirlos según las circunstancias, de modo que todo ello nos lleve a hacer evidente esa cara no visible de estos paisajes. Iniciarnos en el trazado de itinerarios subjetivos que tracen y analicen estos territorios, que nos lleven a dejarnos perder por ellos a través de una deriva que posibilite una nueva mirada hacia estos.

Es necesario, además, adoptar una extremada lentitud, dilatar el tiempo y la intensidad del viaje, participar de un tiempo lento y detenido que nos permita sentir estos territorios, habitarlos y dejarnos seducir por ellos. Recorrer estos paisajes emulando a esos *Autonautas de la Cosmopista* que fueron Julio Cortázar y Carol Dunlop a bordo de Fafner (un Volkswagen) en un viaje París-Marsella de 10 horas hecho en 33 días, explorando lentamente ese lugar archiconocido que es la autopista que une París-Marsella para, al igual que Cortázar, ir en contra de las ideas recibidas y las aceptaciones acríticas.

Es preciso recorrer estos paisajes iniciándonos en múltiples recorridos alternativos como método de comprensión, de modo que nos lleve a descubrir sus potencialidades inherentes, de un modo similar al que Nanni Moretti recorre en su paseo en vespa la periferia de Roma de los años sesenta en su película *Caro Diario* (1993). En este paseo, Moretti, nos lleva a través del tiempo por una Roma mental construida por lugares de su memoria, sensaciones, reflexiones... que definen secuencias de un paisaje interior que interfiere con aquellos lugares por los que discurre, construyendo de este modo estos paisajes de la periferia de Roma.

Asimismo, cabría destacar ese paseo singular de Robert Smithson por las afueras de su pueblo natal, Passaic, en septiembre de 1967. En él, el artista se limita a dar un paseo, un acto efímero durante el cual tomará unas fotografías, reflexionará sobre lo que ha visto y, posteriormente, escribirá un artículo que será publicado ese mismo año en la revista *Artforum* bajo el título *The monuments of Passaic. Has Passaic replaced Rome as the eternal city?* (Los monumentos de Passaic. ¿Ha sustituido Passaic a Roma como la ciudad eterna?). Este viaje le llevará a descubrir en aquellos emplazamientos industriales en decadencia una “nueva monumentalidad”.

Su atracción por estos lugares postindustriales es posible encontrarla en los paisajes de su infancia, las llanuras de Nueva Jersey con sus espacios abando-

dados, canteras... a los que le gustaba visitar organizando, con el apoyo de sus padres, viajes familiares. Este interés por estos paisajes que califica de “entrópicos” le lleva, junto con algunos amigos de la escena artística como Nancy Holt, Carl Andre, Michael Heizer, Robert Morris, Claes Oldenburg y la galerista Virginia Dwan, a frecuentar canteras, yermos industriales, emplazamientos suburbanos en decadencia... organizando excursiones que se sitúan en el origen de este viaje a Passaic.

En este recorrido singular, Robert Smithson, nos descifra una nueva conciencia del paisaje y, en concreto, una diversa aproximación al paisaje urbano contemporáneo. De este modo, el artista, ya no se dirige hacia esa naturaleza primigenia e inaccesible de los viajeros románticos, ni a un lugar marcado por la presencia de arquitecturas y ruinas históricas, sino que sus pasos le llevan a recorrer un paisaje suburbano erosionado por la construcción de una autopista y degradado por la actividad industrial. Un viaje por unos espacios industriales abandonados que, además, se torna en un viaje interior que le lleva a confrontar sucesivamente las imágenes de la memoria con aquellas otras que va fotografiando con su cámara.

Esta forma de mirar, de aproximarse, de estar frente al paisaje, que registra en su viaje a Passaic encuentra su origen, además, en el célebre paseo nocturno en coche de Tony Smith a principios de los años cincuenta por una carretera inacabada de Nueva Jersey y que el propio artista nos describe con estas palabras:

Nada excepto la calzada negra desfilando a través de un paisaje de llanuras, cercado a lo lejos por colinas y punteado de chimeneas de fábricas, de torres, de humos y luces multicolores. Este trayecto en coche fue para mí una revelación. La ruta y una gran parte del paisaje eran artificiales; sin embargo no se les podía calificar de obras de arte... Me parecía que existía una realidad que el arte no había jamás expresado (Tiberghien, 1993: 36).

Robert Smithson se sirvió de la idea de viaje no solo como un acto creativo, de un modo similar al que Richard Long y Hamish Fulton lo hicieran, sino que, además, adoptó la necesidad del viaje como un método de acercamiento y reconocimiento del territorio y como un paso previo a la construcción de aquellos paisajes entrópicos en los que llevar a cabo sus obras.

Andrei Tarkovski, en su película *Stalker* (1979), establece un encuentro a través de sus personajes con unos paisajes marcados por la huella de la acti-

vidad industrial mediante un viaje que nunca termina porque el camino por estos es infinito y el recorrido, al igual que aquel que construyera Robert Smithson a través de su obra *Spiral Jetty* (1970), se convierte en un recorrido sin fin, continuamente entornando el paisaje, acercándonos o alejándonos de él, desde la interioridad a la exterioridad e inversamente a través de continuas idas y venidas al paisaje.

Y es que, para llegar a profundo conocimiento de estos territorios y poder construirlos, no basta simplemente con recorrerlos, es preciso que este reconocimiento se haga de una forma continua y repetitiva. Como dirá Jorge Oteiza (2008: 108), “hay idas y venidas en el paisaje; y son incesantes estos viajes en el proceso formativo de un tipo de hombre, de una cultura”.

Son estas continuas idas y venidas, aproximaciones sucesivas al territorio, las que nos llevan a desvelar las distintas dimensiones que atraviesan estos paisajes para aprehenderlos en su entera corporeidad. Estas continuas idas y venidas, estos incesantes desplazamientos, no solo físicos sino también intelectuales, nos llevan a iniciarnos en un proceso de lectura, análisis e interpretación que construye estos paisajes.

### ***2.3. La construcción del paisaje a través de la experiencia fenomenológica.***

La construcción del paisaje, entendido este como una construcción mental, un concepto abstracto fruto de una respuesta sensible al lugar y de nuestra forma de interiorizarlo, requiere de una lectura abierta y compleja hacia el territorio. Acercarnos a este solo desde el conocimiento objetivo que nos ofrecen las disciplinas clásicas desde las que tradicionalmente se ha abordado su estudio, desde lecturas transversales procedentes de otros campos de conocimiento o desde una postura fría y distante hacia él, nos sitúa en una posición insuficiente a la hora de construirlo.

La construcción del paisaje requiere, además, de una percepción sensible del lugar. Una percepción íntima. Un acercamiento que nos lleve a privatizar las sensaciones que nos provoca el acercamiento a este y que nos conduce a hacer nuestros estos paisajes. Una sensibilidad que nos lleve a descubrir su parte más íntima, desnudándolo, desprendiéndolo de sus sucesivas pieles, desvelándolo, tratando de descifrar sus estructuras invisibles. Para ello se precisa de la recuperación de una sensibilidad, de una manera de mirar profunda, que contemple un acercamiento al lugar no solo desde la mirada, sino

desde el sentimiento. De modo que esto nos lleve a situarnos frente al territorio no como meros observadores, ocupando una posición distanciada, sino como sujetos corpóreos, receptivos, vulnerables que lo experimentan a través de los sentidos y desde las sensaciones y las emociones derivadas de una experiencia perceptiva que hace posible que ese lugar transmute en paisaje.

Esta aproximación a la idea de paisaje requiere de un acercamiento al lugar cargado de complicidad, que trascienda una visión contemplativa para establecer una vinculación estrecha con el territorio, una empatía, que nos lleve a revelar la esencia del lugar e identificarnos con él hasta disolvernarnos y confundirnos en una sola entidad o transmutar nosotros mismos en paisaje.

Esta relación íntima, este diálogo con el lugar, es el que parece reclamar Ana Mendieta a través de sus performances. En ellas, la artista, a través de su cuerpo, de los duplicados de su silueta y las huellas excavadas en la tierra, trata de desdibujar los límites que le separan del lugar y que le llevan a disolverse en él.

He estado manteniendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino basado en mi propia silueta. Creo que estos han sido el resultado directo de haber sido arrancada de mi tierra natal (Cuba) durante mi adolescencia. Estoy abrumada por el sentimiento de haber sido arrojada del vientre (la naturaleza). Mi arte es la forma en que reestablezco los lazos que me unen al universo. Es un regreso a la fuente materna. A través de mis esculturas de tierra / cuerpo me hago una sola con la tierra. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo (Mendieta citado en Chillida, 2004: 104).

De un modo similar, Nacho Criado busca en el desarrollo de sus obras artísticas establecer a través de su cuerpo un encuentro personal, directo, epidérmico, con el territorio. En su serie *Ajustes* (1973), realizada en el entorno del río Guadalquivir en Mengíbar, pueblo en el que nació, el artista trata de buscar esa identidad con el territorio del que proviene a través de su cuerpo, dejándose atrapar por él, ajustándose a sus formas y a las grietas de las rocas.

Aprehendemos el paisaje a medida que avanzamos en su interior, desdibujando las fronteras que se extienden entre nosotros y la realidad que es percibida hasta nuestra completa disolución. Nuestra percepción de un lugar está determinada no solo por lo que este nos desvela o revela, sino también por nuestra proyección en él. Percibir un lugar nos lleva a proyectarnos en la realidad observada, sintetizarla o interiorizarla para percibirla en sí misma y,

al mismo tiempo, en nosotros mismos. La construcción del paisaje se ve afectada no solo por aquellos factores procedentes de un mundo exterior, sino también de aquellos otros pertenecientes a un mundo interior y que son activados por una mirada interna. Llevamos en nuestro interior imágenes de paisajes reales o imaginarios que continuamente se superponen con aquellos otros que percibimos. El paisaje se construye sobre nosotros y en nosotros mismos. De ahí, que este no sea si no un reflejo de nosotros y de nuestra capacidad para construirlo.

José Saramago, en sus *Pequeñas Memorias* (2008), nos habla de esta idea de paisaje entendido no como algo autónomo o independiente de nosotros, sino como algo del que formamos parte.

El niño que fui no vio el paisaje tal como el adulto en que se convirtió estaría tentado de imaginarlo desde su altura de hombre. El niño, durante el tiempo que lo fue, estaba simplemente en el paisaje, formaba parte de él, no lo interrogaba, no decía ni pensaba, con estas u otras palabras: “¡Qué bello paisaje, qué magnífico panorama, qué deslumbrante punto de vista!”. Naturalmente, cuando subía al campanario de la iglesia o trepaba hasta la cima de un fresno de veinte metros de altura, sus jóvenes ojos eran capaces de apreciar y registrar los grandes espacios abiertos ante él, pero hay que decir que su atención siempre prefería distinguir y fijarse en cosas y seres que se encontraran cerca, en aquello que se pudiera tocar con las manos, también en aquello que se le ofreciese como algo que, sin tener conciencia de eso, urgía comprender e incorporar al espíritu (Saramago, 2008: 15).

Esta aproximación requiere, sin duda, de ese conocimiento que nos proporciona la intuición, la emoción, la imaginación... Un conocimiento que se contrapone a un conocimiento discursivo, que trasciende el mundo de las apariencias, de lo sensible, de la razón, para conceder un lugar privilegiado a una intuición interna que llega a esta forma de conocimiento a través de aproximaciones y tanteos.

La palabra intuición proviene etimológicamente del término *intueri* que significa mirar con atención, con esa atención que permite descubrir, conocer, aquello que no se muestra ante los ojos de una forma evidente.

Se deduce que solo se puede alcanzar un absoluto por medio de una intuición, mientras que el resto (de nuestro conocimiento) surge del análisis. Llamamos intuición a la simpatía por la que uno se transporta a sí mismo hasta el interior

de un objeto para coincidir con su cualidad única y, por consiguiente, inefable (Bergson, 1966).

Así pues, la intuición reclama en la aproximación al territorio una percepción atenta que se nutra de todo nuestro conocimiento anterior, de nuestra forma de ver, conocer y estar en el mundo.

Asimismo, es la imaginación un instrumento de conocimiento, de un conocimiento extraído de la propia experiencia personal. La imaginación, cuando es creativa, interviene en la percepción, contaminando la mirada con imágenes de la memoria, lo que hace que en una situación determinada pasemos a percibir imágenes que esta trae a la existencia. Pues, la acción de imaginar no significa otra cosa que hacer imágenes.

Sería necesario, por tanto, en esta aproximación a la idea de paisaje contar con esta forma de conocimiento tan válida como aquella otra procedente de un conocimiento más racional o científico. Un conocimiento que contemple la incertidumbre, la emoción y ese equívoco de la imaginación. De modo que nos lleve a recorrer los paisajes de nuestra contemporaneidad desde la intuición o lo no-intencional de una forma similar al que los personajes de la película *Stalker* (1979) se introducen en el interior de la Zona, guiados por el azar, por el itinerario que va trazando el lanzamiento sucesivo por parte de los protagonistas de una tuerca atada a un lazo. Esto nos llevará, al igual que los personajes de esta película, a conocer nuevos e insospechados matices de estos paisajes.

Esta aproximación al paisaje contemporáneo precisa que nos situemos en los márgenes de lo no medible para abandonar, al menos de forma temporal, los rigores de una metodología científica con la intención de descubrir, a través de un proceso de interpretación y de abstracción, nuevos matices de estos paisajes mediante el trazado de itinerarios subjetivos, que tracen y analicen estos territorios y nos lleven a recorrer las huellas contenidas en su interior, muchas veces imperceptibles, y que hacen referencia a aquella realidad presente en estos que todavía no ha sido percibida.

Con Robert Smithson se reactiva esta evidencia fenomenológica en el territorio. Sus propuestas surgen de esa relación entrópica con el lugar que le guiará en sus intervenciones por espacios degradados por la industria, desiertos o ruinas, lejos de las galerías y fuera de los márgenes del tiempo. La per-

cepción de estos lugares se realiza a partir de la descomposición de los distintos estratos o niveles que los conforman en un proceso en el que, como anotaba Robert Smithson (1993: 125) en sus *Apuntes para geología abstracta*:

La mente de uno y la tierra están en un estado de erosión constante; los ríos mentales desgastan riberas abstractas; las ondas cerebrales socavan acantilados de pensamientos; las ideas se descomponen en piedras de desconocimiento; y las cristalizaciones conceptuales se separan formando depósitos de razón arenosa. En este miasma geológico se producen vastas facultades de movimiento, y se mueven del modo más físico. Este movimiento parece estático, pero aplasta el paisaje de la lógica bajo ensueños glaciales. Este fluir lento hace a uno consciente de la turbiedad del pensamiento. Los asientos, los derrumbes de escombros, las avalanchas, tienen lugar todos dentro de los límites agrietados del cerebro. El cuerpo entero es arrastrado hacia el sedimento cerebral, donde las partículas y los fragmentos se dan a conocer como consciencia sólida. Un mundo blanqueado y fracturado rodea al artista. Organizar esta confusión en modelos, retículas, y subdivisiones, es un proceso estético que apenas ha sido tocado.

Esta visión fluctuante, entre romántica y científica, es la que permite al artista alcanzar, a través de un proceso de descomposición, de abstracción, la esencia del lugar hasta llegar al grado cero de la percepción en la que la interpretación del lugar siempre trasciende a este para ir más allá e incorporar sus propios intereses y obsesiones personales formando un todo coherente que construye estos paisajes.

## 5. Bibliografía.

- AA. VV. (1993): *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM Centre Julio Gonzalez.
- AA. VV. (2004): *Paisaje y Memoria*. Catálogo de Exposición. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, D.L.
- AA. VV. (2008): *Paisaje: producto, producción*. Catálogo de la IV Bienal Europea de Paisaje. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos y Colegio de Arquitectos de Cataluña.
- ÁLVAREZ, M. A. (et al.). (2002): *Arte, paisaje, patrimonio*. Gijón: Cicees.
- ARRIBAS, D. (coord.). (2002): *Arte, industria y territorio: Minas de Ojos Negros (Teruel)*. Teruel: Artejiloca.
- ARRIBAS, D. (coord.). (2003): *Arte, industria y territorio: Minas de Ojos Negros (Teruel)*. Teruel: Artejiloca.

- BERCEDO, I. y MESTRE, J. (2000): "A propòsit de quatre obres de Dennis Oppenheim, Walter de Maria, Joseph Beuys, Ana Mendieta". *Quaderns*, nº 225, pp. 164-181.
- BERGER, J. (et al.). (2000): *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BERGSON, H. (1966): *Introducción a la metafísica y la intuición filosófica*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- BERQUE, A. (2009): *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BUFALINO, G. (1989): "Paisaje de la isla". Suplemento semanal de *Diario 16*, 11-XI-1989.
- CARERI, F. (2006): *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CRUZ, L.; ESPAÑOL, I. (2007): "Los Paisajes de la Industrialización". *Revista del Instituto de Patrimonio Histórico Español*, nº 7, pp. 119-131.
- CHILLIDA, A. (ed.). (2004): *Landscape & memory*. Exposición organizada por La Casa Encendida 30/06/04 - 22/08/04. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- HOBBS, R. (1981): *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca: Cornell University Press.
- KESSLER, M. (2000) [1999]: *El paisaje y su sombra*. Barcelona: Idea Books, 2000.
- LENCLUD, G. (1995): "L'ethnologie et le paysage. Questions sans réponses". *Cahier, Collection Ethnologie de la France, paysage au pluriel. Pour une approche ethnologique des paysages*, nº 9, pp. 3-17.
- LÓPEZ, M. (1992): "El concepto de patrimonio: el patrimonio industrial o la memoria del lugar". *Abaco*, nº 1, pp. 9-12.
- MADERUELO, J. (1993): "Geometría para una visión pintoresca del paisaje". *Creación* nº 7.
- MADERUELO, J. (dir.). (1997): *El paisaje. Actas: arte y naturaleza*. Huesca: Diputación de Huesca.
- MADERUELO, J (comisario). (2008): *La construcción del paisaje contemporáneo*. Huesca: CDAN, Fundación Beulas.
- MARTÍNEZ, E. (1996): "Conocimiento y posesión del territorio". *Cuenta y razón*, nº 97, pp. 113-117.
- MENGS, A. (2004). *Stalker, de Andrei Tarkovski: la metáfora del camino*. Barcelona: Rialp.

- MOREY, M. (1990): "Kantspromenade. Invitación a una lectura de Walter Benjamin". *Creación* nº 1, pp. 95-102.
- NOGUÉ, J. (ed.). (2008): *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1988): *Notas de andar y ver. Viajes, gentes y países*. Madrid: Alianza Editorial.
- OTEIZA, J. (2008): *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- JARAUTA, F.; LÓPEZ, J. y TORRES, J. M. (direcc.). (1998): *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*. Colección de Arquitectura nº 36. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Libería Yerba y CajaMurcia.
- PEREJAUME (2008): *La obra y el miedo*. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia de Gutenberg.
- QUETGLAS, J. (1991): "Tres en raya". *Arquitectura*, nº 288, pp. 82-91.
- SALA, P. (2018): *Lo sublime contemporáneo. Paisajes de la perplejidad*. Barcelona: Àmbit Servicios Editoriales.
- SARAMAGO, J. (2008): *Las pequeñas memorias*. Madrid: Alfaguara.
- SCHULZ-DORNBURG, J. (2000): *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SIZA, A. (1998): *Esquissos de viagem. Travel Sketches*. Porto: Documentos de Arquitectura.
- SMITHSON, R. (1993): *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*. Robert Smithson. Valencia: IVAM Centre Julio González.
- SMITHSON, R. (1973): "Frederik Law Olmsted y el paisaje dialéctico". *Artforum*, febrero 1973, pp. 62-68.
- SONTAG, S. (1999): *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara.
- TIBERGHIEU, G. (1993): *Land Art*. París: Éditions Carré.
- URIARTE, I. (2005): "Euskal Herria, La Industria Fábrica del Paisaje". *IeZ: Ingu- rugiroa eta zuzenbidea / Ambiente y derecho*, nº 3, pp. 51-61.
- VIRILIO, P. (1997): *El Ciber mundo. La política de lo peor*. Madrid: Cátedra.