



Imagen: Diego Ledesma

## Deconstrucción de la montaña como paisaje sublime en las estrategias artísticas contemporáneas.

### Deconstruction of the mountain as a sublime landscape in contemporary artistic strategies.

#### Resumen

Esta aportación teórico-práctica nos propone un destabilizador viaje al mito de la montaña sublime, donde los ojos contemplativos del sujeto romántico, en su obsesiva búsqueda de belleza, quedan relegados a un segundo plano. Nos presenta el paisaje desde una mirada híbrida, ya que muestra a través de la visualización de un video, textos e imágenes dos visiones paralelas: aquella visión subjetiva de la naturaleza interiorizada por el ser humano, junto a la visión deshumanizada de un hipotético animal hambriento -cabra, vaca, lobo- otrora depredador asiduo de aquel lugar. La aportación reflexiona sobre el paisaje desde una concepción del mismo como espacio transcultural, fruto de la fusión de las distintas nociones de paisaje que el ser humano proyecta sobre la naturaleza desde el mundo urbano, rural, científico, vital o fenomenológico.

**Palabras Clave:** memoria, identidad, extinción antropológica, paisaje sublime, nuevas estrategias artísticas.

#### Abstract

This theoretical-practical contribution proposes a destabilizing journey to the myth of the sublime mountain, where the contemplative eyes of the romantic subject, in their obsessive search for beauty, are relegated to the background. It presents the landscape from a hybrid perspective, since it shows through the visualization of a video, texts and images two parallel visions: that subjective vision of nature internalized by the human being, together with the dehumanized vision of a hypothetical hungry animal -Cabra, cow, wolf- formerly a regular predator of that place. The contribution reflects on the landscape from a conception of it as a transcultural space, fruit of the fusion of the different notions of landscape that the human being projects on nature from the urban, rural, scientific, vital or phenomenological world.

**Keywords:** memory, identity, anthropological extinction, sublime landscape, new artistic strategies.

**Sumario.** 1. Entrada: ¿forma estética de la escuela o forma escuela de la estética?. 2. Mal de escuela. 3. Defensas de la escuela (¿griega?) y descolonización de la *scholè*. 4. Escuela, razón evaluadora y colonialidad. 5. Desenlace: nota por una descolonización de la *scholè*.

**Como citar:** Fluxá, B. (2019). Deconstrucción de la montaña como paisaje sublime en las estrategias artísticas contemporáneas. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 3, Núm. 2, 111-119.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/556>

**Bárbara Fluxá**

Universidad Complutense de Madrid  
Universidad de Salamanca  
Madrid, España

[bfluxa@gmail.com](mailto:bfluxa@gmail.com)

Enviado: 19/05/2019

Aceptado: 07/07/2019

Publicado: 29/07/2019

He creído interesante presentar en este número de *Ñawi* –dedicado a la deconstrucción de la estética occidental, como generadora de un canon de belleza universal, y su confrontación a la *ésthesis* que reivindica otro tipo de “belleza” como la de la memoria de los pueblos, sus territorios y sus particularidades– una obra experimental propia, *Claros en el bosque. Un viaje a la trasterminancia como acción pedagógica*. Y lo he hecho por dos motivos. El primero, porque la obra se entronca perfectamente en la temática que se propone, tal y como veremos más adelante; y el segundo, porque defiende la práctica artística como otra vía legítima de investigación. Como artista visual multidisciplinar, docente universitaria e investigadora especialista en arte y naturaleza, conozco y entiendo las diferencias y especificidades de la investigación en cada uno de estos ámbitos. Ciertamente, no es lo mismo la investigación en el contexto de la práctica artística del sistema del arte que la investigación teórica para la adquisición, reflexión y transmisión de conocimiento en el ámbito académico (fundamentalmente de tradición teórico-escrita). Pero, bajo mi punto de vista, aquéllos que además de ser artistas plásticos somos docentes e investigadores conseguimos establecer una compleja sinergia experiencial entre la investigación teórica y la práctica artística que merece reivindicar. Porque entre otras cuestiones, mostramos cómo ambas se entrelazan e imbrican en ambiguos instantes/lugares (infinitos y densos) que

podrían encontrarse entre el espacio liso y el estriado propuestos por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Así, en nuestro un tanto esquizofrénico día a día, nos encontramos navegando algo desorientados entre el suelo liso del ganadero nómada: irregular, caótico, infinito, yuxtapuesto, afectivo, emocional, y empírico de la práctica artística; y el suelo estriado del agricultor cultivador sedentario: finito, métrico, determinado, estático, lleno de propiedades, convenciones y características, de percepción óptica-visual, y homogéneo de la investigación teórica.

Viajar en liso es todo un devenir, aunque sea un devenir difícil, incierto. No se trata de volver a la navegación preastronómica ni a los antiguos nómadas. El enfrentamiento de lo liso y lo estriado, los pasos, las alternancias y superposiciones, continúan hoy en día (Deleuze & Guattari, 1980, p. 491).

*Claros en el bosque* se mueve en esta línea proponiendo un inquietante viaje de traslación espacio-temporal al ancestral paisaje cultural de la trasterminancia, en la Sierra de Gredos (Extremadura, España). La trasterminancia era una dura ganadería de supervivencia y un descarnado pastoreo de montaña centenario. Recientemente extinguida, es hoy tan solo un vestigio social de una arcaica forma de vida en permanente pre-romanización. La obra toma este radical paisaje –y su reciente extinción– como un modo de confrontar al espectador

con ciertos estereotipos románticos de sublimación que, con respecto al paisaje, están todavía vigentes en el imaginario cultural de Occidente. Se trata de obtener una perspectiva heterogénea y alejada de lo que la sociedad contemporánea entiende por naturaleza –en el siglo XXI–, a través de “vivir” la experiencia de un tiempo que no le corresponde y un espacio natural hoy abandonado, obsoleto en su uso y concepción.

Cabría destacar aquí las excelentes aportaciones del teórico social inglés David Harvey (2003), en lo que se refiere a su análisis de la producción de espacio contemporáneo. Me interesa especialmente su visión del espacio desde la geografía humana, pues Harvey entiende la sociedad como una construcción territorial, y no a la inversa, el territorio como una construcción social, tal y como lo entienden comúnmente los sociólogos urbanos. En su libro *Espacios de esperanza*, el sociólogo presenta el capitalismo como un depredador de territorios, que construye, destruye y reconstruye incesantemente para comercializarlos como paisajes consumibles. Bajo este punto de vista, si los “mercaderes” capitalistas se apropian del paisaje especulando con él, los contrarios al sistema neoliberal de mercancías –entre las que se incluye a la propia naturaleza– han de convertirse en nuevos “paisajistas” éticos, recreando esos *espacios para la esperanza* que dan título al libro. Paisajes éticos confundidos con utopías, con paisajes ficticios que permiten rediseñar

el territorio colectivo: utopías geográficas de un nuevo diseño espacio-temporal, que busquen regenerar el territorio y su temporalidad para producir un nuevo espacio social y medioambiental donde todos podamos desarrollar nuestras heterogéneas vidas.



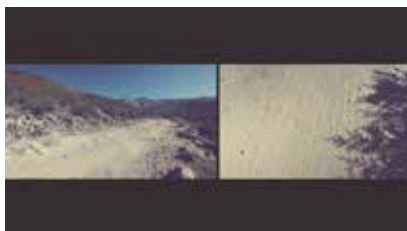
**Figura 1.** Fotografía de la Sierra de Gredos, España. Bárbara Fluxá, 2013.

Recomiendo en este punto del texto la visualización y escucha de la pieza audiovisual<sup>1</sup>, para que el lector tenga su propia experiencia previa antes de la lectura de mis propias conclusiones. Se recomienda poner el vídeo a pantalla completa, la iluminación de la estancia tenue y ponerse cascos para apreciar las sutilezas y riquezas de la banda Sonora original.

*Claros en el bosque* nos propone un desestabilizador viaje al mito de la montaña sublime, donde los ojos contemplativos del sujeto romántico, en su obsesiva búsqueda de belleza, quedan relegados a un segundo plano. Frente a estos, otros sentidos y partes corporales –el estómago, las piernas, los oídos, el

1 <https://vimeo.com/60541216>

olfato- cobran una importancia esencial, ahora son necesarios para la propia supervivencia tanto del animal como



**Figuras 2,3,4,5.** Fotogramas de la obra *Claros en el bosque*. Bárbara Fluxá, 2013.

del ser humano, y esto nada tiene que ver, evidentemente, con la experiencia estética. Nos presenta el paisaje desde una mirada híbrida, ya que muestra a modo de díptico audiovisual dos visiones paralelas: aquella visión subjetiva de la naturaleza interiorizada por el ser humano, junto a la visión deshumanizada de un hipotético animal hambriento -cabra, vaca, lobo-otrora depredador asiduo de aquel lugar. La obra reflexiona sobre el paisaje desde una concepción del mismo como espacio transcultural, fruto de la fusión de las distintas nociones de paisaje que el ser humano proyecta sobre la naturaleza desde el mundo urbano, rural, científico, vital o fenomenológico.

Se trata de hacernos ver que la montaña -a pesar de su diversidad simbólica- no se deja acotar bajo conceptos únicos y, generalmente, exclusivamente antropocéntricos. Serán los distintos ojos y cuerpos -incluidos los del animal- que miran y recorren el paisaje, los que le darán forma y la dotarán de distintos usos y acepciones. Durante el visionado de la obra -desmontados los estereotipos románticos- vamos aceptando las distintas dimensiones perceptivas espacio-temporales de este peculiar paisaje. En él se fusionan: la naturaleza como comida y fuente de supervivencia desde la limitada experiencia opresora y primitiva de las cabras y su pastor; la montaña como reto alpinístico de alta peligrosidad desde la mirada intuitiva del escalador que disfruta de la experiencia del riesgo en lo

desconocido, la vega como pintoresco y amable paisaje de recreo desde la mirada del asfixiado urbanita deseoso de un aislamiento sobrecogedor; o las majadas de los cabreros como asentamiento etnoarqueológico de alto valor cultural para el estudio antropológico de estructuras sociales extinguidas procedentes de la cultura celta. Todas estas percepciones del paisaje, tenidas en cuenta en su conjunto –a modo de gran palimpsesto espacio-temporal–, conforman una interesante y compleja concepción de la naturaleza, que aun siendo ya asimilada como construcción cultural se nos manifiesta, al mismo tiempo, genuinamente salvaje e indomable.

La obra no se centra, por tanto, en la naturaleza en sí misma sino en su concepción y nominación dentro de nuestra cultura Occidental. En terminos globales, analiza cómo se construyen los conceptos, quién legitima las ideologías y cómo podemos modificarlas o cuestionarlas dentro de su contexto histórico y cultural. *Claros en el bosque* no se refiere realmente a la naturaleza, sino que es más bien una reconsideración de las ideas de naturaleza.

Multitud de artistas contemporáneos están trabajando en esta misma línea en las últimas décadas. Destacaría entre ellos, al artista americano Mark Dion (Massachusetts, 1961) dedicado desde hace más de treinta años a cuestionar las ideologías e instituciones de poder, y muy especialmente, las raíces del

discurso epistemológico occidental, a través del análisis de la representación de la naturaleza en nuestra cultura<sup>2</sup>. En este sentido, *Claros en el bosque* se sitúa en sintonía con el pensamiento postestructuralista que Felix Guattari exponía en su célebre texto *Las tres ecologías* donde proponía una ampliación de la ecología ambiental hacia lo social y lo mental-psicológico para lograr revelar la compleja red de dependencias, flujos y relaciones presentes en todo ecosistema (Guattari, 1996).



**Fig.6.** Fotograma de *Claros en el bosque*.  
Bárbara Fluxá, 2013.

Por otro lado, en lo que respecta a la idea del espacio-tiempo que se manifiesta en la obra, *Claros en el bosque* nos desvela una espacialidad cargada de memoria, oculta a los ojos del sujeto euclidiano, donde el espectador y su tiempo están más allá del propio lugar de la experiencia. Nos presenta una temporalidad plural e híbrida, en cierto modo materializada más allá del tiempo cronológico lineal, donde el espacio se transforma en un

<sup>2</sup> Para escuchar declaraciones del artista al respecto, véase la entrevista realizada por el equipo de Art21 para el documental *Art&Ecology in this century*: <https://art21.org/videos/short-mark-dion-neukom-vivarium> (consultada en julio de 2019).

lugar imaginario y atemporal<sup>3</sup>. Guiados por los vestigios que el pastoreo de montaña trasterminante ha abandonado durante cientos de años en este paisaje –desde la vega del río Tiétar a las altas cotas de la sierra, a dos mil metros de altura– y siguiendo los rastros imaginarios –visuales y sonoros– que la memoria del paisaje todavía nos proporciona hoy, se nos desvela este lugar no solamente desde lo físico, sino desde su carácter virtual e intangible derivado del habitar humano y animal. Un espacio confuso –donde el pasado, el futuro y el presente se entremezclan– cargado de complejas experiencias que se ajustan, quizá más, al espacio y al tiempo psíquicos que al geográfico e histórico.

El “lugar” no es solamente lo físico, sino el espacio de la memoria habitado por el ser humano. El espacio puede estar vacío, los lugares no. Dicho de otra manera, lo

que define a los lugares siempre es su carácter virtual, lo intangible derivado del habitar humano. Por eso los lugares tienen historia [...] Somos tiempo, diversas clases de tiempo, y también somos lugar, diversas clases de lugares habitados por la memoria (Molinuevo, 2006, p. 218).

Tras la grabación y el montaje audiovisual del video –en formato de videocreación experimental–, realizo una acción pedagógica con la misma, en el contexto geográfico y cultural del entorno de La Vera. Surge así, el subtítulo de la obra *Un viaje a la trasterminancia como acción pedagógica*. En un colegio de la zona –a las faldas de la Sierra de Gredos– donde la mayor parte de la población joven tiene o ha tenido algún vínculo familiar con el pastoreo de montaña (padres o abuelos directos), se lleva a cabo la proyección del video en un aula (con niños de edad en torno a ocho años), en colaboración con las profesoras del colegio. En la sesión, tras el visionado del video, se reflexiona sobre la problemática y los conceptos que plantea la obra, contextualizándolos con las experiencias personales y familiares cotidianas de los niños con respecto a la transformación de su paisaje e identidad cultural. Fruto de la acción pedagógica, realizo dos carteles fotográficos, donde se presenta, por un lado, el paisaje de la montaña de Gredos en distintos momentos del rodaje del video y, por otro, varias imágenes de los niños durante la sesión llevada a cabo en el colegio. Carteles que se muestran como documentación – en la exposición del proyecto– junto a la

---

3 Si se quiere profundizar más en esta idea de un nuevo modelo de tiempo, recomiendo el trabajo de investigación desarrollado por el teórico del arte español Miguel Á. Hernández-Navarro, director del CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo), y el comisario y teórico francés Nicolas Bourriaud, en torno a la exposición con título *Estratos* y el seminario paralelo que llevaron a cabo en la ciudad de Murcia (España) en 2008. Fruto de aquel proyecto se editó una interesante publicación concebida como un catálogo de la muestra sino como una recopilación de textos de crítica y pensamiento en torno a nuevos modos de enfrentarnos al espacio/tiempo contemporáneo. En palabras de Miguel Hernández-Navarro: “Una de las tareas más interesantes del arte en la actualidad será precisamente hacer evidente, visualizar, traer a la visión, ese conflicto temporal para mostrar las inconsistencias, falsedades y artificios del imperialismo cronológico” (2008).

proyección audiovisual en algún muro de la sala expositiva.

Es relevante, señalar aquí, el contexto en el que se produjo *Claros en el bosque. Un viaje a la trasterminancia como acción pedagógica*, ya que la obra se inserta en el marco del programa de experimentación artística “Residencia de artistas en el medio rural. Campo Adentro”, un proyecto multidisciplinar sobre territorios, geopolítica, cultura e identidad en las relaciones campo-ciudad, en España, en la actualidad. Campo Adentro, tal y como reza su página web, “introduce la posibilidad de analizar las representaciones y percepciones actuales de lo rural y cómo esto influye en la construcción de la identidad. También elaborar una lectura de lo rural desde la cultura contemporánea, que haga visible las amenazas y oportunidades que vive el campo español. [...] El debate actual sobre los desequilibrios territoriales, la transformación del paisaje o la crisis ambiental y económica, ha llevado la discusión hacia nuevas dimensiones, formulándose una crítica en múltiples capas por medio de la experimentación artística”<sup>4</sup>.

Como participante de esta plataforma de investigación artística sobre lo rural, propongo una obra y una acción “desde” y “para” un contexto local como un vehículo de reflexión –de ida y vuelta– sobre un paisaje extinguido. Un proyecto

que debe funcionar en ambas direcciones: desde dentro –en el campo– y desde fuera –en la ciudad–. La obra se plantea como espejo, para el espectador del arte urbanita, donde se distorsionan estereotipos y lugares comunes; y, al mismo tiempo, para la gente del lugar, como espacio donde verse identificados en un paisaje que les pertenece, a pesar de estar ya desaparecido. La acción pedagógica se propone entonces como un encuentro donde despertar conciencias y realidades ocultas a las generaciones que ahora pueblan el paisaje, eso sí, desde la “distancia crítica” del que es de otro lugar, en este caso, la artista, yo misma.

Como conclusión, podemos decir que la obra mantiene una profunda tensión con el tiempo como fenómeno indivisible del espacio, en el sentido de que el tiempo es considerado como substancia inherente del espacio mismo que todo lo impregna. Bajo esta consideración no es posible, por tanto, concebir el paisaje sin tener en cuenta su temporalidad cultural y simbólica inmanente. Esta es nuestra principal intuición verificada tras la práctica experimental.

---

4 Véase: [http://archive.inland.org/en/programa\\_de\\_residencias/artistas](http://archive.inland.org/en/programa_de_residencias/artistas) (consultada en mayo 2019).



### Referencias bibliográficas

- Deleuze, G.; Guattari, F. (1980). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Guattari, F. (1996). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos.
- Harvey, D. (2003). *Espacios de esperanza*. Madrid: Akal.
- Hernández-Navarro, Miguel A. (2008). Presentación. Antagonismos temporales. En Bourriaud, N.; Hernández Navarro, M. (Eds.), *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia, España: Ediciones Cendeac.
- Molinuevo, J. L. (2006). *La vida en tiempo real. La crisis de las utopías digitales*. Madrid: Biblioteca Nueva.



Imagen: Diego Ledesma