



## **DE NATURALEZA HÍBRIDA: BREVE RESEÑA sobre el libro *LA CONSTRUCCIÓN DE LA NATURALEZA*, de JOSÉ ALBELDA y JOSÉ SABORIT**

**Dra. Inmaculada Abarca Martínez<sup>1</sup>**  
Profesora de la Universidad de Murcia,  
Murcia, España.

(Received: 12 May 2019; Accepted: 19 September 2019)

### **Resumen**

El presente texto constituye una invitación a la lectura del libro *La construcción de la naturaleza* (1997). El ensayo, escrito por los artistas y profesores académicos de la Universitat Politècnica de València José Albelda y José Saborit, se inscribe en la serie de escritos fundamentales que analizan el binomio Arte y Naturaleza desde un punto de vista crítico y contemporáneo. Es un libro recomendado a los alumnos del Grado y del Máster en la Facultad de Bellas Artes. Así mismo es de citación obligada en las Tesis doctorales que hacen referencia al binomio Arte y Naturaleza en el arte contemporáneo

Los autores aportan nuevos enfoques y diferentes puntos de vista a la temática, ampliando y concretando las diferentes acepciones del concepto Naturaleza. La dimensión ética juega aquí un papel importante puesto que no es sencillo cuestionar los tópicos social y culturalmente aceptados sin posicionarse al margen de inercias al uso. El texto proporciona elementos pormenorizados de análisis y estímulos para la reflexión conceptual, tanto desde el punto de vista filosófico y social, como de las intervenciones artísticas en el medio natural, amplificando en su comprensión la dimensión simbólica de la relación arte y vida y ayudando a vislumbrar la posibilidad de encontrar el equilibrio entre ambos.

**Palabras clave:** Construcción, Naturaleza, Ética, Reflexión, Medio Natural, Simbolismo.

---

<sup>1</sup> E-mail: iabarca@um.es

No hay ya Naturaleza. Seguimos partiendo de la contemplación de la Naturaleza, cuando hace ya tiempo deberíamos partir sólo de la contemplación del artificio. Por eso, le dije a Giambetti, todo es tan caótico. Tan falso. Tan desafortunado. Tan mortalmente confuso.

Thomas Bernhard, *Extinción*

Con estas cuasi apocalípticas palabras del escritor austriaco Thomas Bernhard (1931-1989), los autores del libro *La construcción de la naturaleza* (1997), publicado por la Generalitat Valenciana, nos sitúan en un escenario reflexivo y múltiple en el que exponen con aguda claridad cómo los seres humanos convivimos de manera natural con las diferentes acepciones del término Naturaleza, a la vez que nos dejamos seducir por la ambigüedad inherente a la propia palabra. En este texto de autoría compartida, José Albelda (Valencia, 1963) y José Saborit (Valencia, 1960) profundizan —con la finalidad de clarificar nuestras ideas— en el significado y la realidad de nuestras habituales concepciones sobre la naturaleza, entendida habitualmente como todo aquello que nos rodea a los seres humanos.

En el contexto del arte y, en particular desde el punto de vista de los nuevos procedimientos planteados por los artistas contemporáneos, la naturaleza desde los albores de la humanidad es un proceso al que emulamos para entender nuestra propia existencia. Pero ¿qué entendemos por naturaleza y cómo la concebimos? Las ideas expuestas por Saborit en el primer capítulo del libro: Dos introducciones a la Naturaleza, además de cuestionar los tópicos social y culturalmente establecidos en torno a este término, establece diferencias fundamentales que proporcionan numerosas herramientas para reflexionar conceptualmente sobre la misma y su relación con el arte. “Naturaleza admite principalmente dos sentidos generales, que con frecuencia se solapan entre sí” (1977: 24-25). Sus reflexiones permiten trascender el terreno de la especulación teórica para incidir en los movimientos y artistas que han vinculado su obra a la especificidad de este constructo cultural.

Ciertamente —dentro de cierto constructo ideológico-ético— lo vegetal es uno de los aspectos más nobles de la idea de naturaleza y representa los valores más puros y trascendentes de lo humano. Desde siempre, en la historia del ser humano, ha existido una relación simbólica y/o metafórica entre ciertos elementos vegetales como por ejemplo el árbol, la hierba, las flores, etc. y el hombre, y en determinados procesos artísticos se relaciona la naturaleza humana con la naturaleza vegetal. De hecho, las formas vegetales proporcionan modelos de identificación de la Naturaleza con la conducta humana y conceden un valor estético y ético a la acción del hombre

y a la producción artística, otorgando en este tránsito una característica trascendente al discurso artístico. Sin embargo, también es cierto que en algunas manifestaciones artísticas —como por ejemplo en la época modernista y el *Art Nouveau*— el discurso vegetal ha elaborado constructos de belleza que intrínsecamente transforman la experiencia de la naturaleza, reduciéndola a un elemento meramente decorativo, accesorio y, en consecuencia, no trascendente.

En la primera de las introducciones a la Naturaleza, en el primer capítulo del libro, Saborit nos habla del término Naturaleza dividiéndolo en dos acepciones, por un lado, diferencia entre Naturaleza (con mayúscula) y naturaleza (con minúscula), ésta última empleada en el sentido de “naturaleza de un ser” o de sus propiedades constitutivas. La primera acepción del término remite en principio a todo lo que existe y nos rodea, incluyendo dos matices importantes: por N-1 entiende el conjunto de todos los seres y fenómenos del mundo físico, incluyendo al ser humano como un ser más de la naturaleza, “que es estudiado por las ciencias llamadas naturales junto a animales, vegetales, minerales, fluidos”. (1997: 24) Esta acepción equivaldría al sentido que ya en la Edad Media, se atribuía a la *Natura-Naturans* (naturaleza creativa: asimilable por otro lado a la idea de Dios), pero que por oposición a “lo sobrenatural” se relaciona más con las nociones de “realidad” o “mundo”, y en último extremo con todo lo que existe.

Por otro lado, Saborit identifica como N-2, a aquella Naturaleza que incluye todo, excepto lo humano: “todo aquello que no ha sido producido y ni siquiera tocado por la mano del hombre” (1997: 24), excluyendo así al hombre y todo lo hecho por él. Este significado por lo tanto entra en contraposición con el concepto de artefacto, de arte o de cultura. Por otra parte, la palabra naturaleza escrita con minúsculas Saborit la describe como lo que se refiere no tanto a las cosas visibles, sino a aquellas invisibles que nos hacen ser como somos, lo que entendemos por el ser, es decir, el origen, el principio, carácter o la esencia de las cosas, el *origo rerum-lex natural* y asimismo se opone a lo adquirido, lo aprendido o lo cultural. En este caso estaríamos hablando de la idea medieval de *natura naturata* (naturaleza creada: la Creación) o las formas finitas y relacionables en las que la N-1 se manifiesta.

Por último, con *Naturaleza* (escrita con mayúsculas, pero con letras cursivas) Saborit nos remite a la confusión que ineludiblemente sugiere la Naturaleza intervenida o domesticada, como es el caso de la agricultura o cualquier otro proceso aparentemente natural, pero en el que interviene la mano del hombre: desde regar un árbol o cualquier otra planta o cultivo, hasta mejorar el crecimiento de las mismas con abono o injertos. Por otra parte, también hace alusión a prácticamente la totalidad del mundo que en la actualidad nos rodea, pues ya no existe un lugar en este planeta que no esté intervenido de una u otra manera por la mano del hombre.

Naturaleza: la esencia o lo propio de un ser, la Naturaleza de un árbol, por ejemplo, que le hace crecer a partir de una semilla cobijada en la tierra y humedecida por la lluvia, se confunde pues con el árbol, la tierra o la lluvia, que son también Naturaleza. Habrá que preguntarse entonces qué pasa cuando un ser humano altera el régimen de riego del árbol, cuando elabora y utiliza “artificialmente” un abono para mejorar su crecimiento, o cuando le injerta unas ramas procedentes de otro árbol (1997: 26).

Para entendernos aquí y no pretendiendo ser específicos en nuestra selección del léxico y, asumiendo la casi total implicación del ser humano en las circunstancias de este planeta, utilizaremos la palabra *Naturaleza*, escrita con cursiva y con mayúsculas, para designar en general, al conjunto de todo lo que nos rodea, incluyendo al ser humano y parte de sus elaboraciones. Por otra parte, usaremos la palabra naturaleza, sin cursiva y en minúscula, cuando nos refiramos a la forma de ser de las cosas (naturaleza vegetal, naturaleza humana, etc.).

A través de autores como Lucrecio, *De rerum natura* (Del ser y procesos de las cosas), Platón, Aristóteles, Descartes, Locke o Rousseau hasta llegar a Clément Rosset (*La antinaturaleza*), Saborit desgrana las razones por las cuales las ansias del ser humano de explicar los fenómenos naturales dan pie no a la ciencia o a la razón sino a la religión y la superstición, para finalmente acabar aceptando el sentido trágico del azar como consecuencia inexorable, en el más puro materialismo y en ausencia de cualquier analgésico ideológico naturalista, que propugna que no hay naturaleza de las cosas y que las mismas son porque son y como son, sin mayores explicaciones. En este recorrido por la Naturaleza, la ideología y la religión, el autor nos conduce desde la poesía de Octavio Paz, quien opina que no es lícito proyectar nuestros sentimientos en las cosas, pero medita sobre si las formas de la Naturaleza nos ofrecen o no modelos dignos de seguir.

¿Tampoco lo será ver en ellas una guía, una doctrina de vida? Aprender el arte de la inmovilidad en la agitación del torbellino, aprender a quedarse quieto y a ser transparente como esa luz fija en medio de los ramajes frenéticos -puede ser un programa de vida (Paz, 1996: 15).

En esta transición, en el mundo occidental es la ciencia la encargada de tomar el relevo a la religión, pero también la responsable, aparentemente objetiva, de crear nuevas alianzas no menos dañinas entre los modelos científicos y los poderes políticos y/o económicos y sus mortíferas proyecciones militares. Todo ello sin dejar de hacer mención a lo políticamente correcto de *lo natural* entendido desde el ámbito de la moral que cuestiona ciertas desviaciones de la Ley Natural como

argumentos para ejercer el poder frente a conductas dudosamente cuestionables, y en donde la lógica queda subvertida frente a patrones de raza o género universalmente aceptados y actualmente en desuso. Sin duda históricamente y, para defendernos del caos circundante, la Naturaleza —afirma el autor— ha legitimado cosas dispares y afortunadamente obsoletas, pero en la actualidad, como queda reflejado en las legislaciones contemporáneas, no debemos permitir que los deseos individuales o las proyecciones de ideologías humanas sobre supuestas naturalezas condicionen nuestra conducta o legitimen sistemas ideológicos, políticos, económicos o legales.

En esta trama y frente a las trampas del capitalismo, la caída del socialismo, el mercantilismo neoliberal o las fisuras de la fe en el progreso tecnocientífico, hemos de estar alertas frente a las ideologías ecologistas más cercanas a las “ecolatrías” (Saborit, 1997: 34). Frente al antropocentrismo, el nuevo catecismo verde-ecológico da a luz a un pujante panteísmo natural en donde ciencia, política y ecología se dan la mano en un nuevo advenimiento para la liberación social. Desde la hipótesis de Gaia de Lovelock y la consideración de la Tierra como un organismo vivo, “capaz de defenderse de los abusos y agresiones” (Saborit, 1997: 38), encontramos antecedentes de estas ideas en la filosofía natural de Friedrich Schelling y en pensadores como Lao-Tse. Todo ello para llegar a apreciar sin duda la interdependencia de todo lo que existe tal y como propone la *ecosofía* de Guattari, quien propone que solo podremos afrontar la crisis ecológica partiendo de una verdadera revolución política, social y cultural a escala planetaria.

En esta primera introducción se hace referencia también a los confusos límites entre *Naturaleza* y artefacto, aspecto que por otra parte nos permite adentrarnos en la vía para la “naturalización” del ser humano, ya que si una combinación de circunstancias azarosas dio origen a la vida, y en particular a la vida humana en nuestro planeta, cualquier aspecto relacionado con lo humano (el lenguaje, la poesía, la construcción, o las ciudades como fruto mismo de estas circunstancias azarosas y de la tendencia social del ser humano es por tanto tan natural como el nido del pájaro o las columnas de tierra de las termitas. En esta misma línea las complejas relaciones entre arte (generalmente entendido como artefacto o *techné*) y *Naturaleza*, revelan “la arraigada, tradicional y dominante corriente del pensamiento artístico, que defiende que “arte no es *Naturaleza*, sino justamente todo lo contrario: arte se define por oposición a *Naturaleza*” (Saborit, 1997: 45), pese a lo cual recordemos la concepción en la cultura occidental del “arte como imitación de la *Naturaleza*”. En relación a estos aspectos surge la cuestión de los orígenes del término imitación que, como señala Tatarkiewicz, “el concepto original se debía a Demócrito, para quien significaba no la imitación de las cosas de la *Naturaleza*, sino de los procesos naturales: “Cuando tejemos imitamos a la araña, cuando edificamos, a la golondrina, cuando cantamos, al cisne y al ruiseñor” (Saborit, 1997: 45).

Todas estas cuestiones como desglosa el autor, han marcado la evolución de las prácticas artísticas y de las teorías sobre el arte, para en el presente enfrentarnos a lo que nos queda de Naturaleza que como propone Saborit—citando a Agustín García Calvo en la entrevista “Naturalmente” que le hizo Isabel Escudero en 1993— es, en el mejor de los casos:

[...] una verdadera añoranza de naturaleza, esto es, de lo que la gente jamás nombrará con título tan averiado como «naturaleza», pero que siente, por contraste con la Realidad impuesta, cuando declara que esto no era aquello, que la trucha no sabe a trucha, o que la vista del valle que le ofrece el video familiar no es aquel valle que sentía sin saberlo, casi sin verlo, cuando se dejaba de niño rodar por sus cuevas. (García Calvo, 1993: 95)

En este sentido es más propositivo —como indica Saborit— no dejarnos seducir y, por el contrario, denunciar los espejismos aparentemente naturales que nos muestra la propaganda, mostrar por tanto un malestar —aunque sea generalmente anestesiado— y no dejarnos vender Naturaleza mediante falsas y pobres mentiras de un excesivamente cómodo universo simbólico, que nos sigue vendiendo la publicidad y los insaciables y depredadores medios de masas.

La autoría de la segunda introducción es de José Albelda, y a través de las diferentes miradas que plantea, el autor revisa las concepciones de la Naturaleza no solo a través del legado de filósofos, historiadores y geógrafos, sino también a través de las obras de artesanos, artistas y pueblos enteros que transmiten a través de sus obras una particular visión del mundo. Así las construcciones megalíticas y los observatorios, el arte topiario, los jardines, la tradición de la pintura de paisaje o el *Land Art* son para el autor, espejos donde se refleja el lugar que cada cultura ocupa en el mundo. Frente a estas realidades fruto del arte y la sociedad, el autor nos invita a tomar conciencia de la crisis ecológica sin precedentes en la que nos hallamos sumergidos todos como humanidad. Las dinámicas antropomórficas basadas en la explotación de los recursos naturales no renovables, que asumen estos comportamientos como progreso, pervierten las ideas sobre Naturaleza y convierten el sentido de la misma en estereotipos bien definidos difíciles de superar. Frente al devastador antropocentrismo Albelda (1997) recupera las visiones y planteamientos holísticos habitualmente reservados a Oriente que, frente al temible resultado de los modelos occidentales, plantean por tradición, una conciencia más inspiradora e integradora. Se trata, en definitiva, más allá de la visión dicotómica occidental entre Naturaleza-artificio o Naturaleza-Cultura, de darnos la oportunidad de entender el mundo estos vínculos desde una concepción unitaria. Esta forma de pensamiento y los procedimientos artísticos que de ella se derivan se acercan al planteamiento que ya el jefe indio de las tribus norteamericanas Noah Sealth expresaba en 1855, en la

carta dirigida al Presidente de los Estados Unidos de América. En este texto se indicaba que somos parte de la tierra y asimismo ella es parte de nosotros: “Las flores perfumadas son nuestras hermanas; el venado. El caballo, el águila majestuosa, éstos son nuestros hermanos. Las peñas escarpadas, los prados húmedos, el calor del cuerpo del caballo y el hombre, todos pertenecemos a la misma familia” (Albelda, 1997: 66).

La visión no dicotómica de la Naturaleza que expresan estas palabras conlleva la idea de interdependencia y misma filiación del ser humano respecto al medio en que habita junto con otros seres vivos, así como la atribución de un valor sagrado y no meramente utilitario a la *Naturaleza*. De la misma manera ciertas culturas primitivas se funden con el medio que los rodea al punto que no existen los límites entre el ser y el lugar, sino una íntima unión. Así, pueblos como los Canacos, habitantes indígenas de Oceanía, entrelazan su existencia a los árboles y a la naturaleza, de manera que sus cuerpos son prolongaciones de las formas vegetales y a la inversa. De hecho, en su lengua, utilizan una misma palabra para designar la piel del hombre y la corteza del árbol, y otra con la que se refieren tanto a la unidad de carne y músculos, como a la pulpa y hueso del fruto, empleando también la misma palabra para nombrar el esqueleto humano que el corazón del bosque (Albelda, 1997: 62-63). Estas enriquecedoras ideas de que en los límites del cuerpo no se termina la dimensión del ser se perciben también entre las culturas de tradición taoísta.

Como conclusión del capítulo, Albelda apunta que hay que admitir que, en la tradición occidental, en particular en la era cristiana, la idea de Naturaleza no incluye al ser humano, ya que las creencias sitúan a este en un plano superior, encargándole por mandato divino, la tarea de dominar la naturaleza, por lo que la Naturaleza se convierte en un bien físico que hay que administrar siguiendo los designios divinos. Una concepción abusiva de Naturaleza —convertida en escenario de dominio humano y expuesta a las dinámicas de explotación y colonización constante de su apariencia y estructura— nos ha arrastrado a la actual situación de debacle ecológica, y ya no es creíble que todo ello responda a un plan divino previo y en último extremo benefactor, sino más bien a una inercia que finalmente no tiene muy en cuenta ni al planeta ni a sus pobladores, incluyendo a los humanos.

A partir de este punto, el libro se complementa con dos capítulos más. En el capítulo segundo, Arte, naturaleza y ecologismo, Albelda se enfoca en las manifestaciones artísticas y visuales relacionadas con la Naturaleza y las consecuencias de estas visiones e interacciones del ser humano con el medio natural. El autor revisa las nociones de paisaje y territorio como el lugar en donde se concretan las diferentes concepciones e ideas sobre el vínculo Naturaleza y Cultura. Para ello revisa las ideas aportadas por teóricos contemporáneos como Berque, Maderuelo o Glacken para concluir que “el paisaje —al igual que la noción de

Naturaleza— es, esencialmente, una construcción cultural, una cierta manera de percibir el medio desde determinados códigos estéticos y conceptuales propios de cada cultura” (Albelda, 1997: 78), y que estas ideas dependen intrínsecamente tanto del que contempla el medio como del que construye las ideas mismas. De hecho, la percepción de ambos conceptos induce a un cierto distanciamiento sin el cual no es posible percibir *lo otro*, aquello que no somos y que percibimos desde el corazón. Como ejemplo Albelda pone las obras del pintor Friedich, cuyas vivencias del paisaje se materializan en el propio estudio, plasmando escenas de una Naturaleza desatada que representa en sus cuadros y que no se basan en la contemplación directa de los paisajes. Así, la muy prolífica tradición de los pintores paisajistas responde sobre todo a las convenciones fijadas en cada momento histórico, asociando una particular mirada sobre el paisaje que generalmente se asociará a concepciones previas incluso a referencias visuales del arte del pasado.

Por otra parte, desde la óptica artístico-contemporánea, el paisaje es entendido como una construcción cultural de la cual el artista-autor deviene un intérprete emocional del mismo. Para Maderuelo el paisaje no es un lugar físico, sino “una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir de un lugar” (1966: 9-12). El territorio entonces se configura como idea para la representación de la *Naturaleza*, y el paisaje es así un constructo cultural, en contraposición a *lo otro*: la ciudad, escenario del artificio humano. La noción moderna de paisaje no ha existido desde siempre, en Europa data del Renacimiento, pero es en China donde surge la idea de que el paisaje no está en la forma exterior u objetiva de las cosas, sino en la relación que une su naturaleza a la de nuestro corazón (Berque, 1966 15-20). El proceso que permite concebir el territorio como paisaje pasa por la conversión del mismo —realizada por el espectador— en elemento capaz de focalizar el goce estético. Es entonces cuando, abstrayéndose de la vinculación directa con las exigencias vitales de sobrevivencia de la persona con respecto al territorio, este se convierte en un escenario posible de ser percibido como ente estético (Berque, 1966: 25-53).

Tras la percepción romántica del paisaje, durante la segunda mitad del siglo XX, los intentos por colonizar el territorio se expresan en el contexto artístico a través de las metáforas de dominio. Para Marchán Fiz, el *Land Art* es la “versión anglosajona del *Arte Povera*” (1997: 217). Si el *Land Art* expresó el momento culminante de autoafirmación de la Cultura tecnoindustrial por la grandeza de sus proyectos y la evidencia física de las formas, en contrapartida en la parte europea se desarrolla paralela y simultáneamente, lo que se ha denominado *Intervenciones mínimas*. Pero sin duda es cierto, como afirma Albelda que la Naturaleza, a partir de los autores del *Land Art*, es ante todo territorio y materialidad, y con este tipo de obras, se culmina la tradición que partía desde los monumentos de la Antigüedad “erigidos para

reafirmar la cultura de los pueblos que los crearon” (1997: 94). En contraposición, el procedimiento en la tendencia artística de las intervenciones mínimas será a intervenir en la *Naturaleza* prácticamente sin que se note, haciendo de la fragilidad un instrumento de defensa del lugar, y proponiendo un nuevo modelo de intercambio ente la humanidad y el medio.

En este contexto, reivindicar la debilidad presupone cuestionar las bases tradicionales de la Cultura hegemónica, rechazando con ello el dominio por la fuerza aplicado por el ser humano hasta el momento y reflejado en los grandes símbolos monumentales de autoafirmación. Esto supone, siguiendo a Albelda cuestionar nuestro papel colonizador y reconsiderar con ello, la relación entre la potencia y la escala, ya que, desde lo mínimo, se puede comunicar más intensamente cosas, y se asume que mediante lo leve y lo respetuoso, se renuncia a la autoría y al protagonismo en las intervenciones. Los artistas que se inclinan por trabajar de esta forma explorarán en términos artísticos la fragilidad de la *Naturaleza* como entidad que hay que cuidar y respetar para nuestros semejantes. Todo ello lleva a reivindicar una nueva voluntad por equilibrar, mediante el arte como medio y símbolo fundamental de la Cultura, la dinámica de intercambio del ser humano con el medio, pasando éste a asumir un papel más protagonista, no sólo como escenografía, sino como origen y espíritu de las obras. Así estaremos frente a proyectos y obras tridimensionales que más que ubicarse en la *Naturaleza*, hunden sus raíces en ella, para explorar el elemento natural como entidad autónoma “La coincidencia con aspectos del pensamiento ecológico confirma, no una dependencia o una militancia, sino la común expresión de un incuestionable signo de los tiempos” (Albelda, 1997: 146).

Las nuevas tendencias del arte no mediático apuestan por la diversidad. Se trata de múltiples concepciones de lo natural que se expresan en posturas plásticas personales y diferenciadas, aunque manteniendo presupuestos conceptuales comunes. En general se trata de intervenciones en el medio que proceden de la tradición escultórica. Según Albelda (1997), en este nuevo giro del trabajo con la *Naturaleza*, se confirman estereotipos ya señalados por él, como la identificación de la *Naturaleza* como el lugar de lo salvaje, lo verde, lo hermoso, que hay que recuperar como escenografía para manifestar un cambio de actitud. Albelda presenta las obras de artistas como Goldsworthy, Udo, Laib o Penone, entre otros, quienes reconstruyen lo natural como sujeto, optando por lo que Albelda denomina poéticas de la restitución y, en contraposición a otros artistas del *Land Art* como Heizer, De Maria o Smithson quienes optaban por lugares, alejados y minerales, donde la *Naturaleza* era ante todo materia y territorio, los primeros se decantan por una *Naturaleza* esencialmente vegetal y viva y se desplazan entre la sutileza y la metáfora, reivindicando el lugar —sea genuino o simulado— como metáfora de

*Naturaleza*, renunciando al protagonismo del autor o la obra frente al medio y planteando procesos de coautoría con la Naturaleza. Para Albelda la obra de estos artistas muestra cierta nostalgia o añoranza de un orden que ahora ya es excepcional por casi inexistente y con sus obras “contribuyen a la construcción de una escenografía que tiende a renunciar a lo sublime, optan selectivamente por un tipo de belleza que descarta otros aspectos inherentes a lo natural, como el riesgo y la muerte, pero sobre todo la podredumbre, la fealdad” (1997: 148).

En contraposición a lo expuesto por Albelda hay que tener en cuenta las obras de los artistas que sí trabajan con la podredumbre, la fealdad u otros procesos que pueden no estar bajo el control del artista y que implican una aceptación de una *Naturaleza* en transformación como parte de la obra. Es el caso de Anya Gallaccio o los suizos Steiner y Lenzlinger. La obra de estos artistas nos obliga a pensar en torno a la función referencial del lenguaje, aquella que nos permite como hablantes, la posibilidad de designar los objetos que constituyen la realidad extralingüística y que, generalmente, suele ser el objeto de la comunicación lingüística. De esta forma, cada vez que un artista utiliza por ejemplo un elemento vegetal, sea representándolo o sea presentándolo en vivo, este se convierte en una referencia que, yendo más allá del elemento presentado, alude a una realidad externa, generalmente relacionada con la identidad del sujeto.

Ciertos enunciados lingüísticos se refieren a circunstancias extralingüísticas particulares: en ese caso se dice que denotan un referente. Por importante que sea, esta propiedad no es constitutiva del lenguaje humano: algunos enunciados la poseen, otros no. Pero también existe un tipo de discurso llamado ficcional donde el aspecto de la referencia se plantea de manera radicalmente diferente: está explícitamente indicado que las frases formuladas describen una ficción y no un referente real (Ducrot y Todorov, 2005: 301).

La mayoría de las ideas que transmiten los elementos naturales han sido en todos los tiempos motivo de inspiración para el arte. En la actualidad, artistas de diferentes culturas y de diversos ámbitos geográficos utilizan elementos con estas características fenomenológicas como un recurso, no sólo representativo o formal, sino con toda la nueva carga semántica que conlleva la convivencia con una *Naturaleza* profundamente transformada por el ser humano. Así, en el arte contemporáneo los artistas cuyas obras se acercan desde diferentes perspectivas a esta temática, plantean numerosas cuestiones. Si bien, la incorporación, por ejemplo, de plantas vivas en una obra de arte es, sin duda, un recurso contemporáneo, las estrategias empleadas por los artistas son innumerables. Un artista fundamental en la relación de la Naturaleza con el arte contemporáneo es Giuseppe Penone (Gareccio, Italia, 1947), artista identificado con el *Arte Povera* y para quien la *Naturaleza* no

sólo es fuente de inspiración, sino que es el medio y el fin de su quehacer artístico. Albelda lo sitúa entre los artistas que plantean una poética de coautoría y disimulo, desde la metáfora de un nuevo modelo de relación con el medio. En estas circunstancias, el artista declina ser el centro de atención, como una entidad híbrida, el artista prefiere asimilarse y fundir su trabajo con la *Naturaleza*:

[...] prefiere integrarse y disolverse en el paisaje, ser una parte más, equilibrada del ecosistema [...] Penone, suprime las fronteras que demarcan los límites entre lo vegetal y lo humano, haciéndolos partícipes de una sustancia común (1997: 155-160).

Basada en la relación entre el hombre y su medio natural, la obra de Penone defiende que la *Naturaleza* es arte y que el hombre, en tanto que es también *Naturaleza*, es artista por naturaleza, por tanto, le corresponde repetir los comportamientos escultóricos de la misma. No se trata de imitar los resultados, sino de acercarse a ella para entender los procesos de transformación. Así, el artista traza una morfología que establece paralelismos entre las formas de la figura humana — tronco, brazos, dedos— y las vegetales, buscando captar además la flexibilidad de los movimientos de la hierba o de las ramas de los árboles y la figura humana, entre el interior y el exterior de ambas naturalezas, lo que fluye, según Penone es la respiración:

Siento la respiración de la floresta, oigo el crecimiento lento e implacable de la madera, modelo mi respiración sobre la respiración del vegetal, percibo el deslizamiento del árbol alrededor de mi mano apoyada en su tronco. El cambio de relación temporal vuelve fluido lo sólido y sólido lo fluido. La mano se hunde en el tronco del árbol que por la velocidad del crecimiento y la plasticidad de la materia es el elemento fluido ideal para ser plasmado (1999: 47-48).

Sus obras revelan las diferencias entre las escalas de tiempo y ritmo vitales entre los seres humanos y los árboles. Desde la perspectiva relativamente corta y el ritmo veloz de la vida humana, el árbol parece sólido, pero en realidad, la materia del árbol es también fluida, depende de nuestra percepción y del periodo de observación. La obra, concebida como una totalidad, es imposible, porque en rigor, la duración de una única vida no es suficiente para presenciarla en su estado acabado. Este procedimiento, como metáfora de “la liberación de lo natural desde el fondo mismo del artificio” tiene la voluntad de eliminar las fronteras entre ambos conceptos — natural y artificial— haciendo alusión a las denominadas *poéticas de la restitución* mencionadas por Albelda en referencia al árbol desbastado (*Albero di dodici metri*

*verticale*, 1982) presentado por Giuseppe Penone en el vestíbulo del Museo Guggenheim:

[...] este árbol supone un valioso ejemplo de nuestra tendencia a reconstruir lo natural a partir del artificio —una obra de arte que aparenta ser Naturaleza, es un nuevo guiño a la disolución de las fronteras— y que, por tanto, es digno de ser considerado como un gran símbolo (1997: 160-161).

En esta línea, el ritual que desarrollan los artistas que trabajan en colaboración con la *Naturaleza* conlleva una fuerte voluntad de integración. Estamos ante una fina sensibilidad que, como apunta Albelda, aprecia “la belleza más imperceptible de la Naturaleza, todo aquello que requiere rebajarse al nivel de lo pequeño y permanecer contemplando largamente para comprender todo su sentido” (1997: 64). Siguiendo las directrices de imitar el orden natural imperante, las obras resultantes aportarán una renuncia voluntaria por parte del artista a la tradición imperante durante siglos, de la supremacía de lo artificial sobre lo natural. Así también artistas como Goldsworthy forman también parte de una nueva percepción de la *Naturaleza*:

[...] se ven influidos por una nueva sensibilidad expresada en sus obras por un conjunto de metáforas que inconscientemente ilustran las principales premisas del paradigma ecológico [...]. A partir de ahora la idea de naturaleza se relacionará con lo frágil y lo finito, convirtiéndose en un concepto que habrá que manejar con respeto y veneración (Eliade, 1988: 136-137).

Otro de los artistas surgidos de esta corriente del *Land Art* es Nils-Udo (Baviera, 1937). En contraposición a los artistas del *Land Art* americano —quienes eran indiferentes a la vitalidad inherente a la *Naturaleza*— las estructuras de Udo desempeñan un papel relevante en la misma. Artista alemán relacionado con el arte medioambiental desde los años sesenta, su interés por este tipo de arte surge frente al crecimiento del impacto destructivo de la actividad humana en el ambiente y la *Naturaleza*. Su trabajo *in situ*, íntimamente ligado con el paisaje en el que se inserta, presenta estructuras realizadas con materiales naturales del lugar. En sus obras en la *Naturaleza* recurre frecuentemente a la fotografía para registrar sus intervenciones efímeras. Sus esculturas y fotografías cuestionan nuestra manera de domesticar la *Naturaleza*. Consciente de la paradoja de sus intenciones naturalistas y, a la manera del libro de Nigel Barley en torno al antropólogo inocente (Barley, 1989), Nils-Udo sabe de las consecuencias negativas que puede generar su trabajo, puesto que los seres humanos han demostrado ser constantemente destructivos al tratar incluso, de preservar los mismos sistemas naturales. Udo asume que, de la misma forma que el principio de incertidumbre de Werner Heisenberg implica que la intervención del

observador transforma el resultado del experimento, las probabilidades de un artista de intervenir en los procesos naturales sin dejar ningún rastro son prácticamente nulas. Pese a todo lo cual, las obras de Nils Udo, junto con las de Goldsworthy se consideran metáforas de respeto, de restitución y de disolución y, junto con las obras realizadas por otros artistas en los últimos tiempos, expresan la voluntad de encontrar caminos para recuperar una *Naturaleza* diezmada. Sin embargo, como apunta Albelda, este tipo de obras constatan la muerte de una *Naturaleza* no artístificada, ya que si bien antes, la *Naturaleza* era un espacio definido, ahora se ha convertido en “un territorio conceptual de alto impacto y una gran capacidad de legitimar todo aquello con lo que se relacione, incluso el arte” (1999: 49-54).

La recuperación de la *Naturaleza* como entidad con la que el artista trabajará a la par o en coautoría coincide en artistas como Wolfgang Laib (Metzinger, Alemania, 1950) con la reivindicación por parte de estos artistas de los materiales como portadores de sentido y de expresividad. La no transformación de las materias primas y el escaso procesamiento de los materiales empleados dotan a la materia de un concepto esencial, naturalista y religioso que permite que el arte se manifieste en todo el proceso de creación, los materiales no modificados se convierten en sí mismos, en esencia de lo espiritual. En su obra, según Albelda, “la materia recupera una entidad no transformada que se enuncia con la máxima intensidad, como arroz, cera, polen o mármol, con todo el simbolismo que el autor -Laib, en este caso- le otorga” (1977: 154). Esta actitud ante los materiales tiene como precedente claro ciertos trabajos de Beuys en los que el artista utilizaba el fieltro o la grasa y donde cada material era poseedor de una identidad propia que caracterizaba el discurso artístico. El interés de Laib por el elemento vegetal del polen no termina en la intensidad del color, sino que su importancia radica en la vinculación de su trabajo a los ciclos vitales de la *Naturaleza* como la observación de las estaciones, o al carácter ritual del proceso en cuanto a la lentitud y la dificultad de la recolección. Los materiales que utiliza para sus instalaciones (leche, polen, arroz, cera de abejas...) son recopilados en los campos que rodean su casa y están ligados a la idea de nacimiento, crecimiento, muerte, ideas por otra parte, presentes en el misticismo de todas las culturas. Su trayectoria se ha convertido en un trabajo continuo de presentación de la *Naturaleza* en su estado más puro. Toda creación para Laib se concibe como un proceso cíclico donde la premisa es la conservación de la pureza de los elementos. Desde la selección de las materias, la recolección del polen en las distintas estaciones, hasta el cuidadoso montaje de la exposición y el mantenimiento de las sustancias que son recogidas y vueltas a poner diariamente, presupone una serie de acciones que hacen del ritual el objetivo último de la obra de este artista. Se trata también de lo que Albelda denomina, renuncia metafórica a la autoría,

expresada a través del deseo manifiesto de confundir la obra con el natural clásico, o lo que es lo mismo, una forma de participar de la misma esencia.

Por último, después de hacer un recorrido por diferentes artistas que trabajan con la Naturaleza, así como por situaciones y lugares específicos como la debacle nuclear acaecida en Chernóbil o la guerra del Golfo, en donde de manera evidente el hombre ha dañado seriamente el medio ambiente, Albelda denuncia estas situaciones extremas y reclama la conservación de la Naturaleza desde la preservación obligada, reivindicando las acciones-batallas mediáticas de Greenpeace como estrategias sociales y políticas viables, y a la vez estéticas. Todo ello evidencia el deslizamiento del reinado de la Naturaleza como orden dominante, a su necesaria conservación como arqueología natural en un mundo fuertemente antropizado.

En el tercer capítulo, titulado Media y Naturaleza, Saborit se extiende sobre los espejismos naturalistas que fabrican y nos venden los mass media, denunciando cómo en la actualidad, la cultura occidental contemporánea hace hincapié en ciertos aspectos de la *Naturaleza* con una finalidad de adiestramiento y control. En general, el hombre ha tratado de buscar un mayor acercamiento a otros seres vivos y a formas de vida más sencillas y más cercanas a la *Naturaleza*. En el caso de las plantas, por ejemplo, la carga simbólica que pudiera tener la hipotética idea de una transformación vegetal, generalmente considerada negativa por la inmovilidad que conlleva, actualmente se percibe como algo positivo: todo el mundo quiere *ser verde* y ecológico. Dentro del campo semántico de los *mass media* y la publicidad, Saborit plantea estos y otros espejismos sobre el fenómeno de *ser verde*. Este color, por sus características intrínsecas de vida, de fertilidad, de frescura, limpieza o salud, tiene la propiedad de asumirse como abstracción de todo lo natural, constituyéndose así en metáfora de todas las cosas verdes de la *Naturaleza* (1977: 227-297). De manera que, ante la crisis ecológica, el empleo del color verde en cualquier ámbito, con su inevitable carga metafórica en nuestra sociedad, se relaciona actualmente con un consumo responsable de los recursos naturales. Efectivamente, el color verde está, de forma natural, subliminal e históricamente, directamente relacionado con la *Naturaleza*, y frente a la naturaleza animal y el color rojo, se impone la naturaleza vegetal y el paradigma de lo verde, como último reducto de esperanza ante un futuro dudoso.

El libro que está dirigido a un público especialista revela nociones históricas y transformaciones estéticas que son de obligado conocimiento para el público en general. La visión nos ilustra sobre la construcción manipulada y a conveniencia del término Naturaleza y de la idea de lo natural como un constructo social y mutable, dependiente de la historia, las diferentes culturas, las convenciones sociales, las creencias religiosas y los intereses políticos, económicos y/o científicos. Pero en última instancia, es un texto fundamental para comprender tanto las estrategias de

los artistas contemporáneos como las de los medios de comunicación masiva que nos bombardean con sus falacias, configurándose por tanto en un libro de vital importancia para discernir de forma correcta entre la maraña de la realidad contemporánea.

#### **BIBLIOGRAFIA CITADA**

- Albelda, José, y Saborit, José (1997). *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Colección Arte, estética y pensamiento.
- Albelda, José (1999). Intervenciones mínimas, poéticas de la preservación, en Cimal. *Arte Internacional*. (51).
- Barley, Niger. (1989). *El antropólogo inocente. Notas desde una choza de barro*. Barcelona: Anagrama.
- Berque, Agustín (1996). “El nacimiento del paisaje en China”, en Javier Maderuelo (dir.), *El paisaje: Arte y naturaleza*. Actas del II Curso. Huesca: Diputación de Huesca.
- Carbó, Enrique (1996). “Paisaje y fotografía: Naturaleza y territorio”, en Javier Maderuelo (dir.), *El paisaje: Arte y naturaleza*. Actas del II Curso. Huesca: Diputación de Huesca.
- Ducrot, Oswald, y Todorov, Tzvetan (2005). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Eliade, Mircea, en Fernández Arenas, José (Coord.). (1988). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos.
- García Calvo, Agustín (1993). “Naturalmente: entrevista a Agustín García Calvo”. Por Isabel Escudero Ríos, *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*. Nº 15, pp. 94-97.
- Maderuelo, Javier (1996). *El paisaje: Arte y naturaleza*. Actas del II Curso. Huesca: Diputación de Huesca.
- Marchán Fiz, Simón. (1997). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”. Analogía de escritos y manifiestos. Madrid: Akal.
- Paz, Octavio (1996). *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral.
- Penone, Giuseppe (1999). *Giuseppe Penone, 1968-1998*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.



## **HYBRID NATURE: BRIEF REVIEW about the Book LA CONSTRUCCIÓN DE LA NATURALEZA, by JOSÉ ALBELDA and JOSÉ SABORIT**

**Inmaculada Abarca Martínez<sup>1</sup>**

Professor at the University of Murcia, Murcia, Spain.

(Received: 12 May 2019; Accepted: 19 September 2019)

This text constitutes an invitation to read the book “The construction of nature” (1997). The essay written by the artists and academic professors of the Universitat Politècnica de València José Albelda and José Saborit, is inscribed in the series of fundamental writings that analyze the binomial Art and Nature from a critical and contemporary point of view. It is a book recommended to the students of the Degree and the Master in the Faculty of Fine Arts. The book it’s also mandatory citation in doctoral theses that refer to the binomial Art and Nature in contemporary art. The authors bring new approaches and different points of view to the subject, expanding and specifying the different meanings of the concept Nature. The ethical dimension plays an important role here, since it is not easy to question socially and culturally accepted topics without positioning oneself outside the inertia of use. The text provides detailed elements of analysis and stimuli for conceptual reflection, both from the philosophical and social point of view, as well as artistic interventions in the natural environment, amplifying in its understanding the symbolic dimension of the relationship between art and life and helping glimpse the possibility of finding the balance between the two.

**Keywords:** Construction, Nature, Ethics, Reflection, Natural Environment, Symbolism.

---

<sup>1</sup> E-mail: iabarca@um.es