

Arte y función*

CARLOS CABALLERO LAZZERI

Facultad de Arquitectura

Universidad Veracruzana, Campus Córdoba

PALABRAS CLAVE

Arte

Función

Transformación

KEYWORDS

Art

Function

Transformation

RESUMEN

Si bien el *desinterés* en el que Louis Kahn depositó lo esencial de la experiencia estética sigue vigente, las funciones del arte suelen rebasar el terreno de lo estético y, en ocasiones, transformarse en el tiempo y lugar con mutaciones de todo tipo que nos permiten, por ejemplo, apreciar actualmente y de manera *desinteresada*, alguna herramienta o utensilio que en el pasado no tuvo más función o cometido que el práctico. En un recorrido panorámico resulta evidente que, entre las muchas aproximaciones o términos que empleamos para entender el arte –tales como *artificialidad*, *habilidad*, *imitación*, *juego* o *expresión*– quizás solo la primera, su carácter de artificio que le distingue de lo natural o no intervenido, sea la única constante. Todas las demás se transforman, fusionan, nacen o desaparecen en un juego muy rico que nos recuerda el gran potencial del arte y la manera en que, desde siempre, ha acompañado y enriquecido la vida del hombre.

ABSTRACT

Even if the *disinterest* attributed by Louis Kahn to the aesthetic experience is still valid, frequently the art functions surpass the field of aesthetics and sometimes may transform themselves –depending on time and place– with multiple mutations that allow us, for example, appreciate today in a *disinterested* manner some tool or implement that in former times did not possess more function or use than a practical one. In a panoramic review, it is evident that among the many approaches or terms employed to understand artworks –such as *artificiality*, *ability*, *imitation*, *play* and *expression*– perhaps only the first one, its artificial character, makes the distinction from the natural or not intervened nature. All the rest transform, fusion, are born or disappear themselves in a very rich play that reminds us the great potential of art in a way that has always accompanied human life.

* Este artículo forma parte del libro en producción *Arte, belleza y arquitectura*.

Antonio Banfi nos recuerda la vieja polémica entre artes mayores y artes menores que parte de enfrentar al arte *puro* con aquel que tiene, o tuvo, alguna *aplicación*, entendiendo a este último como aquel cuya «función» es servir a un fin y su sentido [...] la idealización de [ese] fin.¹ Estas funciones prácticas, estéticas o ambas, suelen ser muy fluctuantes, cambiando en ocasiones, de manera tajante, su destino o vocación. En la definición de Wikipedia, se dice que “el arte tuvo en principio una función *ritual, mágica o religiosa*, pero esa función cambió con la evolución del ser humano, adquiriendo un componente estético y una función *social, pedagógica, mercantil* o simplemente *ornamental*”.²

En el ámbito de la arquitectura –aplicable, por extensión, a toda producción humana– Stroeter clasifica a las funciones como *útiles y simbólicas*.³ Una división fundamental entre herramientas –fabricadas para un uso específico– y signos representativos o explicativos de algo, en sentido estricto, ajeno al objeto. Artículos para el jardín, por ejemplo, *son* lo que *son*, palas o rastrillos. Un *globo* heráldico o una corona, en cambio, *aluden* a otra realidad externa como –en este caso– el poder de un reino o imperio.

Un objeto, en su origen útil, puede devenir simbólico. Es el caso, por ejemplo, de la daga ceremonial de los Sikhs –grupo religioso minoritario hindú del área del Punjab–, que de su cometido guerrero, como arma de ataque y defensa, se transformó en símbolo religioso, utilizado no solo en los ceremoniales sino también en la vida de todos los días.

“Una señal o símbolo [...] son medios de comunicación”.⁴ El arte en su dimensión simbólica *dice cosas*. En literatura los comunicados son más o menos claros o evidentes según el estilo y la forma del mensaje. Novela, cuento o ensayo; prosa o poesía. La música suele ser el recurso ideal para crear estados de ánimo –de ahí su uso constante en el cine– y, en todo el mundo y a través del tiempo, las artes plásticas o visuales

han estado al servicio de grupos religiosos o políticos que les han usado para explicar y difundir sus credos o creencias.

Durante mucho tiempo –dice Marchán Fiz– “la pintura y la escultura han sido los instrumentos más empleados por la cultura óptico-visual para transmitir los mensajes, en los cuales se apoyaban a su vez las funciones religiosas, simbólicas, ideológicas o documentales, así como las *epistemológicas*, es decir, las que procuran el conocimiento de las realidades externas. No menos constantes han sido las funciones educadoras y las llamadas *de degustación* que entienden las artes como fuente de placer”.⁵

No son *el* sino *las artes* ni, tampoco, *la* función sino *las funciones*, que, además, mutan y se reinventan. Existe arte cuya “función puede variar desde la más práctica hasta la ornamental, puede tener un contenido religioso o simplemente estético”.⁶

En un recorrido panorámico sobre las funciones sobresalientes que han conformado al arte es obligado referirse a la *magia* (representaciones y objetos que se invocaban para conseguir el favor de las fuerzas sobrenaturales). Es el caso del arte paleolítico cuya teoría más aceptada sobre su significado y finalidad –elaborada por el abate Henry Buril (1871-1961)– se fundamenta en un hecho histórico:

la necesidad imperiosa de cazar del hombre paleolítico [...] dependencia vital respecto de sus presas [por la cual], según este autor, se idearon rituales de magia simpática o de atracción. Se creía que representando en forma pictórica a un animal se produciría su caza.⁷

Hay entonces una diferencia notable entre la visión del mundo antiguo y la contemporánea. Para nuestros ancestros más que la as-

tronomía (“ciencia que trata de cuanto se refiere a los astros y principalmente a las leyes de sus movimientos”)⁸ era la astrología (“estudio de la posición y el movimiento de los astros a través de cuya interpretación [...] se pretende predecir el destino”)⁹ la que con su carga mágica interesaba. En este contexto, Stonehenge es, más que un observatorio astrológico, “un lugar de culto”.¹⁰

Apoyándose en el ejemplo de este sitio *mágico*, Chásetel y Llorente explican que “la voluntad de levantar un monumento arquitectónico debió de seguir a la utilización de refugios naturales. En el origen, este tipo de acciones estaba destinado a la magia y no a la supervivencia”.¹¹ Domina, en este caso, la función simbólica sobre la utilitaria.

Para Fleming, “el arte comienza en el mito y la magia”.¹² Adopta primero una función simbólica en que, en una frontera muy débil y poco precisa, la magia da paso a la religión. Funciones, ambas, que remiten a otra realidad que, para los creyentes, apuntala, guía y da sentido al mundo. Y después, incluso, cumple una función religiosa, presente en todo tiempo y lugar, particularmente activa en los primeros siglos del cristianismo. En descripción de Reyes Palma, “la función de lo que hoy llamamos un artista, en la Edad Media europea estuvo fundamentalmente apegada a los principios de la religión”:¹³ doctrinamiento vía imágenes narrativas de la vida de Cristo, la Virgen María y los santos, puntales de la nueva religión.

En el caso del cristianismo, las catedrales y espacios sagrados pueden entenderse como *libros* abiertos en donde la población –en los primeros siglos de ese credo, mayoritariamente analfabeta– podía *leer* y enterarse sobre los aspectos relevantes de su fe. Las obras, en ese ámbito, se encargaban y

1 Antonio Banfi, *Filosofía del arte*, p. 359.

2 Wikipedia, “Arte”. <http://es.wikipedia.org/wiki/Portal:Comunidad>. Consultado: 19 de enero de 2011.

3 Joao Rodolfo Stroeter, *Teorías sobre arquitectura*, p. 30.

4 Jayne Parson, *Enciclopedia Milenio. Debate. Pueblos y civilizaciones*, p. 669.

5 Simón Marchán Fiz, *El universo del arte*, p. 63.

6 Wikipedia, “Arte”. art. cit.

7 Véase María del Rosario Farga y María José Fernández, *Historia del arte*, p. 33. Enric Juan Redal (dir.), en su *Historia del arte, La enciclopedia del estudiante*, p. 31, indica que “La interpretación de estas pinturas es todavía incierta. Se cree, mayoritariamente, que formaban parte de un rito de magia simpática: la representación de un animal propiciaba el éxito en la caza”. Asimismo Julian Bell, en *El espejo del mundo. Una historia del arte*, p. 17, cuestiona esta teoría al señalar que “se pensó una vez que era ‘magia de caza’ pero los animales que los cazadores pintaban y los animales que comían resultaron no ser los mismos”.

8 Manuel Seco, *Diccionario esencial de la lengua española*, p. 147.

9 *Ibidem*, p. 147.

10 Daniel Borden et al., *La historia de la arquitectura*, p. 18.

11 André Chásetel y Marta Llorente, *Arquitectura. Introducción a la arquitectura*, p. 28.

12 William Fleming, *Arte, música e ideas*, p. 1.

13 Francisco Reyes Palma, *El arte en la vida social (1775-1913)*, p. 11.

ejecutaban con un destino o función independiente o superior al estético. Situación que prevaleció hasta, al menos, el siglo XV de nuestra era cuando, de manera embrionaria, tímida o aún no claramente determinada, surgen tanto la figura del artista como la del arte con cierto grado de autonomía; es decir, con función estética dominante o prioritaria.

Siguen conviviendo, no obstante y hasta nuestros días, funciones que, con mayor o menor peso, se sobreponen en los objetos artísticos, y en un contexto sus valores e influencias condicionan lo producido. Así lo entendía Villagrán García, quien condiciona toda obra a sus coordenadas cronotópicas de tiempo y lugar.¹⁴ Para Alvear Acevedo se trata de una “relación estrecha entre el artista y las circunstancias de su ambiente [en que] lo social, lo religioso, lo político y lo económico influyen decisivamente”.¹⁵ Existe entonces enorme variabilidad de entornos, intereses dominantes y funciones del arte. Arte que “ha sido un instrumento mágico, ha estado al servicio de la educación religiosa y de la investigación científica, ha servido como medio de expresión del poder y del rango de distintos grupos socialmente dominantes [...] o como vehículo de propaganda y manipulación”.¹⁶

Sirvan como ejemplo de la gran variedad de funciones que tiene y ha tenido el arte, algunas de las exposiciones temporales que, en sus primeros diez años de vida, se organizaron en el ala este de la Galería Nacional de Arte de Washington: lo mismo escultura en *La figura humana en el arte griego temprano*, que textiles en *La edad del Sultán Suleyman, el Magnífico*; cerámica de *Japón: Las formas de la cultura daimyo*; piezas ceremoniales del *Arte azteca de México* o muebles en *El mueble americano*.¹⁷



Figura 1. Cisitalia 202 exhibido en el Museo de Arte Moderno como creación artística. (Tomado de www.zona-rapida.blogspot.com).

Particularmente en *Japón: Las formas de la cultura daimyo* y *Suecia: Un tesoro real*¹⁸ se muestran objetos de protección corporal de un samurai y un caballero europeo que, más allá de su cometido de *defensa*, representan magistralmente la función artística al servicio del poder, en este caso civil. Son artefactos con función utilitaria pero también, y quizás, sobre todo, simbólica *ceremonial*, al aludir y enfatizar el muy alto rango de quienes los usaban.

El culto a sí mismos, promovido desde el poder, ha hecho que el soberano en turno, para diferenciar claramente su rango, vista con lujo y ostentación, lo mismo en tiempo de paz que de guerra. Este culto ha dado pie a modas refinadas o extravagantes y a innu-

merables representaciones plásticas de esos poderosos en *majestad*. Poner en paralelo famosas pinturas de reyes y emperadores con los trajes y armaduras con las que fueron retratados fue la mecánica de la exposición *El arte del poder: Armaduras y retratos de la España imperial*, originalmente presentada en la Galería Nacional de Washington y, un año después, en la sala de los Jerónimos del Museo del Prado.¹⁹ Donde aparece una función *mixta*, una vez más se amalgama lo artístico con lo simbólico. El cuadro o la armadura, conviene que lo haga un *artista*, pero, más que para producir arte, para garantizar la correcta exaltación del representado.

¿ES ARTE EL DISEÑO?

Aunque en este, como en casi todos los temas relativos al arte no hay consenso, los ejemplos demuestran que en un museo de arte, fueron exhibidos textiles, cerámicas y muebles, es decir, objetos de diseño industrial. También el transporte, específicamente los carros o, mejor, *algunos* carros, se ha pensado que son dignos de ser considerados *artísticos*. Lo ilustra el caso del “Cisitalia 202 Berlinetta [...] el primer coche en entrar en un museo de arte moderno como el MOMA de Nueva York”²⁰ y, más recientemente, el Ferrari 641, acorde con la visión de que “un carro Fórmula Uno puede adquirir el estatus de creación artística”,²¹ por

14 Cfr. “Coordenadas cronotópicas de tiempo y lugar”, en *Teoría de la arquitectura*, p. 244. Asimismo Leonardo Benevolo, “Metáfora de Ruskin”, en Kenneth Frampton, *Historia de la arquitectura moderna*, p. 210. Este afirmaba que la parte visible del arte es como la punta que sobresale de un iceberg, única que se ve pero no la mayor. Abajo se encuentra la inmensidad de sus condicionantes.

15 Carlos Alvear Acevedo. *Introducción a la historia del arte*, p. 8.

16 Francisco Reyes Palma, *El arte en la vida social (1775-1913)*, p. 9.

17 Frances P. Smith (Edit.), *A profile of the East Building, Ten years at the National Gallery of Art, 1978-1988*, pp. 62, 63, 48, 49, 74-77, 52, 53, 144 y 155.

18 *Ibidem*, pp. 74-77, 80 y 81.

19 “Partiendo de la muestra presentada en la National Gallery of Art de Washington el pasado año [2009], la exposición *El Arte del Poder* se presenta en el Museo del Prado con un proyecto más completo”. www.museo-delprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/arte-del-poder-armas-y-pinturas-de-la-corte-espanola

20 “Zona Rápida”. zona-rapida.blogspot.com. Consultado: 25 de enero de 2011.

21 “Ferrari 641”. commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ferrari_641. Consultado: 25 de enero de 2011.



Figura 2. Jardín clásico francés, donde la naturaleza es geometrizada por medio de parterres (Tomado de www.blog.french-quarters.com).



Figura 3. Escultura artificial, enmarcada en espacio natural. *Ojo de piedra* de Anish Kapoor (Tomado de *Descubrir el arte*, núm. 18, Arlanza Ediciones, Madrid).

lo que lleva varios años de mostrarse en ese mismo Museo de Arte Moderno.

El diseño industrial alcanzó un momento cumbre con la Bauhaus, cuyo objetivo era “producir un trabajo que unificara preocupaciones intelectuales, prácticas, comerciales y estéticas.”²² En buena medida gracias a esa labor pionera, hoy día es común hacer referencia a “la estética industrial”²³ o “la estética [...] de los objetos cotidianos”.²⁴ En un ejemplo más de la posible pertenencia de objetos de uso común al ámbito artístico, el Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo presentó, en 1986, *Italia Diseño*, exhibiendo una “vasta gama de productos de diseño”²⁵ en la cual podía apreciarse la

“peculiar naturaleza –técnica y artística–”²⁶ del diseño industrial italiano.

Porque existen funciones que en ocasiones se traslapan o interconectan, un objeto puede ser artístico y muchas cosas más.

Puede, por ejemplo, *hablar* de formas de vida o *servir* a algún fin sin por ello perder sus atributos estéticos. Es el caso del nuevo museo de la acrópolis de Atenas, diseñado por Mihalís Fotiadis y Bernard Tschumi²⁷ en

²² Charlotte, Fiell y Peter Fiell, *Diseño del siglo xx*, p. 5 (La cursiva es nuestra).

²³ Manuel Salvat, *El diseño industrial*, p. 27 (La cursiva es nuestra).

²⁴ Volker Albus et al., *Iconos del diseño. El siglo xx*, p. 11 (La cursiva es nuestra). Hay, no obstante, que diferenciar lo estético de lo artístico. Una puesta de sol, por ejemplo, puede ser estética pero no artística. Aunque en su origen, la estética abordó únicamente el problema de la belleza –natural o artificial– hoy día se acepta también bajo ese nombre el estudio, en general, del arte.

²⁵ Gillo Dorfles, “Análisis crítico del diseño italiano”, en Roberto Littman, *Italia Diseño*, p. 18.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Arquitectos que recibieron “la feliz noticia del triunfo de su proyecto para el museo, el fatídico 11 de septiembre de 2001”. Cfr. Laia Pujol Tost, *El arca del tesoro. El nuevo museo de la Acrópolis*, p. 43.



Figura 4. Embarcadero espiral. Obra de Robert Smithson, pionero del Land Art. (Tomado de www.everlastingnewness.wordpress.com).



Figura 5. 400 postes de acero inoxidable propician la producción de relámpagos y rayos. Espectáculo de naturaleza conducida, obra de Walter de María. (Tomado de *Art in the Modern Era*, Harry N. Abrams Publishers Inc., New York).

el que, en descripción de Pujol Tost “igual que en la ascensión a la Acrópolis en la Antigüedad, el visitante hace la transición del bullicio de las calles atenienses al nuevo templo del arte y la arqueología”.²⁸ Así visto, piezas con función arqueológica –como todas las ahí exhibidas– tienen también una función estética, ambas, por cierto, sobresalientes.

“El arte ha desarrollado muchas funciones y ha servido a una impresionante variedad de amos o patrones”.²⁹ Así como en la Edad Media europea su patronazgo principal lo fue la Iglesia, en el siglo XX ha sido usado como difusor y promotor de ideas políticas. Su función propagandista queda

ejemplificada, en el ámbito mexicano, por el muralismo, cuyo trasfondo ideológico, promovido por el “idealismo socialista de Vasconcelos”, lo constituyeron la educación y la liberación de la población, en el entendido de que “las pinturas murales serían los altares cívicos ante los cuales el pueblo iría a reafirmar su fe en el nuevo orden”.³⁰ Luego, no debe extrañar que los tres grandes del muralismo –Rivera, Orozco y Siqueiros– no simpatizaran con la producción plástica de Tamayo ni con su “inconfundible lenguaje donde la fantasía de intensidad poética estalla sin esfuerzo aparente”.³¹ Para los primeros, el arte debía

estar al servicio de una causa –función política–, si bien para Tamayo, la función del arte no era otra que el arte mismo. Al final e independientemente de sus funciones, lo mismo representaciones apasionadas de la lucha obrera –como *La huelga*– de Siqueiros, que el incomprometido grupo de *Sandías* de Tamayo son ejemplos sobresalientes del arte mexicano.

²⁸ Laia Pujol Tost. *op. cit.*, p. 42 (La cursiva es nuestra).

²⁹ Geoffrey Hindlay, *World Art Treasures*, p. 7.

³⁰ Raquel Tibol, *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, t. II, p. 267.

³¹ *Ibidem*, p. 320.



Figura 6. *Running Fence*. Obra monumental de Christo que acentuó el paisaje. (Tomado de *Art Since 1940*, Harry N. Abrams, Inc., New York).

Como, de acuerdo con Tatarkiewaicz, el arte tiene “muchas funciones diferentes”³² o, según Marchán Fiz, “sus funciones son cambiantes”,³³ intentar *capturar* su sentido en una frase breve de diccionario conlleva el riesgo de dar (sobre un fenómeno tan rico y complejo), una visión sumamente limitada y parcial.

Más que *congelar* lo que es, puede ser o llegar a ser el arte –tarea por demás difícil, si no imposible–, recorrer a lo largo del tiempo las acepciones o *entendimientos* que ha tenido –algunos superados o abandonados y otros plenamente vigentes– puede ayudar a la construcción personal del *cómo* cada quien acabe por entenderle. Pero más que dogmatizar, un cometido del presente texto es contribuir a la formación de la *idea*, siempre *individual*, del arte, en el entendido de que, entre mayor sea ese conocimiento y visión, mayor también será la apreciación estética como posibilidad de enriquecimiento y disfrute.

En este recorrido es probable que el único acuerdo inobjetable sobre las características del arte sea su carácter artificial

en oposición a *lo dado* o ya existente de manera natural. Lo artístico no *está ahí* sino que *lo hace* el hombre. Claro que, conviene recordar, no todo lo hecho por los humanos es arte, pero aquello que un número determinado de gente acepta como producto artístico tiene, antes que nada, esa condición, la de su *artificialidad*.

Hay paisajes ante los cuales, pocos pueden permanecer indiferentes. Las emociones que provocan –agrado, relajamiento, desasosiego o temor– suelen ser muy fuertes. Placentera vivencia de ver, por ejemplo, “una luna que derrama su luz fría sobre los campos nevados”³⁴ o franco miedo al contemplar “la descarga de millones de voltios en forma de destructores rayos”.³⁵ La naturaleza es pródiga en visiones emotivas y espectaculares, sin duda memorables, pero ajenas por completo a los terrenos del arte.

La naturaleza *intervenida*, en cambio, puede, a veces, producir un entorno artístico. Cuando eso sucede, se trata del arte de los jardines que ha acompañado al hombre a lo largo de toda su historia.

En el jardín –dicen Monreal y Haggard– “la ordenación de la naturaleza vegetal por la mano del hombre, está íntimamente vinculada a la historia del arte, pues su disposición evoluciona en paralelo a las costumbres, los gustos y los estilos”.³⁶ En ocasiones, la *mano del hombre*, con toda intención, pasa inadvertida y el entorno, ya artificial que resulta, sigue pareciendo natural pero *mejorado*.

Este arte, quizás por algunos considerado *menor*, merece sobradamente ese estatus o adjetivo al construir entornos *mágicos* que pueden, sin duda, provocar una fruición o emoción estética. Eternamente

32 Wladyslaw Tatarkiewics, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, p. 63.

33 Simón Marchán Fiz, *El universo del arte*, p. 63.

34 Max A. Wyss, *Aspectos de la naturaleza*, p. 123.

35 *Ibidem*, p. 124.

36 Luis Monreal y Tejada y Reginald G. Haggard, *Diccionario de términos de arte*, p. 218.

cambiante en el tiempo, un jardín debe pensarse –por la acción constante de los elementos naturales– para su transformación cotidiana, condición que le hace, en opinión de Jonhson, “la más compleja de las artes [al combinar] en un calidoscopio de variables, los juicios estéticos, la ciencia y la habilidad”.³⁷

Pocos jardines con tanta y tan clara personalidad como los japoneses. Bellos y sofisticados paisajes *aconicionados* cuya gran calidad se soporta en el “extraordinario amor por la naturaleza”³⁸ de un país que, además, “es uno de los más exquisitos del mundo”.³⁹ En ese marco, el refinamiento consiste en la búsqueda de la serenidad a través de la discreción. Enorme trabajo de jardinería cuyo mayor éxito radica en *no notarse*.

El jardín, como reflejo del arte, ha marchado al lado de estilos dominantes tales como el clasicismo, el barroco, la ilustración y el romanticismo. En su momento, conceptos como “lo sublime, lo pintoresco, lo oriental, lo asimétrico y lo sentimental, fueron claves que aparecieron en la pintura o en la poesía desempeñando un papel importante en la manera en que la imaginación realizaba o idealizaba los jardines”.⁴⁰

En cuanto a la relación forma-concepto, en el caso de los jardines a la francesa –cuyo más claro antecedente se encuentra en las villas renacentistas italianas– el dominio o sometimiento de la naturaleza deriva del absolutismo de sus reyes. El caso más emblemático es el trabajo de Le Notre para Versalles, pues organizó ese majestuosos jardín a partir de “un eje central dominante que, partiendo del centro de la zona

frontal, a través de los amplios *parterres*, se extiende a lo largo de las más amplias de las múltiples avenidas hasta donde alcanza la vista”.⁴¹ Con ese modelo de todos admirado, la construcción geometrizable por medio de *parterres* de los jardines franceses de los siglos XVII y XVIII se volvió característica fundamental.

Aunque la historia de estatuas situadas en el exterior es muy antigua, el gusto por la *sagrada antigüedad* renacentista hizo que la tan admirada escultura de ese periodo se incorporara como un elemento compositivo más a sus jardines. Tal manejo ha perdurado y hoy, “en un continuo diálogo entre el artificio y lo natural, parajes de toda Europa acogen”⁴² obras de artistas consagrados como Chillida, Richard Long o Anish Kapoor.

De la manipulación de la naturaleza –arte del jardín– a la escultura colocada en la naturaleza –arte enmarcado por un paisaje– se pasó al *Land Art* o *Earth Work*, alteraciones de la tierra a gran escala en las que el paisaje, una vez intervenido, no es ya marco de nada sino, como protagonista del espectáculo, obra de arte en sí misma.⁴³ Es este *Arte de la tierra*, “una de las más intrigantes entre las infinitas modalidades de arte de fines del siglo XX [...] [cuyos artistas] trabajan con roca, tierra, césped o nieve sin hacer un objeto u obra de arte en el sentido tradicional”.⁴⁴ Las obras de uno de sus exponentes, Walter de María:

son la respuesta contemporánea más directa al concepto de «lo sublime»: ello explica la pronunciada sensación de peligro de [...] los cuatrocientos postes de acero inoxidable de

su *Campo de relámpagos* al norte de Quemado, Nuevo México, una obra capital de Land Art que dramatiza la naturaleza.⁴⁵

A diferencias del Pop Art –que se opone a la tradición abrazando la cultura urbana– el Earth Art se mueve fuera de la ciudad tomando el ambiente natural como su material. Esto coincide con un creciente interés en la ecología y la conciencia del peligro de la polución y del exceso de consumismo.⁴⁶

En ese marco, Robert Smithson:

era la voz cantante de un grupo que quería ir más allá del introspectivo grupo de galerías y dar una dimensión geográfica a la interacción de [...] «arte» y la «vida». Es más, era un gigantesco salto de escala: en el caso de Smithson, la búsqueda lo llevó a las desiertas costas del Lago Salado en Utah, donde en 1970 alquiló volquetes para construir un *Embarcadero en espiral* de 1.45 kms de largo.

Mención aparte por sus *instalaciones* en el paisaje a macro escala merece el artista plástico Christo, quien “con su pareja, Jean Claude, ha estado trabajando desde 1960 a fin de brindar sus monumentales y temporales trabajos ambientales”.⁴⁷ Aunque sus primeros trabajos tuvieron un espíritu de trabajo comunal voluntario, la desmesura de sus propuestas muy pronto volvió inviable esa forma de trabajo. Sus *puestas en escena* han requerido, últimamente, la participación de un gran número de expertos tanto en la parte promocional y financiera como en la ejecutiva. Así, por ejemplo, para su *Valley Curtain* (1972) –cortina naranja que corrió a la largo de un paso de montaña en Colorado, “la ingeniería fue muy compleja, el costo alcanzó los \$800 000 y, en lugar de un grupo familiar de artistas [...] operadores, ingenieros y docenas de altamente calificados carpinteros y trabajadores del acero fueron requeridos”.⁴⁸ Algo semejante sucedió con otro colosal muro de tela, su *Running Fence* (1976) “obra que, como los demás proyectos de Christo, fue extensamente documentada, se proyectó para ser contemplada a lo largo de un tramo de carretera en los distritos de Sonoma y Marín”.⁴⁹ Aunque, como todos sus trabajos, de vida breve, su impacto mientras duró fue muy fuerte, “acentuando con su presencia no solo las formas del paisaje sino también –al

37 Hugh Jonhson, *Las artes del jardín*, p. 6.

38 *Ibidem*, p. 219.

39 *Idem*.

40 Clement Steenbergue y Wouter Rech, *Arquitectura y paisaje. La proyectación de los grandes jardines europeos*, p. 23.

41 Hugh Jonhson, *op. cit.*, p. 213.

42 Emma Rodríguez, *Arte y naturaleza. La fusión perfecta*, p. 57.

43 “Earth work o Land Art, término acuñado a finales de la década de 1960 para designar el procedimiento artístico en el que, en lugar de considerar el paisaje como lugar que configura el entorno de una obra artística, es el mismo paisaje el que pasa a convertirse en la obra de arte. Ello imposibilita que los earth works sean expuestos en museos; normalmente circulan a través de fotografía o video”. Carlos Gisbert, *El mundo del arte. Autores, movimientos y estilos*, p. 326.

44 Jaume Barnat, *Historia del arte*, p. 152.

45 Karl Ruhgber et al., *Arte del siglo XX, pintura, escultura, nuevos medios, fotografía*, p. 546.

46 Amy Dempsey, *Art in the Modern Era. A Guide to Styles, Schools & Movements*, p. 260.

47 *Ibidem*, p. 262.

48 Jonathan Fineberg, *Art Since 1940. Strategies of Being*, p. 355.

49 Jaume Barnat, *Historia del arte*, p. 152.

captar los efectos cambiantes de la luz y del viento— el movimiento constante inherente a la naturaleza”.⁵⁰

Dentro de la vasta producción de este artista, destaca también *The Gates*, “7500 puertas de tela de color azafrán que recorrieron Central Park durante 16 días”.⁵¹

Tenemos así que, tradicionalmente, además de la *artificialidad* del arte, se ha ponderado la *habilidad* para *copiar* la naturaleza, entendiendo arte como *tecné* o como *mimesis*, que son los aspectos fundacionales del concepto.

Por tanto arte es *artificialidad* y *habilidad* o *tecné*, pero también *imitación*, *juego*, *expresión* y muchas otras características que, como sus *funciones*, se transforman, fusionan, desaparecen o nacen. Y he aquí la enorme riqueza de un arte que *no sabe estar quieto*; arte reflejo de una vida igualmente cambiante. Arte-vida que, desde siempre, ha acompañado la gran aventura del hombre, enriqueciendo su andar.

FUENTES DE CONSULTA

Albus, Volker et al. (2007). *Iconos del diseño*. Barcelona: *El siglo XX*. Electa-Random House Mondadori.

Alvear Acevedo, Carlos (1984). *Introducción a la historia del arte*. México: Jus.

Bañi, Antonio (1987). *Filosofía del arte*. Barcelona: Gráficas Hurope.

Barnat, Jaume (Dir.) (1982). *Historia del arte*. Barcelona: Nauta.

Borden, Daniel et al. (2009). *La historia de la arquitectura*. Barcelona: Blume.

Charlotte, Fiell y Peter Fiell (2003). *El diseño del siglo XX*. Koln: Taschen.

Chastel, André y Marta Llorente (1992). *Arquitectura. Introducción a la arquitectura*. España: Salvat.

⁵⁰ David G. Wilkins y Bernard Schultz, *Art Past, Art Present*, p. 509.

⁵¹ Pablo González Fernández, *The Gates*. <http://pgfernandez.es>. Consultado: 29 de enero de 2011. Según Karen David, “tuvieron que pasar 26 años para que Christo y Jean Claude [...] pudieran colocar 7,600 paneles con telas color azafrán en Central Park”. *The Gates. El día que Christo tomo Central Park*, p. 22.

Dempsey, Amy (2002). *Art in the Modern Era. A Guide to Styles, Schools & Movements*. New York: Harry N. Abrams, Inc..

Farga, María del Rosario y María José Fernández (2008). *Historia del arte*. México: Pearson Educación.

Fiell, Charlotte y Peter Fiell (2001). *Diseño del siglo XX*. Colonia: Taschen.

Fineberg, Jonathan (1995). *Art Since 1940. Strategies of Being*. New York: Harry N. Abrams Inc..

Fleming, William (1985). *Arte, música e ideas*. México: Nueva Editorial Interamericana.

Framton, Kenneth (1996). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gispert, Carlos (2000). *El mundo del arte. Autores, Movimientos y estilos*. Barcelona: Océano.

González Fernández, Pablo. *The Gates*. <http://pgfernandez.es> Consultado: 29 de enero de 2011.

Hindlay, Geoffrey (Ed.) (1979). *World Art Treasures*. London: Spring Books-Octopus Books Limited.

Jonhson, Hugh (1981). *Las artes del jardín*. Barcelona: Blume.

Littman, Roberto (1986). *Italia Diseño 1946-1986*. México: Museo Rufino Tamayo.

Marchán Fiz, Simón (1981). *El universo del arte*. Barcelona: Salvat (Aula abierta Salvat).

Monreal y Tejeda, Luis y Reginald G. Haggart (1999). *Diccionario de términos de arte*. Barcelona: Juventud.

Parson, Jayne (2001). *Enciclopedia Milenio. Debate. Vol. 4. Pueblos y civilizaciones*. London: Dorling Kindersland Ltd.

Pujol Tost, Laia (2001). “El arca del tesoro. El nuevo museo de la Acrópolis”. *Clío. Revista de Historia*. Año 9, núm. 106. Barcelona: MC.

Reyes Palma, Francisco (1982). *El arte en la vida social (1775-1913)*. México: Trillas.

Rodríguez, Emma (1999). “Arte y naturaleza. La fusión perfecta”. *Descubrir el Arte*. Año VIII, núm. 98. Madrid: Arlanza.

Ruhgber, Karl; Scheneckenburger, Manfred; Fricke, Christiane y Klaus Honnef (2003). *Arte del siglo XX. Pintura, escultura, nuevos medios, fotografía*. México: Océano.

Salvat, Manuel (1977) (Dir.). *El diseño industrial*. Barcelona: Salvat (Biblioteca Salvat de grandes temas).

Seco, Manuel (2006). *Diccionario esencial de la lengua española*. Real Academia Española. Madrid: Espasa Calpe.

Smith, Frances P. (1989) (Ed.). *A profile of the East Building. Ten years at the National Gallery of Art. 1978-1988*. Washington D.C.: Board of Trustees-National Gallery of Art.

Steenberguen, Clement y Rech, Wouter (2001). *Arquitectura y paisaje. La proyectación de los grandes jardines europeos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Stroeter Joao, Rodolfo (1994). *Teorías sobre arquitectura*. México: Trillas.

Tatarkiewicz, Wladyslaw (1992). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos (Colección Metrópolis).

Tibol, Raquel (1975). *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*. Tomo II. México: Hermes (Colección Quetzal).

Villagrán García, José (1988). *Teoría de la arquitectura*. México: UNAM.

Wikipedia. “Arte” <http://es.wikipedia.org/wiki/Portal.comunidad>. Consultado: 21 de marzo de 2011.

Wikipedia. “Ferrari 641” commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ferrari_641. Consultado: 25 de enero 2011.

Wilkins, David G. y Schultz Bernar (1990). *Art Past, Art Present*. New York: Harry N. Abrams Inc.

Wiss, Max A (1976). *Aspectos de la naturaleza*. Barcelona: Jaimes Libros (Vidorama).

Zona Rápida. <http://zona-rapida.blogspot.com> Consultado: 25 de enero de 2011.