

# Prácticas artísticas contemporáneas: nuevas relaciones Arte, Naturaleza y Paisaje

*Contemporary Art Practices: New Relationships between  
Art, Nature and Landscape*

SYLVIA FUREGATTI

*Instituto de Artes. Universidad de Campinas (Brasil)*

*sylviaf@unicamp.br*

*Recibido: 22/05/2022*

*Aceptado: 08/09/2022*

## **Resumen**

Este artículo analiza un conjunto de producciones artísticas contemporáneas circunscritas en el espacio de ampliación de los límites originalmente establecidos para el campo Arte-Ciudad por medio de la resignificación del Paisaje. Estos trabajos seleccionados puntúan proyectos seminales de Joseph Beuys, Jenny Holzer y Nelson Felix, datados de las últimas décadas, para ubicar afinidades electivas trabajadas por la autora de ese texto en sus proyectos recientes de intervención artística. De modo particular articulan la singularización de la naturaleza como elemento estructurador de los procesos creativos y poéticos practicados y, además, la intención clara de dialogar con los encuentros entre el espacio urbano y los bordes del paisaje natural para el arte actual.

## **Palabras clave**

Arte, Ciudad y Naturaleza, Paisaje, Prácticas artísticas contemporáneas.

### Abstract

This article analyzes a set of contemporary artistic productions circumscribed in the space of extending the limits originally established for the Art-City field by means of the resignification of the Landscape. These selected works punctuate seminal projects by Joseph Beuys, Jenny Holzer and Nelson Felix, dating from the last decades, in order to locate the elective affinities worked by the author of this text in her recent projects of artistic intervention. They hold in common a singular point of view from the nature as a structuring element of the creative and poetic processes practiced and besides it, the clear intention to dialogue with the encounter between the urban space and the edges of the natural landscape as a locus for the current art.

### Keywords

Art, City and Nature, Landscape, Contemporary art practices.

**Referencia normalizada:** FUREGATTI, SYLVIA (2022): "Prácticas artísticas contemporáneas: nuevas relaciones arte, naturaleza, paisaje". En *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 22 (octubre, 2022), págs. 105-122. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Paisaje como ínterin entre Arte y Naturaleza. 3. Reconocimiento y afinidades en Beuys, Holzer y Felix. 4. La temporalidad decurrente de la vigilia e "Islas de Plantas". 5. Bibliografía.

---

## 1. Introducción.

La ampliación de los límites originalmente establecidos para el campo Arte-Ciudad instrumentalizado por la resignificación del Paisaje en el contexto de la producción artística contemporánea, establece el ámbito de estudio de esta investigación. Bajo esta premisa, trabajos seminales de Joseph Beuys, Jenny Holzer y Nelson Felix son analizados para localizar en ellos afinidades electivas que vienen pautando proyectos recientes de intervención artística de mi autoría. La aproximación propuesta para estos proyectos artísticos busca traer evidencia en esas producciones la singularización de la Naturaleza como elemento estructurador de los procesos creativos y poéticos practicados, así como explora la intención de diálogo entre el espacio urbano y los bordes del

paisaje natural percibido en los trabajos como elemento que se constituye como uno de los *locus* posibles que bien presentan el arte actual. El análisis adoptado sobre el contexto de la espacialidad alcanzada por esta producción actual y sus relaciones con estos límites entre naturaleza y urbano se pauta por la conceptualización crítica de las formas de Arte Extramuros contemporánea. Se privilegian los modelos operativos atravesados por la idea de “espacio de paisaje” para constituir cierta organización grupal de las distintas formas que se manifiestan en el Arte en relación con el Paisaje, y se eligen las revisiones traídas al Paisaje y al Cotidiano construidas por autores como los europeos Javier Maderuelo y Martin Seel, y los latinoamericanos Milton Santos y Humberto Gianinni.

El artículo pretende organizar algunas formas de interés del Arte por el Paisaje a partir de los modelos operativos de estos artistas indicados; atravesados que son por la idea de “espacio de paisaje”. Se sugiere que por medio de los modelos operativos aplicados por Beuys, Holzer y Felix se puede analizar capas de sentido entre Arte, Paisaje, Medio Urbano y Naturaleza, para borrar la antítesis presupuesta en el campo conceptual del Arte instaurado en el espacio urbano, fuera del espacio museológico o tradicional del arte en la actualidad.

De este modo, se relativizan también las distancias conceptuales entre Medio Urbano y las diversas proposiciones del Arte Contemporáneo. El paisaje se entiende como espacio interim, un flujo entre la ciudad y otras localidades tales como el campo, el desierto y demás espacios vinculados a la naturaleza, en los cuales se ha sedimentado parte expresiva de la praxis artística contemporánea que no necesariamente bien se acomoda en los límites de terminologías y conceptualizaciones tales como Arte Urbano.

Se entiende que en esta ampliación del constructo espacial y simbólico en que se establecen trabajos artísticos contemporáneos podemos encontrar nuevas temporalidades que revelan nociones importantes y todavía poco discutidas sobre el campo de encuentro entre Arte y Naturaleza. Una de esas nociones directamente relacionadas a la temporalidad es el elemento vigilia; condición que pasa a ser demandada por trabajos artísticos tan inestables física y temporalmente cuanto el crecimiento mismo de un jardín.

La espacialidad practicada en tales proporciones artísticas y su fuerte vínculo al paisaje de campo o de floresta nos propone la percepción de la

constitución de una camada de amortiguación generada por la Naturaleza. La experiencia de actuación como artista visual de los últimos quince años acumula un conjunto de intervenciones artísticas realizadas en diferentes ciudades de Brasil y otros países de América Latina, elaboradas por medio del contacto directo con grupos artísticos, población local, transeúntes de centros urbanos, regiones lejanas de los grandes centros metropolitanos de Brasil, ciudades estas elegidas en casi todos los eventos, a partir de su localización fuera del eje de las grandes capitales urbanas o culturales. Estas localidades son elegidas por el interés expresado en la búsqueda de nuevas maneras de practicar la interacción entre arte, artista y públicos.

La perspectiva de esas acciones se suma a la preocupación de mi investigación docente y encuentra aire en la atención dada al discurso específico y los trabajos ejecutados por artistas de todo el mundo que interfieren en el paisaje de las ciudades con propuestas de recalificación discursiva de este campo revisando así el papel y la actuación del artista visual. O sea, la elección y el análisis crítico y creativo de las proporciones que tiene en su instauración acto y efecto de revisión sobre lugares del arte; sobre nuevas perspectivas para su demorada relación desarrollada con la institución y el reiterado interés por el paisaje constituyen el ámbito de trabajo práctico y teórico desarrollado, así como sugiere la verticalización del análisis propuesto.

## **2. Paisaje como ínterin entre Arte y Naturaleza.**

Las últimas décadas de reflexión y trabajo en espacio abierto revelan a sus estudiosos que la identificación algo restrictiva, normalmente aplicada a los contornos establecidos por el Arte Urbano, carga un modelo intrigante para que avancen las investigaciones sobre las motivaciones espaciales presentadas por los trabajos de artistas interesados en áreas de la naturaleza, del desierto, de espacios distanciados también en relación con los circuitos reconocidos de Arte. Esta sugerencia indica que el fenómeno urbano habría ocupado un lugar histórico importante para la revisión de los lugares del Arte en la actualidad, sin embargo, el encadenamiento continuo de esta revisión efectuada por las operaciones contemporáneas nos presenta el Paisaje como posible y renovado elemento que reestructura las relaciones y jerarquías establecidas entre arte, tiempo y espacio.

La Naturaleza, estructurada en muchas investigaciones prácticas y teóricas de la actualidad se presenta en primer lugar como alineada al proceso, como proponente de proyectos y eventos preferidos en relación con los objetos coleccionables por excelencia. En segundo plano, esta producción estructurada al margen del constructo espacial urbano sitúa en espacios geográficos existentes del Paisaje de la Naturaleza el oportuno distanciamiento (físico, simbólico, sinestésico) de los centros urbanos y de sus equipamientos, generalmente circunscritos a las actuales agendas, circuitos y selecciones pautadas por herencias cristalizadas en su formato, temporalidad y elaboraciones conceptuales. Interesa también indagar sobre el creciente interés por el paisaje que se puede notar en la producción contemporánea. De los varios sentidos que podemos atribuir al paisaje se destaca una noción de flujo, especie de elemento *entre due* del juego de fuerzas establecido entre Arte y Naturaleza. Como si, a partir de esta condición en flujo, pudiera ser el Paisaje uno de los conductores identificados por los representantes del Arte Contemporáneo como suficientemente fructífero para revisar sus estatutos.

Parece haber aquí un importante campo a ser explorado a la luz de las resemantizaciones establecidas por el Arte, por sus representantes y sus Instituciones acerca de los muchos modos y apariciones del Paisaje en la producción artística a lo largo del tiempo. En ese sentido, se trata de buscar entender de qué forma estas distintas apariciones tienen especificaciones que las mantienen tan particulares como actuales en la formación y en la actuación de los artistas contemporáneos.

Así, lo que se propone es que por atrás del nuevo fenómeno de la espacialidad artística se antepone un modelo operativo tan variado como rico que nos orienta en las lecturas del binomio Arte-Naturaleza. Como si pudiéramos verificar con ese binomio la existencia de distintas capas que pueden identificar trabajos artísticos en los cuales Paisaje y Naturaleza no son objetos, sino elementos estructurales fundamentales.

Esa composición estructural puede ser encontrada en la noción de ambiente y cercanía que se verifica en el Paisaje. De acuerdo con el autor Martin Seel, la experiencia de un *espacio como paisaje* no tendría un centro, ejes fijos ni observadores. Se trata de una experiencia que se da en la integración del sujeto en medio de un espacio de relaciones dinámicas, un “espacio que acontece” en el

cual “los sujetos corpóreos se experimentan como seres receptivos y vulnerables en medio de un acontecer espacial”, experiencia proporcionada, por lo tanto, por la participación activa en “un aparecer procesual y multiforme de figuras espaciales” (Seel, 2007, p.39). Por lo tanto, el modelo de Mapeamiento que ordena históricamente, desde el *Land Art*, el campo combinado entre Arte, Paisaje y Naturaleza parece contemplar una efectividad delimitada frente a la complejidad de los modelos de operación desempeñados por los artistas contemporáneos en otros espacios.

Para entrar en esas prácticas operativas, antes tenemos que comprender los límites impuestos por la idea de la conocida *ceguera paisajística* que, por algún tiempo, determinó la noción de Paisaje como conjunto panorámico a ser constituido por una visión tomada a la distancia. Vencida esa limitación pasamos a comprender que el *Paisaje* se inscribe en la experiencia de la presencia; dotada de percepciones complejas y sinestésicas que la hacen existir, más allá de la mera visualidad. Por ese camino, el Paisaje se configura como *percepto* y nos indica la necesidad de dimensionamiento, del establecimiento de puntos límite dentro de los cuales ciertos objetos son activados a partir de su contexto dinámico.

Acerca de la dimensión del espacio de paisaje, Martín Seel afirma que lo abierto de un paisaje está también vinculado a cierto relajamiento del comportamiento predeterminado que practicamos en un espacio cerrado; pasa en un desierto o en una campiña, por ejemplo.

En este relajamiento se establecen las relaciones de sorpresa, alegría, encantamiento, miedo, o sea, la conjugación de la relación estética que hacen coincidentes Arte y Naturaleza, desde siempre. Sin embargo, cabe señalar en este punto que esta relación no es exclusiva entre el Arte y los espacios de Paisaje de la Naturaleza, pero sí específica del encuentro entre Arte y Lugar. Es en este sentido que se constituye como base del Arte Urbano, entendida como revisora de la parte significativa de las proposiciones artísticas de nuestro tiempo.

Esa “relación específica” establecida entre Arte y Lugar tiene como elemento estructural la acción crítica del sujeto artista que actúa de forma apartada de los índices plásticos, por excelencia, los mismos que construyen parte de los objetos coleccionables practicados en el espacio de lo abarcable o todavía,

por él bien representados. Estos serían, por lo tanto, objetos fijos, pertinentes y pertenecientes a la institución cultural o museológica más convencional. Sugieren un tipo de confort y conformidad con ese *locus* en el que encajan bien y hasta pueden evocar el espacio a su alrededor, pero no son incomodados por la institucionalidad de este espacio.

Prescinden de la idea de lo inabarcable, típico de la noción de Paisaje, comentado por Seel y que se aloja en la revisión entre Arte y Lugar propuestas por las formas del Arte Extramuros contemporáneo (Furegatti, 2007) que proclama para sí una idea de espacialidad volátil, dada por la expresión: “Ni dentro, ni fuera, pero, seguramente, en otro lugar”.

Javier Maderuelo nos advierte sobre la necesidad de encerrar un campo para las vastas determinaciones que acompañan el Paisaje a lo largo del tiempo y de las sociedades. Direccionado por la Historia de la Cultura, este autor indica la vocación de paisaje a las actividades artísticas, en la forma de género de la pintura occidental que disemina la conexión entre ella y las prácticas extendidas, por ejemplo, para el Paisajismo (Maderuelo, 2007, p. 11).

Como fenómeno de la cultura, el paisaje se produce físicamente -entorno real- tanto como es también la representación de este entorno, cuando asume la forma de una imagen. Este raciocinio nos permite retomar la cuestión de las capas en la estructuración del Paisaje, posibles de ser identificadas por estratos en las proposiciones artísticas actuales.

Está en la ambigüedad y en la fluidez de la idea de paisaje la fuerza motriz que activa, en nuestro tiempo, la producción contemporánea, la elaboración de trabajos artísticos dotados de diferentes capas de apropiación de sus elementos, dentro y fuera, más allá de los espacios designados para el Arte. La oscilación de esta apropiación de Paisaje se configura por medio de un zigzag oportuno y oportunista, tramado por el artista visual, delante de las aberturas críticas y creativas que se le ofrecen para la renovación de sus proposiciones.

### **3. Reconocimiento y afinidades en Beuys, Holzer y Felix.**

En diferentes trabajos, los modelos operativos aplicados por Joseph Beuys, Jenny Holzer y Nelson Felix, presentan estas capas de sentido entre Arte, Paisaje y Naturaleza bien como propone un campo fértil de investigación con repercusiones para cuestiones actuales por mí practicadas en intervenciones y

proyectos artísticos. El reconocimiento que se efectúa también por múltiples capas, sea porque estos artistas establecen propuestas de Arte por medio de la Naturaleza, tratada como paisaje físico, territorial, geográfico, elegida como lugar específico, lugar para el arte, sea porque ellos elaboran -por medio de espacios antepuestos a la urbanidad- otras capas simbólicas referenciadas por el Paisaje y aplicadas a objetos, imágenes o discursos tomados como propuesta artística que, más tarde, pasan a dar forma a un conjunto de objetos institucionalizados.

Tal vez, el ejemplo más emblemático de esa estructuración creada por Beuys lo encontramos en *7000 Robles*, proyecto elaborado por él para la *Documenta de Kassel* de 1982, que le llevó cinco años para completar la plantación de 7000 semillas de roble enterradas al lado de monolitos de basalto, por distintos espacios de la ciudad alemana. La voluminosa pila de piedras se ubica en un primer momento frente al *Fredericianum* durante el evento de *Documenta*. Después de un largo período de debates sobre la relación hombre-naturaleza, Beuys y sus colaboradores inician un trabajo que desmonta la pila y remodela el entorno de la ciudad y del circuito. Se configura así como un proyecto de Arte Público de Beuys, una acción comunitaria de la cual participaron el artista y diversos públicos desde el inicio hasta finales de junio de 1987, tiempo después de su muerte.

En este trabajo Beuys usa energía creativa transformadora que es la base de su obra en una acción que toma como lugar un paisaje urbano de Kassel en un tiempo largo de intervención modelador del paisaje. Acercándose así al concepto de *Landscape Urbanism* dictado por varios autores como James Corner y Charles Waldheim, que presentan este concepto a partir del desarrollo de una ecología espacio-temporal que trata de todas las fuerzas a actuar sobre el espacio urbano como una red continua de interrelaciones.

El *Landscape Urbanism* revisa el lugar del Paisaje y de la Arquitectura en un proyecto urbano contemporáneo, particularmente significativo a partir de la periferia. En el *Landscape Urbanism* el Paisaje, y no la Arquitectura, es el elemento transformador que promueve la disrupción y actúa contrario a la planificación traída por la Globalización. Se trata de la disolución de la antigua oposición campo-ciudad, incluida la valoración del vacío, como espacio no-construido; espacio, por lo tanto, natural presente o revelado dentro de



las ciudades contemporáneas. En consecuencia, entendemos que por esa línea de raciocinio, tiempo y espacio son revisados a la luz de las complejidades de los territorios urbanos constituidos por los conflictos de las herencias de la morfología urbana.

La proposición de Beuys, en proyectos como el elaborado para Kassel, introduce un contexto de miradas al trabajo que amplifica para el grupo, para los interatores urbanos, preferidos en relación a los espectadores tipificados por la institución cultural, un tipo de temporalidad que radicaliza los conceptos más clásicos de expectación, participación y activación de un proyecto de arte en el paisaje.

La intervención con los públicos actores directos de su construcción o interatores de su desarrollo en tiempo dilatado de *7000 Robles* sugiere que no solamente el artista se propone investigar nuevos plazos y otras temporalidades en su producción poética personal, como indica que la métrica del tiempo particular de los elementos de la Naturaleza que constituyen el trabajo (piedra basalto y el árbol de Roble) es aquella que dicta la apariencia propia a ser asumida por el trabajo, como arte.

Beuys practica el sentido de lo inabarcable del Paisaje en este proyecto, a partir de elementos de la Naturaleza transformados en objetos infiltrados en el sistema urbano. En su relación con el Arte, podemos decir que son cosas de fuera del lugar previsto, inconformados y resilientes.

Una dirección muy próxima a la de Beuys es la adoptada por Holzer y Felix en sus respectivos proyectos *Black Garden Antimemorial* y en la *Serie Génesis*.

*Black Garden Antimemorial* es el primer proyecto de Holzer que se establece en la forma de un jardín. La artista crea este proyecto para la ciudad de Nordthorn, Alemania, entre 1992 y 1994. Compuesto por tulipanes negros y un tipo de césped japonés de un verde muy oscuro, el jardín está en el Memorial de Guerra de un parque municipal, construido en 1929. El lugar es tomado por múltiples y controvertidas capas históricas en torno de la participación alemana en la II Guerra Mundial. Está permeado por la presencia de una figura escultórica en bronce, dispuesta en el centro de la plaza, desnuda, retirada posteriormente en las remodelaciones sufridas, que revisan, de forma algo protocolar el recuerdo de los soldados abatidos en combate en ese lugar.

Las discusiones sobre el simbolismo inherente a la Historia de aquel lugar-memorial cobran dimensión alrededor de 1986, coincidiendo con la promoción de un nuevo proyecto que debería ser ejecutado por Jenny Holzer en 1989. Atenta a sus capas de información, Holzer crea lo que parece ser un eco del antiguo y pequeño jardín circular existente en la parte baja del parque. A partir de la descripción hecha por Udo Weilacher (2005) se percibe que este jardín circular creaba una secuencia anillar de jardineras y paseos ritmados por los colores rojizos de las rocas y negro de las plantas elegidas. Es en verdad un antimonumento en la medida que establece en ese espacio de paisaje otras inscripciones que buscan poner en evidencia el absurdo y la crueldad de la Guerra.

Usando un recurso textual ya conocido en otros de sus trabajos, Holzer inscribe sobre bancos de arenisca las frases del texto que bautiza como *War*. Entre esas frases escritas por ella en los bancos encontramos evocaciones sobre la relación entre vida y muerte a partir de una Naturaleza activa y agresiva. “El océano lava los muertos. Ellos están dados la vuelta para arriba y para abajo en la espuma. Los cuerpos de las olas para abrir el pantano” (Holzer, 1998, p. 140).

Al centro, Holzer planta un pequeño árbol de Arkansas que produce manzanas negras, elemento que configura la complejidad de simbolismos aplicados por la artista a todo el proyecto. El tono melancólico por ella buscado está apoyado en los colores tan exóticos como oscuros de plantas de aquel jardín: tulipanes negros, césped japonés (*Black Mondo*), el pequeño manzano de Arkansas, geranios con hojas oscuras, Hierbas de San Lorenzo (*Ajuga*), Berberes, etc., producen hojas, capullos, flores y frutas muy oscuros que activan ese espacio del paisaje de tal forma que parte del público termina rechazándolo.

Holzer revisa regularmente, cada año, el trabajo (Weilacher, 2005, p. 56) haciéndose responsable del jardín. En ese sentido afirma: “Es un punto de partida, una nueva manera de actuar (...) un lugar para aprender y para experimentar” (Weilacher, 2005, p. 57).

Podemos comprender este antimonumento creado por ella a partir de la idea del Paisaje como flujo: en lugar de la arquitectura monumental, de la escultura conmemorativa o hasta del panel gráfico digital, prefiere el jardín. La estacionalidad característica de cada planta, de las varias elegidas por ella,

producen un espectro de inestabilidad y profunda amortiguación del tiempo para aquellos que aceptan adentrarse y permanecer allí por algún tiempo. En ese sentido encontramos también otra importante clave de comprensión sobre los vectores de la espacialidad y de lo político en trabajos artísticos instalados en lugares simbólicamente densificados: la estrategia del antimonumento empleada por Holzer revisa aquel lugar simbólico poniendo en evidencia la creciente dificultad de nuestra sociedad en lidiar con el pasado. Como bien alerta Udo Weilacher en su descripción sobre el proyecto de Holzer: “Para un mundo que prefiere verse como joven, dinámico y atractivo, la muerte es casi siempre una falla que debe ser explicada de forma plausible, de tal forma que la normalidad pueda ser instaurada lo más brevemente posible” (Weilacher, 2005, p. 58).

La idea de la invitación, siempre presente en la estructura de un jardín o de un pedazo de plantío bajo, promueve una capa de amortiguación en la expectativa, como si nos preparase, con otra velocidad, más lenta, para la recepción de una idea, de una información, de un objeto estético. El jardín antimonumento de Holzer es como el “ladrón de plantas” descrito por el “Gran Diccionario de Lengua Portuguesa” o “Thesoro de Lengua Portuguesa” producido por el Frei Domingos Vieira en 1871. Él nos advierte sobre las distinciones entre lo que es salvaje y lo que es feroz:

Salvaje es el animal que vive en las selvas, bosques o jungla, es por consecuencia, agreste y bravío. (...) Feroz se aplica en sentido propio a animales carnívoros o dañinos, y en sentido figurado al carácter o calidad de mortal de algunas personas. El león, el toro, el tigre y el jabalí son animales salvajes y feroces. El ciervo, la cabra montañesa son solamente salvajes. (...) el ladrón de carretera y jungla no es salvaje, sino feroz (Vieira, 1878, p. 391).

En los análisis críticos sobre la obra de Holzer es frecuente encontrar adjetivación sobre el coraje de su trabajo. Aliado a ese coraje parece estar la ferocidad que articula acción y espera, y así, tiempo y lugar para que el objeto artístico se constituya. De esta forma, esta configuración nos remite de nuevo a la idea del inabarcable tratado antes referido.

La sensación de amortiguación producida por el Paisaje en su tiempo demorado se acerca a la idea traída por Ronaldo Brito sobre la necesaria revisión de estudios de la forma en la Escultura y en proyectos artísticos que evocan la

espacialidad para que ocurran. En su texto Brito trata estos aspectos en relación con la exposición *Carini* realizada por Felix en el Museo del Valle, Vitoria, en 2006. Brito se ubica en la encrucijada de la escritura crítica ante el desplazamiento físico y espacial producido por los trabajos de la exposición, y así afirma que: "Tenemos que asumir desde temprano, por ejemplo, que una dimensión invisible sea parte integrante de la forma" (Brito, 2011).

Lo inabarcable está en el orden de las acciones propuestas por Felix en los diferentes paisajes que elige para actuar. De los muchos proyectos en que relaciona Paisaje y Naturaleza, encontramos la sorpresa espacial que constituye *Cruz en América* (1995-2004) y el asalto, como aquel ladrón de carretera, ante su *Serie Génesis*.

Al igual que lo tratado por Ronaldo Brito, Félix parte de la escultura, pero no se limita a ella. Busca operar la materialidad particular y la longevidad de materiales orgánicos e inorgánicos que son combinados en acciones demoradas de tiempo que pueden llegar hasta tres décadas para que sea efectiva. El procedimiento de encarnación es lo que el artista usa en la mayor parte de sus proyectos. Encarna como el feroz, casi siempre, en la jungla, en el paisaje lejano. Así se manifiesta, por ejemplo, en el trabajo *Grande Buda*. Materiales nobles como marfil, diamante, plata, cristal, encarnan la piedra, la madera del árbol en la floresta, el hueso del animal vivo. Vinculando la nobleza y la naturaleza de materiales tan distintos podemos comprender la propuesta de Felix, a la vez tan feroz como perspicaz y paciente. Para ser encarnados, estos materiales inorgánicos deben esperar lentamente, hasta ser absorbidos por el elemento orgánico que compone el trabajo.

Es así como se construye *Cruz en América*, a partir de la elección de lugares lejanos, lugares de paisaje natural en los cuales la acción artística construye estructuras dejadas para que el tiempo las desarrolle. De esta forma el trabajo se hace efectivo no por el espacio o por la escala local de cada una de las cuatro acciones planeadas (floresta, pampa, desierto y litoral), sino por el cruce de las localidades que contemplan cada acción y que juntas, resultan en el formato de una cruz aplicada sobre el territorio de América del Sur. Cartografiar ese aspecto estructurador del trabajo, ese vacío, esa invisibilidad es de que hablaba Brito sobre el trabajo del artista.

Felix igualmente impone una noción de tiempo demorado para su trabajo que depende del modelaje de los materiales orgánicos, de la naturaleza sobre los inorgánicos estableciendo así una nueva vigilia.

#### **4. La temporalidad decurrente de la vigilia e “Islas de Plantas”**

La vigilia presumida en esta relación demorada del trabajo artístico y su espacio de paisaje establece un modo de operar que es propio del artista contemporáneo, formado a partir de las cuestiones de la desmaterialización del objeto artístico; de la hibridación de los medios; de la prerrogativa de la acción en detrimento del objeto. Le cabe a él también la búsqueda por otros lugares, por nuevos interlocutores y, de forma particular, la consciencia crítica para formular la temporalidad del trabajo a partir de los vectores: efímero, temporal o permanente.

Este encuentro con tipos de temporalidad programados para el trabajo artístico es prerrogativa discutida a partir de la desmaterialización del objeto artístico definido por Lucy Lippard a mediados de la década de 1970. En aquel momento, las operaciones artísticas llevaban a la cuestión de la desmaterialización por medio de aparatos tecnológicos, por la importancia asumida por el arte Conceptual, por la transformación del arte en idea o por la transformación consecuencia del espacio del *atelier* en espacio de estudios en lugar de ser espacio para la producción física y material (Lippard e Chandler, 2013, p. 152). La economía de acciones y materiales asociada a la limpieza industrial incorporada a la construcción de trabajos acerca el entorno urbano y sus códigos y nos indica la primera falla para el escape del arte de adentro para afuera, para el espacio abierto y urbano. Y, en ese sentido, el tiempo utilizado para la lectura de estos trabajos, usualmente abstractos, elaborados industrialmente y dentro de métodos seriales que extienden -casi al infinito o a lo insoponible- el tiempo de su expectativa, pone en cuestión el tiempo de la mirada destinada a un tipo de trabajo admitido como “vacío o con un mínimo de acción, [algo] que parece infinitamente más largo que el tiempo ocupado-conacción-y-detalle” (Lippard e Chandler, 2013, p. 153).

Se encuentra en esta nueva métrica temporal, paralela a las transformaciones espaciales, el contexto de revisión de los contornos a ser admitido en el campo del Arte y Medio Urbano; sus relaciones con la Contemporaneidad

artística y, finalmente, su extensión hacia los límites del Paisaje que anuncia la Naturaleza.

Desde 2005 he trabajado con elemento de la Naturaleza en instalaciones e intervenciones en el Paisaje en proyectos presentados a partir de propuestas independientes sin vínculos con instituciones culturales. En esos trabajos, la combinación de inscripciones de diseños sobre plantas o ejecutados sobre grandes áreas verdes en el espacio urbano producen trabajos de un tipo de temporalidad que no se encajaba en la total condición de efímero del evento, o hasta en la previsión de perpetuación del objeto. Invitaban también a las relaciones posibles con el jardín, con la jungla o la floresta que, en una relación inversa a aquella dictada por la urbanidad, pasa a escrutar los contornos escudriñados entre ellas y la ciudad contemporánea.

La serie de intervenciones artísticas *Arquitecturas Probables* fue creada para uno de los espacios verdes de la Universidad de Campinas en el año 2005, y tuvo desdoblamiento, más tarde, en el plano que está a los pies de las escaleras del Paseo de las Artes de São Paulo, trabajo realizado a partir de la exposición colectiva *Por un fio* (2007) curada por Daniela Bousso. Es una serie que proponía la construcción de grandes diseños arquitectónicos en cal sobre el césped. El área media ocupada por los diseños es de 300 metros cuadrados. Su visualidad traía referencias de proyectos arquitectónicos conocidos, como plazas renacentistas o proyectos modernos no realizados, efectuados en el suelo para provocar una inauguración que no sucedía.

Así, estos trabajos presentan una tenue visualidad traída por el diseño hecho en cal, su propia condición de temporalidad y, de esta forma, terminan por arriesgar los principios de la condición de vigilia que queda evidente en proyectos más recientes.

En 2015, se realiza el proyecto expositivo 1+1=3, premiado por la Secretaría de Cultura de Campinas y presentado en exposición itinerante entre el Museo de Arte Contemporáneo-MAC Campinas y los espacios de exposición Galeria Patio del Taller cultural Oswald de Andrade, en la ciudad de São Paulo. En este proyecto de exposición se crea la serie *Isla de Plantas* que actualiza las cuestiones del diseño y de la temporalidad ya anunciadas por mí en *Arquitecturas Probables*.

*Isla de Plantas* usa materiales orgánicos para presentar una superposición de marcas visuales elaboradas sobre las pieles de las plantas como si promoviéramos datos gráficos sobre su memoria, sobre su historia codificada por la urbanización y la ciencia. En la experiencia para las “Islas” las plantas elegidas son del tipo “Sansevieria Trifasciata”, conocida popularmente en Brasil como “Espada de São Jorge”. Es una planta que lleva una intensa carga sincrética, de la cual se pretende dejar evidencia del aspecto urbano, asumida por su presencia algo intrusa, algo informal, de planta nacida, sin ser necesariamente cultivada en bordes de plazas, presentada en jarrones en las puertas de entrada o espacios de garajes particulares.

Colocadas sobre montes de tierra que generan formas de islas, en formas circulares, se conectan por una estructura de ladrillos que toman una forma escultórica e integra sus partes como un archipiélago.

Sea por la larga estructura de ladrillos que invita a una parada y hace posible que los visitantes puedan apoyarse en él sentados; sea por la presencia de los jardines en forma de isla que invitan al reconocimiento del detalle del diseño elaborado sobre las hojas, el trabajo ejercita una intrigante interacción con el público local y da sugerencias claras sobre los desdoblamientos naturales que pueden ser percibidos en el crecimiento de las plantas y en el borrado lento, pero efectivo, de los diseños hechos en las hojas.

De esta forma, el trabajo ejercita también lo que Humberto Giannini llama “visión topográfica del hecho cotidiano”, es decir, invitar al visitante a que permanezca, el trabajo promueve una especie de desvío, de transgresión de nuestra condición de ruta y de rutina. Así, desafía al otro a disponerse “en esa floja articulación de reiteraciones que es la rutina, mi disponibilidad para los otros –o en un sentido más fuerte, para el otro– está mediatizada por, y dirigida a una disponibilidad para sí mismo, en otro lugar” (Giannini, 2013, p. 66).

Estar disponible invoca tiempo y lugares practicados en nombre de otros. Bajo estas condiciones de disponibilidad y vigilia, que se elaboran las afinidades electivas de los trabajos artísticos discutidos.

El artista que construye un jardín actúa, sin dudas, en un constructo simbólico espacial distinto que cuenta con un tipo de amortiguación sedante de la

naturaleza, que invita a acercarse. Es, así, una estrategia de desvío, elemento que posibilita la interlocución del trabajo. Pero, al invocar esta disponibilidad de otro de forma que sea su interlocutor, el artista también se predispone, ya que la estructura de estos lugares de naturaleza, inestables, en constante cambio, igualmente demandan su presencia y atención. Se distingue así la idea pragmática de mantenimiento en relación con la vigilia.

La supuesta atención en la vigilia hace eco al contexto de pasaje del artista por el *locus* en el cual se instaura su trabajo en la actualidad; dice al respecto del gradual ajuste de los mapas preteridos en relación con el modelo del itinerario, de la creación de cierta secuencia de eventos y acciones a lo largo de los espacios, tal como indica Miwon Kwon en su revisión sobre los conceptos de *site specificity art* (Kwon, 2008, p. 172). De esta forma, la vigilia no es el mantenimiento en términos coleccionistas; ella nos conduce a un estado en guardia, de insomnio, producidos por la presencia del artista que en esa interacción con el trabajo puede destinarle determinada temporalidad.

Así, entre la participación de los transeúntes/visitantes y su propia existencia como trabajo de arte se impone la noción temporal traída por el contexto de la vigilia, a establecer intrincada longevidad y estos tipos de intervenciones artísticas vinculados estrictamente a la Naturaleza y al Paisaje. Sea por las visitas/desvíos para la floresta, a la búsqueda de movimientos de las plantas sobre las estructuras dejadas, años antes, por el artista, como especie de marcas en el terreno (como en el caso de Beuys y Felix); sea por la sorpresa sedante del encuentro de un trecho de naturaleza en el espacio urbano (como nos propone el jardín de Holzer o las “Islas de Plantas” y las “Arquitecturas Probables”) podemos comprender que el íterin del Paisaje hace efectiva nueva capa temporal y espacial para los otros lugares del arte en la contemporaneidad.



## Referencias bibliográficas

- BRITO, Ronaldo (2011). *Percurso de Escultura. Texto para o livro Concerto para Encanto e Anel* – Editora Casa 11. Disponível em: <http://nelsonfelix.com.br/textos/>. Acesso em: 10.08.2017.
- DURINI, Lucrecia de D (1996). *Joseph Beuys Difesa della Natura*. Milão: Charta.
- FUREGATTI, Sylvia e GOUVEA, Hebert. (org) (2015). *Um mais um igual a três*. Campinas: Mundo Digital.
- FUREGATTI, Sylvia (2007). *Arte e Meio Urbano. Elementos de formação da estética Extramuros no Brasil*. Tesis Doctoramiento. FAU USP: São Paulo.
- GIANNINI, Humberto (2013). *La 'reflexión' cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago: Ediciones UDP.
- HARLAN, Volker (2010). *A planta como arquétipo da teoria da plasticidade e a floresta como arquétipo da escultura social*. In: FARKAS, Solange (org) *Joseph Beuys: a revolução somos nós*. SP: SESC.
- HOLZER, Jenny, et al (2001). *Jenny Holzer*. London: Phaidon Press.
- KWON, M (2008). *Um lugar após o outro: anotações sobre site specificity*. Trad. Jorge Menna Barreto. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA – UFRJ*. Ano XV, número 17.
- LIPPARD, Lucy e CHANDLER, John (2013). *A desmaterialização da Arte. Arte & ensaios*. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ. n. 25. Maio, 2013, pags. 150 a 165.
- MADERUELO, Javier (2007) (ed.). *Paisaje y Arte*. Madrid: Abada Editores.
- SEEL, Martin (2007). *Espacios de tiempo del paisaje y del arte*. In: MADERUELO, Javier. *Paisaje y Arte*. Madrid: Abada Editores, pags. 37 a 51.
- VIEIRA, Domingos (1871). *Thesouro da Lingua Portuguesa*, Porto, Portugal: Casa dos Editores Ernesto Chardron e Bartholomeu H. de Moraes, 1871. Disponible en: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/28254>. Acesso em: 09.08.2017.

WEILACHER, Udo (2005). *Gardens. Profiles of contemporary European landscape architecture*. Basel: Birkhauser Publishers.

WELDHEIM, Charles (2006). *Landscape as Urbanism*. In: Weldheim, Charles (ed.), *The Landscape Urbanism Reader*. Nova York: Princeton Architectural Press.