

Estética de la naturaleza¹

Pedro Alzuru

La *estética de la naturaleza* parte de la pregunta sobre la actualidad de la belleza natural, se propone investigar los modos diversos en que ésta ha sido considerada, las distintas aproximaciones al paisaje y la relación entre naturaleza y arte en las tendencias artísticas más recientes.

Se encuentra con que hace un par de siglos la filosofía y la estética dejaron de ocuparse de la belleza natural, constata un hiato profundo entre la experiencia estética de la naturaleza propia de nuestra época y la conciencia refleja que poseemos de ella. Vivimos la paradoja de estar en la época que ha dado a la belleza natural un espacio que nunca había tenido y a la vez cuando más se le ha dañado y destruido. Los dos últimos siglos, en los cuales la reflexión filosófica dejó de lado el asunto de la belleza natural, son también aquellos que han visto surgir los primeros movimientos en defensa de la naturaleza, los primeros parques y reservas naturales así como las primeras legislaciones con el fin de su protección.

El nacimiento y la difusión de la conciencia ecológica han tenido como efecto cierta reconsideración de la belleza natural, de aquí que tanto la estética ambiental como la estética de la naturaleza parezcan marcadas por un vicio de origen, ser tributarias del pensamiento ecológico. La influencia ecologista no sería un problema si hubiese suscitado una reafirmación de la experiencia estética de la naturaleza, una nueva sensibilidad y un nuevo interés por la belleza natural, pero la subalternidad a la ecología impide que se hable en realidad de experiencia estética de la naturaleza. Como si habría que excusarse por ocuparse de un tema tan fútil como la belleza natural, se entiende la estética de la naturaleza como la búsqueda de un argumento más para la defensa de la naturaleza, preservar la naturaleza porque puede ser también fuente de experiencia estética, se reduce así la estética de la naturaleza a una parte de la ética o de la experiencia científica. No se reconoce, por otro lado, que el interés científico-ecológico por la naturaleza, hoy tan popular, oculta el interés estético que está en su origen. De

¹ Ponencia en el Foro Paisaje y Cultura. Percepciones y emociones en torno a los paisajes, Escuela de Geografía, Universidad de Los Andes, 15 al 17 de octubre de 2008.

esta forma en la estética de la naturaleza terminan faltando tanto la naturaleza como la estética.

Se habla de ambiente porque la palabra paisaje parece un residuo del pasado, comprometida con una visión esteticista y subjetivista de la naturaleza, se reduce el paisaje al ambiente. Pero lo importante es saber que el naturalista y el geógrafo, tanto como el que lo hace desde un punto de vista estético, cuando hablan de paisaje no hablan de lo mismo y, sin embargo, cada uno tiene su legitimidad. Protección del ambiente no es lo mismo que protección del paisaje en sentido estético, esto último implica la conciencia del carácter cultural e histórico del paisaje, no se limita a la conservación, supone un proyecto.

Contra el abordaje del carácter estético del paisaje pesa todavía una incompreensión, concebirlo como panorama, como espacio que se cubre con la mirada, estado de animo, reflejo subjetivo e inestable. Ante esta confusión, D'Angelo nos propone pensar el paisaje como identidad estética de los lugares, subrayando la pertenencia de la dimensión estética a la fisonomía del territorio, su aspecto estético es lo que le da especificidad a cada lugar, en cada paisaje se imbrican naturaleza e historia, el paisaje en sentido estético es 'intersubjetivo' como todos los valores culturales. El prejuicio moderno de entender la relación entre producción artística y observación de la naturaleza como un intercambio en un solo sentido, proyección de experiencias artísticas sobre el dato natural, está en el origen de esta confusión.

Se trataría más bien de ver cuanto artificio hay en lo que llamamos naturaleza y cuanta naturalidad en lo que llamamos arte. Este es justamente el terreno de las tendencias artísticas que en las últimas décadas han escogido confrontarse con la naturaleza: el *Land Art* americano, con su opción por el gigantismo, el uso de medios mecánicos, los gestos violentos e imperiosos, su indiferencia en la escogencia de los ambientes y su deseo de marcar el territorio; y el *Art in Nature*, mas bien europeo, artistas que prefieren gestos efímeros, casi imperceptibles, escogen materiales naturales y conciben sus intervenciones como resultado con su interacción con los lugares que las albergan. Es común a ambas tendencias artísticas, no obstante, la convicción de que la relación con la naturaleza no puede

ya limitarse a su representación, a la producción de imágenes, y se plantean la experiencia de la naturaleza, operar en su interior, contribuir a plasmar y enriquecer nuestra relación con la naturaleza; buscan las vías para superar el profundo extrañamiento entre arte y naturaleza, propio del arte moderno y de vanguardia, que condensó en la belleza natural la sospecha de la banalidad y del ridículo.

Aunque la percepción del arte y de la belleza artística ha cambiado con las épocas, seguimos admirando las obras que suscitaron admiración en otros tiempos, opuestamente, los espectáculos naturales que hoy admiramos, causarían en las sensibilidades del pasado o indiferencia o abierto rechazo. Hoy pensamos que la naturaleza es más bella si ha permanecido intacta por siglos y milenios, mientras menos contaminada está, más virgen. Pero la naturaleza que antes se apreciaba estéticamente era la que estaba marcada por el trabajo, la que había sido domesticada, sacada de su estado salvaje.

La Antigüedad no distingue entre belleza artística y belleza natural, la belleza del arte es sólo un reflejo de la belleza natural. Bella es sobre todo la naturaleza, pero no es la misma naturaleza en la cual pensamos hoy, se refieren a la naturaleza como un todo, como universo, cosmos, conjunto ordenado de los cuerpos celestes, por esto, bello. El ente particular es bello en tanto refleja el orden del universo. No ha aparecido la idea de paisaje, de la belleza de una porción de la naturaleza directamente observable, el cosmos es bello aunque no sea observable, aunque su armonía sea más pensada que intuita. Y si bien Hegel puso en cuestión la belleza natural al confrontarla con la belleza artística, será necesario un largo camino para que llegue a ser apreciada estéticamente la naturaleza inhóspita y adversa. Si se habla de belleza de lo viviente, se trata antes que nada de belleza humana, del cuerpo del hombre, y esto será así aún después del Renacimiento. Nosotros hoy, establecemos una oposición entre belleza humana y belleza natural que no existió en el pasado, esto evidencia cómo cambian los límites de lo que llamamos naturaleza y belleza natural.

La antigua teoría de la *mimesis*, del arte como imitación de la naturaleza, de la belleza artística como dependiente de la belleza natural, permanecerá vigente por

más de dos milenios, hasta el siglo XVIII. Es en el siglo XIX, con el Romanticismo y su cuestionamiento de la teoría de la imitación, que se autonomiza la belleza artística y se invierten las relaciones entre belleza natural y belleza artística. Durante los siglos XIX y XX, el arte pasa a ser la raíz de toda belleza, incluso de la belleza natural.

Pero teoría de la imitación no significa simple reproducción de los entes de la naturaleza, a esto se redujo en sus desarrollos sucesivos, sobre todo renacentistas; en Aristóteles, la imitación remite en primer lugar a caracteres y acciones humanas, a un contenido ético, se debe imitar no la naturaleza como se presenta sino como debería ser, bajo la égida de un modelo ideal, esto es la teoría de la belleza ideal. Luego se introduce en el principio de imitación de la naturaleza un elemento de artificialidad, la bella naturaleza de los Neoclásicos, por ejemplo, reproduce la naturaleza del arte griego y romano. En la Antigüedad lo verdaderamente bello no es el mundo real sino el mundo inteligible que está más allá del mundo visible (Platón, Plotino).

En las descripciones antiguas de la naturaleza, falta la percepción de la individualidad del paisaje, el paisaje es fondo, teatro de acciones humanas y divinas, no es un objeto a considerar autónomamente, como espectáculo, esto es, el paisaje en sentido moderno. Otro aspecto significativo de la historia de la belleza natural es que se ama siempre la naturaleza perdida. Quien vive inmerso en la naturaleza con frecuencia no la ama, excepto cuando por alguna razón se aleja, por esto se puede afirmar que el estado de ánimo característico de la relación con la belleza natural es la nostalgia.

Estos rasgos que caracterizan la sensibilidad antigua en relación con la belleza natural, se prolongan a la Edad Media, pero el común denominador no es ya el mito sino la relación alegórica, las cosas naturales son consideradas un reflejo de Dios, todo objeto natural remite a un significado moral, a un contenido espiritual. El Medioevo retoma la idea del orden matemático y armónico del mundo (San Agustín, *De libero Arbitrio*), el pensamiento cristiano hereda del platonismo la convicción de que la belleza sensible es reflejo de la suprasensible, desvalorando a la primera. La perfección y el esplendor del cosmos es una prueba evidente de

la bondad de Dios, el universo es bello y Dios es el artista supremo, el hombre lo que puede es tratar de acercarse a esta perfección de la naturaleza, si el arte es bello lo es porque se aproxima a la naturaleza.

La perspectiva medieval sobre la belleza natural sigue estando vigente en algunas reflexiones y sensibilidades de las épocas sucesivas, en los siglos XVII y XVIII, en pleno siglo XIX y hasta en tendencias actuales de la estética ecológica, algunas posiciones de ésta suponen un fundamento teológico aunque no esté explícito.

En el Renacimiento, aparte del caso aislado de Petrarca, quien en una de sus *Lettere Familiari* describe el ascenso al monte Ventoso, con una forma realmente novedosa de ver la naturaleza, una contemplación que es una satisfacción en sí misma, en la cual un fragmento visible del territorio se convierte en espectáculo (Francesco Petrarca, *Lettere Familiari*, en J. Burckardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*); serán las razones científicas las que se pondrán en primer plano, cuando se justifique la observación de la naturaleza salvaje, pero muy progresivamente, en un largo proceso que va del siglo XV al siglo XIX, y esto entre algunas élites, las mayorías seguirán interesándose sólo en la naturaleza intervenida por la mano del hombre.

La palabra paisaje, posee una duplicidad de significado, indica tanto el objeto real, la porción de territorio, como la representación del objeto real, la imagen que reproduce el objeto; luego, se agrega un tercer significado que remite a la percepción, a un fragmento del territorio perceptible con una mirada. El término nace en las lenguas europeas, entre los siglos XV y XVI, como reproducción pictórica de una porción de territorio, luego aparecen los otros sentidos. En estos siglos justamente se desarrolla en Europa, la pintura de paisaje (ya conocida en la cultura china desde el inicio de nuestra era), dadas las condiciones de laicización y de distanciamiento de los elementos naturales. Ésta seguirá siendo un género subordinado hasta el Romanticismo, cuando se le dará plena legitimación. El tradicional concepto de imitación asumirá un valor en parte nuevo ya que se acentúa la importancia de la observación directa y escrupulosa de la naturaleza, ausente en la Antigüedad y en la Edad Media.

Que en el Renacimiento se haya llegado a fijar el concepto de belleza artística no significó que ésta llegara a oponerse a la belleza natural. Precisamente en estos siglos se iniciaron las colecciones de maravillas (*Wunderkammern*, *raccolte di mirabilia*), que dan origen tanto a las modernas galerías de arte como a los modernos museos de historia natural, allí se mezclaban objetos de la naturaleza y obras de arte sin distinción, evidencia de que no se distinguía entre belleza natural y belleza artística.

Con las revoluciones científicas de la Europa del siglo XVII, la imagen de la naturaleza queda radicalmente transformada, así como su valoración estética. Las “cualidades secundarias” (color, sabor) pierden terreno frente a las “cualidades primarias” (peso, masa), el número se despoja de los valores sagrados y armónicos y asume entonces la calculabilidad y la cuantificación puras. El “mundo de la ciencia” pierde contacto con el “mundo de la vida” y el ámbito de lo estético, de lo sensorial, queda fuera de las consideraciones científicas. Todo este proceso que comprende la experiencia de la naturaleza y de la vida cotidiana no es otro que el definido por Max Weber como de “desencantamiento del mundo”.

Al valorar este proceso unos insisten en el carácter compensativo que por efecto de la revolución científica asume la experiencia estética de la naturaleza, la estética asume el mundo de las cualidades y de los aspectos sensibles; pero otros ven como la separación de conocimiento de la naturaleza y percepción estética de la misma, significó más bien un empobrecimiento, al reducir la relación de la estética con la naturaleza a reflejo sentimental y al hacer de la ciencia de la naturaleza una ciencia abstracta, incapaz de aprehender los secretos de las cosas vivas.

Estas dos orientaciones atraviesan la modernidad y llegan hasta hoy en la filosofía romántica de la naturaleza, como reacción a la pérdida de la dimensión sacra y viva de la naturaleza, y en parte de la contemporánea estética de la naturaleza que nace como protesta frente a la ciencia abstracta y matematizada y como recuperación de una visión animada de la naturaleza.

Kant va a rechazar en su *Crítica del juicio*, 1770, los argumentos físico-teológicos pero dará un largo espacio al nexo entre belleza natural y moralidad, la inclinación

por la belleza natural es para él signo de un carácter moralmente bueno, no afirma lo mismo de quien ama la belleza artística. Esta relación, moralidad-belleza natural, es un rasgo notable de la reflexión sobre la belleza natural desde la Antigüedad; la belleza artística, al contrario, desde hace dos siglos, es cada vez más autónoma. La belleza natural sigue siendo heterónoma, como si buscáramos en ella algo más que bello, algo más que natural. Pero la de Kant no es una estética de la belleza natural porque la belleza no es una cualidad de la cosa sino de nuestro modo de considerarla, es una estética que puede considerar un objeto natural como ejemplo de belleza y de obra de arte. Después del Romanticismo esto ya no será posible.

En el siglo XVIII empiezan grandes transformaciones en el modo de ver la belleza natural, se difunden las nociones de pintoresco y de sublime, pruebas de la influencia de la pintura de paisaje sobre la percepción de la belleza natural. Pintoresco, es 'susceptible de ser representado con éxito en pintura'. Sublime, es un término aplicado en la Antigüedad al estilo literario y a las obras poéticas, a fines del siglo XVII es redescubierto en Francia, Inglaterra, aplicado no solo a hechos literarios sino también a espectáculos naturales, a fenómenos naturales que nos fascinan por su majestuosidad, su grandeza, el terror que nos producen, terror sentido por quien se encuentra en condiciones de seguridad y por ello puede ser un deleite, tal como lo manifiesta Burke (Edmund Burke, *Philosophical inquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1756), evidenciando un cambio de sensibilidad que ya estaba en el nuevo espíritu del tiempo, el "gozoso horror y la alegría terrible" que provocaba la travesía de los Alpes o el mar abierto, la naturaleza percibida en su vastedad y en su potencia. Aparece y se difunde una actitud nueva, llega a ser objeto de fruición estética una belleza natural que no tiene signos de la intervención humana, que no es productiva y útil (D'Angelo, 2001 pp30-31). Un ejemplo de ello se da en el diseño de jardines: durante los siglos XVI y XVII predomina el jardín geométrico, italiano y francés, en el XVIII se impone el jardín inglés, un jardín que parece un pedazo de naturaleza, un paisaje. Una relación con la naturaleza de tipo ocular y objetivo había sido sustituida por una relación emotiva, sentimental.

El Romanticismo es, paradójicamente, la época en la cual se concibe la relación estética con la naturaleza como la fuente de su conocimiento y, al mismo tiempo, se consuma el divorcio, que se mantuvo hasta hace apenas unas décadas, entre belleza natural y artística. Es en el Romanticismo que la estética se propone como filosofía del arte, como el intento de oponerse a la imagen de la naturaleza que surge de las revoluciones científicas de los siglos XVII y XVIII, de hacer revivir la idea de una naturaleza animada, orgánica, irreducible a la pura cantidad, estética y filosofía de la naturaleza se conciben como la misma cosa, conocimiento y fruición estética de la naturaleza (Schelling, Goethe, Schlegel, Novalis).

El Romanticismo da pleno reconocimiento y legitimidad a la pintura de paisaje, como forma superior de expresión artística, más que simple reproducción de la naturaleza, la gran forma artística del futuro. Pero no es solo paso de la ciencia al arte, es también paso del arte a la ciencia, la obra de Alexander von Humbolt incluye la fascinación estética de la naturaleza y su sistemática exploración empírica, se propone aprehender "la naturaleza viviente en su sublime grandeza". Y, con todo, el Romanticismo no es solo celebración de la estética de la naturaleza. Es también, lo contrario, la época en la cual la belleza artística se hace independiente de la belleza natural y la subordina hasta eliminarla. La reflexión estética de los siglos XIX y XX será ciega a la belleza natural. Las premisas de este proceso están ya en el *abandono del principio de imitación* que los románticos cumplen, así abren la vía hacia la convicción de que la belleza natural sea secundaria y superflua. Si el arte es bello no es porque reproduce la naturaleza sino su actividad creadora; el principio de imitación se invierte, el hombre en el arte es norma para la naturaleza, lo bello depende del arte. En pocos años se ha cumplido una revolución, la fuente de la belleza es ahora el arte, no la naturaleza y el arte se hace absolutamente libre.

La misma estética se refiere a la percepción de la belleza, obviando su origen natural o artificial, se comprende a sí misma cada vez más como filosofía del arte, no existe una belleza plena fuera del arte (Schlegel, Schelling, Schleiermacher, Solger). La belleza artística está por encima de la belleza natural porque es la belleza generada por el espíritu, la belleza natural es un reflejo de la belleza artística (Hegel).

Más nefasto aun para la suerte de la apreciación estética de la naturaleza es reducirla a una relación *sentimental*, según la cual lo que apreciamos de la naturaleza, no es la naturaleza sino el estado de ánimo en el cual nos pone. Así la naturaleza no cuenta para nada, importa solo la disposición del espíritu que la observa, se abre así la vía para el *Kitsch* paisajístico. La afirmación idealista de la inferioridad de la belleza natural respecto a la artística y la convicción psicologista de la proyección en la belleza natural del estado de ánimo subjetivo son los fundamentos del rechazo de la belleza natural que la estética teórica desarrolla en los dos últimos siglos. *Einfühlung* (F.T e R.Vischer), es decir 'empatía', trasponer el propio sentimiento en el objeto inanimado, el contenido de un paisaje es nuestro ser prestado a la naturaleza. El sentido estético es el que produce ahora a la naturaleza para poseerla e instrumentalizarla.

También para Simmel (*Filosofía del paisaje*), en la unificación de fenómenos naturales que origina el paisaje, el rol decisivo lo juega el "estado de ánimo", la *Stimmung*, la tonalidad de sentimiento que al paisaje se da, por eso no logra evitar el lugar común de los paisajes serenos o tristes, heroicos o monótonos, tempestuosos o melancólicos.

Croce excluye drásticamente la belleza natural del horizonte de la estética, niega la "belleza física", para él ningún objeto material, natural o artificial, puede llamarse bello en sí mismo, es sólo la ocasión para que el hombre cumpla una experiencia estética. La belleza natural no llega a ser intersubjetiva, permanece limitada al ámbito subjetivo, a la idiosincrasia del individuo, sobre lo que no vale la pena discutir.

Pero, para Simmel y Croce, la belleza natural era todavía un problema. Casi toda la filosofía sucesiva simplemente la ignorará, tanto la filosofía idealista como la filosofía marxista. Della Volpe (*Crítica del gusto*), deplora la actitud 'bárbara' de quien no distingue entre obra de arte y bellezas naturales. Lukacs (*Estética*), niega que las relaciones de los hombres con la naturaleza tengan un carácter estético. Tampoco entre los teóricos analíticos anglo-americanos la belleza natural encuentra audiencia, entienden la estética como análisis lingüístico del lenguaje de la crítica de arte o de los hechos artísticos, así no queda espacio para

la belleza natural. Un balance general de la relación de todas estas tendencias filosóficas con la belleza natural podría titularse sintomáticamente *Ocaso del interés por la belleza natural en la estética contemporánea*, como no casualmente se titula un ensayo de un filósofo analítico inglés (R.W.Hepburn, en *Filosofía analítica inglesa*, 1966).

Así es en la teoría, pero también la práctica está implicada; el arte moderno, a partir del Romanticismo, ha contribuido a crear un abismo que nos separa de la belleza natural, que nos hace imposible percibirla y comprenderla. El arte moderno ha sido explícitamente antinaturalista, ha acentuado su propia artificialidad, ha querido construir un mundo totalmente distinto, cuya belleza ha sido concebida y construida por el hombre. El elogio de la artificialidad y la sospecha de la belleza natural son característicos del estetismo desde Wilde (Oscar Wilde, *La decadencia de la mentira*), quien no tenía problemas para afirmar que mientras más estudiamos el arte menos nos interesa la naturaleza, que el arte nos demuestra la falta de diseño de la naturaleza, que es la naturaleza la que imita el arte.

Pero quien más ha contribuido con el descrédito de la belleza natural ha sido la Vanguardia, el antinaturalismo es uno de sus rasgos genéticos, acordémonos de los manifiestos y posiciones del Futurismo, por ejemplo, Boccioni escribe, *Contra el paisaje y la vieja estética*, el mismo tono encontramos en Léger.

En este contexto, donde arte y estética se solidarizan en su rechazo de la belleza natural, es verdaderamente sorprendente que ésta, la belleza natural, en otros ámbitos, ha tenido una difusión que jamás había tenido previamente, se convierte en un fenómeno social, cultural y político. El gusto estético por la naturaleza, adquiere paralelamente, a lo largo de los dos últimos siglos, obviamente contra o a pesar de las tendencias dominantes del arte y la estética, una importancia impensable en cualquier sociedad del pasado.

El siglo XIX es el siglo en el cual la revolución industrial se extiende, pero es también el siglo en el cual se empieza a considerar la técnica, la industria y la urbanización como peligros para la naturaleza, inicialmente no para los equilibrios

ecológicos sino por las bellezas naturales. Las primeras asociaciones por la defensa del paisaje y de la naturaleza, así como las primeras legislaciones para su protección, surgen con motivaciones estéticas y naturalistas, las motivaciones biológicas y ambientalistas aparecieron luego. Las mismas motivaciones están en el origen de la institución de los primeros parques nacionales en los Estados Unidos, Yellowstone, 1872: Yosemite y el Grand Canyon National Park, con estos parques la imagen estética de la naturaleza de un país se convierte en uno de los argumentos de su unidad política.

Como sabemos, el disfrute de las bellezas naturales es uno de los mayores incentivos de la difusión del turismo, las bellezas naturales se exaltan en las guías turísticas de todos los países, aunque estas guías son fácilmente criticables por su estilo y su visión pintoresca de la naturaleza, han contribuido a difundir la sensibilidad por el paisaje y por su protección. Y aunque esta misma difusión, esta misma popularización del turismo en áreas de particular belleza natural -esto no se puede ocultar-, sean a su vez un peligro para su protección.

Este rechazo de la belleza natural es sin duda uno de los problemas mayores del arte y de las estéticas modernas y contemporáneas. No casualmente Adorno repone con énfasis en su *Teoría estética*, 1970, la cuestión de la belleza natural, considera que la estética no puede renunciar a la reflexión sobre la belleza natural, que su banalización no elimina el problema, al contrario, lo agrava. La naturaleza, para él, no es lo Otro absoluto sino lo otro de la historia, y por eso mismo es historia ella misma. Un aspecto particular de esta problemática es precisamente la creciente influencia del arte en la percepción de la belleza natural.

Con el rechazo de la belleza natural nos cerramos el camino para entender algo esencial de la belleza en general: “El límite que Hegel objeta a la belleza natural, su sustraerse a un concepto preciso y estable, es la sustancia misma de lo bello”, “A través de su espiritualización...el arte no se ha hecho extraño a la naturaleza, como quisiera la conciencia reificada, más bien con su propia configuración se ha acercado a la belleza natural” (Adorno, Op. cit.).

En el último cuarto del siglo XX fueron publicados más libros sobre este asunto de la belleza natural que en el resto del siglo. Pero la belleza natural volvió por un camino imprevisible para Adorno, no la ha propuesto la filosofía sino la ecología. La moda de la estética de la naturaleza, este es el corolario del antinaturalismo del arte y de las estéticas modernas y contemporáneas, es una consecuencia marginal de la afirmación de los movimientos ambientalistas.

Esta paradoja permanece intacta en las manifestaciones del *Land Art* americano y del *Art in Nature* europeo: el primero, aunque nace en medio de las corrientes ecologistas de la década de los '60, no tiene, si a ver vamos, nada que ver con la defensa del ambiente y del paisaje, sus intervenciones son más bien violentas con el entorno en el cual se erigen y sus protagonistas no han perdido oportunidad para manifestar que su interés está en el arte no en la naturaleza; los segundos, cuyas manifestaciones iniciales tienen una diferencia de unas dos décadas con los primeros, son más respetuosos de la naturaleza, más prudentes, menos monumentales, pero sus obras efímeras que se confunden con el entorno, desaparecen rápidamente con los efectos de la intemperie y son observadas *in situ* sólo por un pequeño grupo de allegados al artista, necesitan como los primeros, la intervención de los medios, de la fotografía, del video y finalmente de la prensa y de los museos, de donde pretendieron huir rechazando la representación de la naturaleza para sumergirse de nuevo en la experiencia de la naturaleza, para poder hacer llegar sus obras a las mayorías.

Quizá esta buscada nueva relación con la naturaleza no puede estar solo en el arte, como no ha estado solo en la ciencia. Arte y ciencia necesitan aliarse en una tecnología que entienda que no se trata ya del moderno dominio de la naturaleza que nos ha llevado a su inminente destrucción; en una ingeniería que no piense sólo en los bolsillos de los contratistas y en las arcas de los gobiernos; en una arquitectura que sepa habitar el planeta, que sepa que este planeta es la única morada; en una vida cotidiana donde cada uno de nosotros, en tanto sujetos éticos, asuma que la relación con la naturaleza, como el juego, necesita de las dos partes, la derrota del otro, el dominio del otro, es el final del juego.

Mérida puede no ser un barrio -en el sentido negativo del término que, por supuesto, no es el único-, un grupo de depredadores en torno a unas migajas, donde cada uno piensa que su felicidad debe ser la miseria del otro, donde el “progreso” ha significado contaminación, colas, basura, servicios deficientes, hacinamiento, violencia. Y no pensamos que la suerte de las otras ciudades del país y de América Latina ha sido diferente.

Mérida puede ser un balneario, con piscinas alimentadas por las aguas del Chama y del Albarregas, donde el arte conviva con la naturaleza, vuelva a la naturaleza; donde artistas, humanistas, deportistas, científicos, administradores, mayores y menores, universitarios y comunitarios, hombres y mujeres, vean y piensen al otro y a la naturaleza como parte de sí mismos y lo traten en consecuencia. Mérida puede ser un paisaje con una universidad por dentro, pero para que eso sea posible tenemos que cambiar, mientras sigamos funcionando a partir de la viveza criolla, del depredador, del que piensa que el mal del prójimo es su bien, seguiremos como estamos y no estamos bien.

Bibliografía

Paolo D'Angelo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma, 2001.