

Análisis del paisaje en los museos. La perspectiva sobre el paisaje *musealizado*

Analysing Landscapes in Museums: A New Approach on Musealised Landscapes

ALFONSO GARCÍA DE LA VEGA

DOCTOR EN GEOGRAFÍA.

PROFESOR EN LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

DANIELA DEROSAS CONTRERAS

LICENCIADA EN HISTORIA.

ESPECIALISTA EN DIDÁCTICAS ESPECÍFICAS PARA MUSEO Y AULA

Resumen

El trabajo muestra que el paisaje posee una representación pictórica presente en las pinacotecas. Desde la Edad Media, el paisaje viene representado como un escenario natural de fondo a la escena pictórica principal. A partir del siglo XVIII, el romanticismo impulsó la pintura del paisaje como forma de revelar sentimientos, sensaciones y emociones sobre la naturaleza, como reflejo del propio artista. Hasta el siglo XX, el paisaje ha capturado el interés de diversos movimientos artísticos, incluso en otros medios de expresión como la fotografía. La fotografía del paisaje se ha consolidado en el pasado siglo como una forma de dar a conocer los lugares más insólitos y la naturaleza más inverosímil. Por tanto, la presencia del paisaje en los museos se remite a las piezas expuestas en las colecciones permanentes y, en determinadas ocasiones, a las exposiciones temporales cuya tesis se relacione con el paisaje. Sin embargo, la expresión estética del paisaje corresponde al paisaje mismo. Esto es, a esos espacios territoriales que son percibidos y apropiados en el acervo cultural y, que en ocasiones, corresponden a la identidad cultural de las personas. En estos espacios aparece la expresión estética ligada a las emociones que proporcionan ese determinado paisaje, que corresponden a las instalaciones artísticas que enlazan con el territorio para ofrecer una nueva perspectiva del paisaje. A esto se podría denominar paisaje *musealizado*, como los casos que aquí se presentan.

Palabras clave: paisaje cultural, intervención artística, paisaje *musealizado*.

Abstract

This paper shows that landscapes are profusely figured in the paintings of art galleries. Since the Middle Ages landscapes have been represented as a natural background for the painting's main scene. From the 18th Century onwards Romanticism promoted landscape painting as a way to reveal feelings, sensations and emotions on nature, through which the artist mirrored himself. Up to the 20th Century landscapes have drawn the attention of many artistic movements, even within other domains of fine-art expression such as Photography. Landscape photography has been consolidated all along the past century as an artistic means to show the most exciting places and reveal the most amazing side of nature. Therefore the presence of landscape in museums is connected to the paintings exhibited in permanent collections, and in certain occasions, to the temporary exhibitions related to nature. Nevertheless, the aesthetic expression of landscapes is concomitant to the landscape itself. In other words, it is associated to those spatial territories, which are perceived in and conform the cultural heritage, and sometimes also play a relevant role in people's cultural identity. In those territories the aesthetic expression outfigures the emotions that the landscape stirs in the observer. These spaces parallel the artist's interventions, which intertwine with the territory, to offer a new landscape perspective. This could be defined as a *musealised* landscape, as in the cases hereto presented.

Keywords: cultural landscape, artist's interventions, *musealised* landscape.

1. EL DIÁLOGO DEL PAISAJE CON EL ARTE

La presencia del paisaje en las exposiciones permanentes de los museos resulta escasa y, en todo caso, difuminada ante las escenas representadas. Tan solo cabe encontrarlas con mayor esplendor en las exposiciones temporales y en determinadas épocas artísticas. Desde las tablas flamencas, donde los paisajes asomaban por las ventanas, hasta adquirir la relevancia de las pinturas románticas. Además de la pintura, desde el pasado siglo xx ha ido adquiriendo relevancia la fotografía como reflejo de la realidad del paisaje así como la fotografía artística, donde la escena engarza con el paisaje. En todo caso, no todos los museos poseen exposiciones permanentes sobre paisaje, algunas de sus piezas corresponden a alguno de los casos mencionados. Sin embargo, resulta más habitual acudir a una exposición temporal dedicada al paisaje, como tesis argumental, o bien, que los pintores tengan como interés principal algún aspecto del paisaje.

En consecuencia, se comprueba que el paisaje se encuentra fuera de los museos, esto es, su espacio natural. Allí donde se puede apreciar sus cualidades... En este caso, los centros de interpretación de la naturaleza, los parques nacionales y naturales, los geoparques, e incluso, las aulas de la naturaleza, permiten comprender la expresión natural de un paisaje. En consecuencia, estos lugares serían los espacios donde establecer una mediación didáctica con el público para alcanzar el conocimiento y valoración de los paisajes.

Ahora bien, también se encuentran paisajes acotados por un dominante urbano, rural y cultural. En este caso, las almendras de las ciudades, las villas rodeadas de un lienzo amurallado y los barrios de un peculiar planeamiento urbano constituyen paisajes urbanos excepcionales. Las dehesas, los campos de olivares, los bancales de almendro representan los paisajes rurales propiamente. Y, aquellos paisajes naturales, donde las acciones humanas han modificado las formas originales, o bien, han introducido unos nuevos elementos antrópicos que corresponden a los paisajes culturales como el olivar y La Alhambra.

Una vez que los paisajes salen de los museos, pues se encuentran en la vida misma, se podría caracterizar otro tipo de paisajes, cuyo dominante es artístico. Mas no es un arte derivado de las transformaciones humanas relacionadas con las construcciones civiles, como son los puentes, los acueductos y las vías romanas. Seguramente, el sentido de identidad con el paisaje encuentra sus raíces en ofrecer esta otra mirada artística.

De hecho, Neve (2011, p. 36) considera que el origen conceptual estético del paisaje ha llevado a un objeto de investigación científica y también a una dimensión de identidad cultural. Se refiere la integración del arte en el entorno natural. El artista ha intervenido sobre grandes dimensiones del territorio, como si de una instalación se tratara, incorporando elementos (como piezas arquitectónicas o esculturales de gran escala), o bien, adaptando los elementos naturales o culturales (incorporando los apriscos del ganado como sala de exposiciones). Esto podría denominarse el paisaje *musealizado*.

2. EL PAISAJE EN LOS MUSEOS: PRESENCIA Y PROYECCIÓN CULTURAL

El paisaje siempre ha estado presente en el arte y, consecuentemente, en las colecciones y en los museos. Ahora bien, a lo largo de la historia, el paisaje ha alcanzado dos dimensiones en los museos: una dimensión ligada a la pintura y otra relacionada con las representaciones tridimensionales, mediante maquetas y dioramas. Algunos de los elementos del paisaje, como la montaña, han tenido una repercusión diferente en las personas. Petrarca, según argumenta Clark (1971, p. 25), sería quien rompiera la tradición medieval de la representación pictórica de la montaña como «rocas extrañas y retorcidas, que se yerguen abruptamente en medio del llano». Petrarca disfrutaba en la Fontaine de Vaucluse y el río Sorgue.

Figura 1. El paisaje de Auvers, Vincent van Gogh, 1890.
Fuente: Phillips Collection, Washington.



La expresión artística del paisaje desde el impresionismo.

La pintura del paisaje siempre ha sido un reto para el artista. Desde el xv, Clark (1971, p. 38) encuentra una dicotomía entre el arte flamenco e italiano. El paisaje flamenco constituye una representación empírica de la realidad. Por el contrario, el artista italiano persigue una perspectiva científica, alejada de la intuición y determinada por las *certezze* de las matemáticas. Clark continúa y afirma que ni aun Alberti fue capaz de reconocer la incompatibilidad de ambas perspectivas. Sin embargo, Picasso resaltaba el carácter ambiguo del paisaje entre la mirada perceptual, consciente, y la representación artística, imagen (Jakob, 2009).

Las primeras tablas flamencas permiten la representación de actividades cotidianas en escenarios geográficos reales. Tanto es así que, el elevado grado de veracidad, permite registrar las pulsiones climáticas frías de la Pequeña Edad del Hielo durante la época medieval (García de la Vega, 2015). Le Goff (2009, p. 48) destaca que entre todos los lugares naturales, el mar encarna el lugar más aterrador, pues le resulta indomable. Tanto es así, que existen episodios plasmados, donde mercaderes y peregrinos se salvan de los naufragios, que todavía perdura durante la baja Edad Media.

El simbolismo representa el rasgo dominante de la pintura medieval, según Le Goff (2009, p. 39), quién resalta el papel que adquiere la ciudad en la pintura ante el dominio del paisaje rural. Así, Le Goff destaca el poder religioso y la riqueza de la ciudad, que aparece protegida por la muralla en la *Representación de la ciudad* (Ambroggio Lorenzetti, 1335-1340, Siena, Pinacoteca Nacional).

En la literatura épica medieval, como el Cantar del Mío Cid, también se hacen referencias al simbolismo en el paisaje. García Pérez (1993) resalta la aparición de Alamós (Hercules) que entierra a Elfa en los canales de Tiermes, que pertenecen a creencias celtíberas. Estos canales son las obras de ingeniería romana para distribuir el agua por la villa soriana. La meteorización y el paso de los siglos han generado cavidades, pues donde había canales con cuatro metros de altura (Martínez Caballero, 2007 y García de la Vega, 2011).

La recursividad del paisaje en el arte se sostiene a lo largo de siglos, alcanzando su esplendor en el romanticismo. En la concepción romántica, la naturaleza se concibe, según expresa Gómez Mendoza (2008, p. 15), como una experiencia estética de los sentidos como mediación del conocimiento. La naturaleza alcanza una cota sublime en los sentimientos, abriendo camino a la sensibilidad

estética hacia todo tipo de configuraciones naturales (Milani, 2006, p. 71). Numerosos pintores destacan en este período artístico, como John Constable (*The Hay Wain*, 1821, London, National Gallery) y Eugène Delacroix (*Scène des massacres de Scio*, 1824, Paris, Musée du Louvre). Si bien, muchas escenas y paisajes alcanzan el impresionismo, como en Pierre-Auguste Renoir (*Bal au moulin de la Galette*, 1876, Paris, Musée d'Orsay) incluso Vincent van Gogh (*House at Auvers*, 1890, Phillips Collection, Washington; *figura 1*).

En otra dimensión, aquella que se refiere a las representaciones del paisaje a través de maquetas y diaporamas. Vidal Box (1976) escribió sobre los recursos pedagógicos de Madrid y su entorno. Una de sus iniciativas consistió en la elaboración de las primeras maquetas de los tipos de relieve en los paisajes naturales. Hay un conjunto de estas maquetas en una sala del Museo de Ciencias Naturales de Madrid, que fue inaugurada en 1944 (ABC, 08/08/1944). Si bien, la estela de las maquetas de Vidal Box se localiza en los propios institutos, que eran el lugar idóneo para utilizar este recurso didáctico al tiempo que se impartía la docencia. Este es el caso de la maqueta dedicada al Cañón de Ordesa, para resaltar el modelado glaciar existente en los Pirineos (I.E.S. Vega del Turia, ca. 1931-1950, Teruel).

La maqueta de Madrid (León Gil de Palacio, 1830, Museo Municipal de Madrid) encargada por el rey Fernando VII, representa un paisaje urbano previo a la transformación industrial del final del siglo XIX. Las extensas dimensiones de la maqueta, así como sus numerosos detalles en las fachadas, manzanas y vías, junto a su práctica coincidencia con el plano de Madrid de Pedro de Texeira de 1656, proporcionan las huellas y los vestigios del pasado de una ciudad.

Ahora bien, tanto en el caso de las piezas que representan diferentes relieves terrestres, así como en el denominado *modelo Madrid*, no suponen paisajes, en sentido estricto, pero contienen detalles del pasado de un paisaje urbano, o bien, muestran la funcionalidad de las maquetas en el proceso de aprendizaje. La representación de los paisajes, desde una perspectiva volumétrica, a través de los bloques-diagrama y mediante panoramas, poseen sus raíces en numerosos estudios desde final del siglo XIX y durante todo el siglo XX (Castañón y Martínez de Pisón, 2006). Sin embargo, estos modelos reales se han llegado a superar por otros procesos de representación virtual. Batllori y Serra (2010) han llevado a cabo una experiencia didáctica desde el atractivo visual de las representaciones panorámicas de una docena de paisajes catalanes.

Figura 2. *Junipers, Cliffs, and River, Upper Merced River Canyon Yosemite, Ansel Adams, 1936.*

Fuente: Phillips Collection, Washington.



La fotografía artística del paisaje de uno de los primeros Parques Nacionales del mundo junto a Yellowstone. La imagen resalta la fuerza de los elementos naturales de estos parques.

3. SOBRE EL DOMINANTE NATURAL Y CULTURAL DEL PAISAJE A LA ESTÉTICA COMO RASGO DISTINTIVO

El Convenio Europeo del Paisaje de 2000, ratificado por España en 2007, define el paisaje como «cualquier parte del territorio tal como lo percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción e interacción de los factores naturales y/o humanos y de sus interrelaciones» (Consejo de Europa, 2008, art. 1.a). Castiglioni, Nardi, Ferrario, Geronta y Quagli (2015, pp. 154-155) afirman la combinación de dimensiones espacial y social que posee la percepción del paisaje. Martínez de Pisón (2006, p. 133) argumenta que el paisaje muestra tanto una vertiente estética como una estructura natural y social.

De estas afirmaciones se podría argumentar que el paisaje contiene unos determinados rasgos distintivos, cuyas interrelaciones articulan el cierto

dominante de carácter natural, cultural, estético, o bien, social. Ahora bien, esto no significa que no existan otro tipo de dominantes en el conjunto de los rasgos de los paisajes. Todo lo contrario, el paisaje puede ser cultural, pero los matices incorporan elementos urbanos o rurales.

El dominante natural del paisaje se remonta a la perspectiva alemana, donde los geógrafos resaltaron los elementos geomorfológicos en relación con los climáticos (Penck); la dinámica establecida por las formaciones vegetales (Passarge y Troll) y la definición de unas unidades de paisaje sobre la Península Ibérica (Lautensach). La integración de la actividad humana y, consecuente, transformación y dinámica del paisaje generó un enfoque de los geógrafos franceses (Brunhes, Sorre y Bertrand). Sin embargo, Carl Sauer impulsó la mirada cultural del paisaje a principios del siglo xx.

3.1. La normativa sobre paisaje natural y cultural

En el Convenio Europeo del Paisaje se reconoce la integración del paisaje en la ordenación del territorio, como proyección de las políticas cultural, medioambiental, urbanística y social. De hecho, el paisaje contribuye al desarrollo de la cultura local y representa el componente fundamental del patrimonio natural y cultural de los ciudadanos para su bienestar y consolidación de la identidad europea. El Convenio, atendiendo a la definición de paisaje, no establece diferencias entre un paisaje natural y cultural, pues, en definitiva, toma en consideración la percepción territorial de las personas.

Sin embargo, existe un dilatado recorrido del paisaje cultural, acuñado por Sauer. Un camino que, probablemente, tenga sus raíces en la concepción romántica del paisaje, manteniendo una sostenida huella a lo largo del pasado siglo. Una percepción de la naturaleza que tan solo se reduce a los parques nacionales y naturales. En la medida que las intervenciones humanas han aumentado en progresión exponencial, acantonando la naturaleza y reduciendo los paisajes naturales a territorios, prácticamente, deshabitados. Sanz Herráiz (2012, pp. 688-689) establece que, hacia el final del siglo xix, se despertó el interés por la conservación de la naturaleza. Los viajeros de diversa formación académica y profesión coinciden en el encuentro de lugares de gran belleza, apenas reconocidos por la acción humana. El primer Parque Nacional del mundo corresponde a Yellowstone (Wyoming), donde resaltan algunas formas de relieve, bosques y cascadas (*figura 2*).

El Plan Nacional de Paisaje Cultural de 2012 considera el paisaje como una realidad dinámica, como resultado de una serie de procesos de diversa índole, que se han ido sucediendo en el tiempo y han ido configurando el carácter mismo del paisaje. El mencionado Plan establece cuatro categorías, principalmente, según las actividades humanas, o bien, debido a la presencia de determinados hitos urbanos, infraestructuras, acontecimientos históricos y simbólicos. Estas categorías son: a) agrícolas, ganaderos y forestales; b) industriales; c) urbanos, históricos y defensivos y, por último, d) simbólicos (*figuras 3 y 4*).

3.2. El paisaje como concepto híbrido entre la evidencia y la percepción

Desde el siglo XVIII, debido a la influencia del romanticismo, el paisaje fue incorporando otras señas de identidad. Además de su sentido de existencia y de su significado, que provino de los naturalistas, desde Humboldt, y de los científicos y de los artistas. Se quiso explicar el paisaje, pero también comprenderlo. Porque paisaje no era sólo, para los geógrafos modernos, un conjunto de formas susceptibles de ser explicadas; era también, al tiempo, un conjunto de cualidades, de valores y de significados que requerían ser comprendidos (Ortega, 2006, p. 108).

A partir de entonces, se interrelaciona la perspectiva científica junto a la mirada estética. El simple contacto del hombre con la naturaleza ejerce un poder tranquilo, endulza el dolor y calma las pasiones, cuando el alma se siente íntimamente agitada. Estos beneficios los recibe el hombre por todas partes, cualquiera que sea la zona que habite, cualquiera que sea el grado de cultura intelectual a que se haya elevado (Humboldt, 2011, p. 7).

Las reflexiones de Humboldt, imbuido en cierta medida por su tiempo, denotan una meditación profunda sobre la naturaleza y los efectos que estos paisajes tienen sobre todas las personas, como si la observación de un espacio natural sublimara el espíritu humano. No obstante, si la dimensión del paisaje se percibe el aparato cognitivo tiene crucial importancia en esa aprehensión, por el mero hecho de que toda nuestra educación, formal o informal, se ha llevado a cabo de forma selectiva, y por lo tanto diferentes personas presentan diversas versiones del mismo hecho (Santos, 1996, p. 60).

Por lo tanto, el «grado de cultura intelectual» que menciona Humboldt, es relevante en cuanto las experiencias vitales de una persona influirán en la

Figura 3. La Dehesa Boyal de San Sebastián de los Reyes, Madrid.

Fuente: elaboración propia.



Un paisaje cultural de carácter agropecuario y silvícola.

percepción que se tenga de un paisaje. La interpretación del espacio será siempre subjetiva, y estarían implicados, en mayor o menor grado, procesos emocionales o afectivos, que harán que un espacio y su valoración, sea preponderante por sobre otras. Conviene recordar que, en la definición de paisaje según el Convenio de Paisaje, considera la percepción que la población posee sobre el territorio.

A lo largo de la historia del arte, el paisaje ha constituido fuente de inspiración para muchos artistas que han bebido de él transformándolo en su sello de identidad Oscar Claude Monet, Caspar David Friedrich, Joseph Mallord, William Turner, o «el padre de todos nosotros» como llamaba Pablo Picasso a Paul Cezanne. Nogué (2008, pp. 155-156) se expresa así: «... la pintura de paisajes, más que cualquier otra, permite entender hasta qué punto miramos la realidad a través de la invención». Estas experiencias se han visto reflejadas en obras maestras del arte, que podemos observar puntualmente en los museos alrededor del mundo. A través de ellas, se puede reconocer las percepciones que diversos artistas poseían del paisaje, sus afectos e impresiones.

En suma, las evidencias científicas se mezclan con las percepciones personales sobre el paisaje, generando una nueva perspectiva del paisaje.

3.3. Formas de hacer museos en diferentes paisajes

El paisaje urbano y rural proporciona numerosos retazos de un panorama amplio del paisaje. La ciudad se convierte en museo, o bien, existe una planificación específica que, en esencia, ha transformado toda la ciudad o algún barrio. En el paisaje rural, más relacionado con los parques nacionales y naturales se encuentra el *eco-museo*. El eco-museo trata de resaltar los valores y las formas de vida de antaño.

En 1971, el Consejo Internacional de Museos (ICOM) reconoce el eco-museo como una figura adscrita a los parques naturales, pues así permite recuperar las intervenciones humanas en el espacio natural. Este es el caso, el Parque Natural del Delta del Ebro o el Parque Nacional de las Tablas de Daimiel, que pertenecen a la red de parques, pero proporcionan las actividades agrarias o pesqueras llevadas a cabo en el lugar. Jerez y Serrano (en prensa) sugieren, precisamente, que la alteración de estos paisajes, como consecuencia de la acción humana, proporcione un recurso didáctico en clave interpretativa. Más aún por cuanto que ambas figuras representan paisajes transformados por la actividad humana, pero se reconocen como parques en su rango más elevado.

En este caso, el eco-museo se sirve de mismo parque, como marco natural para representar el pasado, mediante las piezas, los itinerarios y las actividades para enlazar los aperos y los lugares de uso y las formas de intervención humana. En el caso del Delta del Ebro, en el eco-museo se ofrecen las piezas para el cultivo del arroz, sus diferentes tipos y las artes de pesca. La principal actividad agropecuaria, que corresponde a la explotación de las tierras de aluvión para arrozal, proporciona la elaboración de itinerarios y reproducciones de las actividades del ciclo del arroz. Poulot considera que el eco-museo pretende ser:

Un espejo en el que la población se mira para reconocerse, en el que busca la explicación del territorio al que está ligada, junto con [la historia] de las poblaciones que la han precedido. Un espejo que esta población tiende a sus huéspedes para hacerse comprender mejor, en el respeto de su trabajo, sus comportamientos y su intimidad. (Poulot, 2011, p. 47).

Figura 4. El paisaje cultural de carácter histórico de Licerias.

Fuente: elaboración propia.



Destaca la atalaya árabe de época medieval.

La tendencia hacia el paisaje *musealizado* podría tener su dimensión más evidente en el planeamiento urbano. En este sentido, el planeamiento urbano destinado a organizar todos los elementos de la ciudad sobre una finalidad se relaciona estrechamente con las modificaciones urbanas. Estas transformaciones podrían estar relacionadas con los movimientos artísticos del momento y con las necesidades urbanísticas. El Paseo del Prado de Madrid, reconocido como jardín histórico urbano, muestra las diferentes intervenciones urbanas desde el siglo xvi. De ser el Prado Viejo, ubicado en el borde oriental de la ciudad, a constituir el eje que aglutina los museos del Prado, Thyssen y Reina Sofía, junto al Jardín del Retiro, el Real Jardín Botánico de Madrid y el Real Observatorio de Madrid.

Sin embargo, en el siglo xvi se define el paisaje palladiano en la región del Véneto. Este paisaje constituye una transformación territorial junto a proporcionar una funcionalidad estética al paisaje.

Questa è una caratteristica costante dell'architettura palladiana, visibile nei palazzi urbani, nelle ville rurali, negli edifici civili e religiosi che

sono disseminati a Venezia e negli immediati dintorni. È dunque questa la regione che assumo come soggetto della mia indagine e che ho chiamato «paesaggio palladiano». (Cosgrove, 1991, p. 19).

En el siglo xx, las intervenciones artísticas más recientes en lugares naturales no pretenden convertirse en museos al aire libre. Entre ellas cabe destacar, el Parc Güell proyectado por el arquitecto Antoni Gaudì en la ciudad de Barcelona y el Giardino dei Tarocchi de la artista Niki de Saint Phalle en Garavicchio, en la provincia de la Toscana. Sin embargo, ambos parques tienen un evidente carácter artístico, donde dominan los elementos estéticos sobre los naturales y educativos.

4. EL PAISAJE MUSEALIZADO: HACIA UNA NUEVA CONSTRUCCIÓN CONCEPTUAL

Durante la 22^a Asamblea General del ICOM, celebrada en 2007 en Viena, el museo se ha definido como:

Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su ambiente con fines de estudio, educación y recreo.

Por consiguiente, tras las conceptualizaciones de paisaje y museo, aún queda por establecer una definición para aquellas situaciones intermedias, que provengan de una intervención artística en el paisaje. Roger (2008) rescata el concepto ideado por Montaigne, al declarar que las intervenciones del hombre sobre el paisaje con la intención de hacerlo estéticamente agradable, respondería a una suerte de *artealización* del espacio:

Existen dos formas de artealizar un país para transformarlo en paisaje. La primera consiste en inscribir el código artístico directamente en la materialidad del lugar, en terreno, en el zócalo natural: ésta es la artealización in situ. Es el arte milenario de los jardines y de los parques, y, mucho más tarde, ya en nuestros días, el land art. La otra forma es indirecta: ya no se artealiza in situ, sino in visu; es decir, se opera sobre la mirada colectiva, a la que se le proporcionan modelos de visión, esquemas de percepción y deleite. (Roger, 2008, p. 68).

En este aspecto, existen muchos ejemplos de museos al aire libre que «constituye la innovación más original en el tránsito del siglo XIX y XX» (Poulot, 2011, p. 46) y que han contribuido a la preservación y difusión del patrimonio natural y urbano. Así se encuentran los espacios urbanos, donde se ubican diversas esculturas que encontramos en gran parte de las ciudades. Entre ellas, cabe mencionar, el jardín de esculturas, situado junto al Hotel Biron en París, o bien, la plaza de las esculturas de Botero o plaza Botero en Medellín. E incluso conviene resaltar la señalización permanente, denominada *Freedom Trail* en Boston, que permite realizar un recorrido urbano en torno a los edificios patrimoniales más importantes de la ciudad. En suma, todas estas expresiones artísticas vinculan el arte y la ciudad, como si se tratara de un gran museo urbano sin paredes.

Figura 5. El paisaje del Parque Natural del Delta del Ebro.

Fuente: elaboración propia.



Un paisaje cultural donde se interrelacionan las actividades agrícolas y piscícolas en el recinto del parque natural.

Poulot (2011, p. 44) expresa que el museo de la ciudad puede presentar análisis recientes de la historia, de la geografía o de la sociología urbanas, proporcionar la imagen de una edad de oro de la grandeza perdida o también esbozar una alternativa al estado presente de las codas. En este último caso, le incumbe alimentar un sentido de la comunidad o suscitar la conciencia

política o social. Este sería el caso, del Museo Municipal de Madrid, donde se encuentra la maqueta mencionada más arriba. Sin embargo, respecto a estas interrelaciones entre la ciudad y el arte, no parece coincidir con la definición de este autor.

Aunque, por lo general, era a arquitectos y a urbanistas a quienes correspondía transformar el paisaje, a partir del siglo xx, dadaístas y surrealistas actuaron sobre el mismo, aunque de modo muy diverso al que se había planteado hasta ese momento. Para los primeros, el simple hecho de habitar un espacio, ya suponía una sublevación al orden y una apropiación del espacio; mientras que, para los segundos, era necesario establecer lazos entre el paisaje y el inconsciente.

Si, a primera vista, la vista dadaísta tiene algo de nihilista, la deambulación surrealista nace con la voluntad de aportar un conocimiento, basado en las teorías del incipiente psicoanálisis, sobre un entorno que, de entrada, muestra sólo una parte de lo que es. (Nogué, 2008, p. 160).

En las vanguardias del arte surgen movimientos que exceden el espacio del museo y deciden ir más allá, utilizando el espacio natural in situ para crear sus obras de arte. El resultado consiste en intervenciones en determinados lugares, donde el paisaje se convierte en un lienzo sobre el cual pintar o actuar. Entre las corrientes más destacadas entre las décadas de los '60 y '70 aparecen el Fluxus y el Land Art. Ambas promueven propuestas innovadoras en la museografía actual, promoviendo la reflexión sobre el espacio del museo y sus obras de arte, mediante la necesidad de identificarse a nivel emocional con el espacio.

4.1. El berrocal del museo Vostell: expresión espacial del Fluxus

Uno de los museos más innovadores al respecto es el Museo Vostell en Los Barruecos de Malpartida (Cáceres). Este museo, que se encuentra en un espacio natural protegido fue fundado por el mismo artista que le da nombre, Wolf Vostell (1932-1998). Este artista pertenece a la corriente Fluxus, movimiento heredero del Dadaísmo que busca enfrentarse a la cultura burguesa, intelectual y comercial mediante la promoción del arte en vivo y cuadros revolucionarios (Gompertz, 2013).

«... Fluxus parece un reencuentro con cosas sencillas, habituales, carentes de grandiosidad y monumentalismo. De ahí que conceptos como arte, vida y antiarte abunden en la literatura sobre Fluxus» (Estella, 2012, p. 8). La corriente Fluxus, principalmente, se caracteriza por la *performance* en vivo y el *happening*. A partir de esa perspectiva artística, Vostell estableció una particular relación con el paisaje.

En 1957, Vostell llega a España para proseguir su formación y carrera profesional. Así, conoce a quien sería su mujer, Mercedes Guardado Olivenza. Desde entonces, Cáceres sería su hogar, hasta que en 1974 conoce Los Barruecos. Allí se plantea crear un museo, en un entorno natural rocoso. Las primeras instalaciones corresponden a obras al aire libre, *VOAEX* (1976) y *El muerto que tiene sed* (1978), tratando de expresar el diálogo entre la dinámica del arte y del paisaje (Museo Vostell, Malpartida).

Resulta significativo que Vostell decidiera plantear un museo en el berrocal de Malpartida. La mayor parte de las obras atribuidas al Fluxus son *performances*, esto es, efímeras en el tiempo. Por el contrario, los berruecos constituyen un paisaje sólido e imperecedero, sobre rocas graníticas. El hecho de estampar un coche en los bloques de granito, transmite la inmutabilidad de su obra frente al tiempo. Posiblemente, con una idea de preservarla de la muerte, pues fue testigo presencial de la segunda Guerra Mundial en Checoslovaquia. La violencia y la muerte quedarán expresadas en su obra, según Fricke (2012).

4.2. El pinar de Oma: emoción del *Land Art* en el bosque

El *Land Art*, o también conocido como *land and environmental [ambiental] art*, es quizás la corriente artística que altera el paisaje de forma más evidente. Como su nombre lo indica, es un arte in situ en la naturaleza o en la tierra. La obra más reconocida es el Malecón Espiral o Spiral Jetty de Robert Smithson (1970), que corresponde a una espiral de arena de 460 metros de largo por 5 metros de ancho sobre el Great Salt Lake en Utah. «Smithson consideraba que las exposiciones en museos ya estaban agotadas y ... decidió hacer su propia obra en la naturaleza» (Gompertz, 2012, p. 369).

«Land Art... es una actividad artística circunstancial, que no tiene ni programas ni manifiestos estéticos» (Raquejo, 1998, p. 7). Esta vendría a ser el principal argumento por el cual la obra de Agustín Ibarrola (1930), el Bosque de

Oma (1982 – 1985) vendría a pertenecer al Land Art. Este Bosque se integra en la Reserva de la biosfera de Urdabai (País Vasco) formado por un conjunto de 47 piezas pintadas, en su mayor parte pinos. No obstante, el espacio permanece señalizado y se pueden encontrar piezas en el suelo que indican al visitante desde dónde debe observar la obra para poder comprenderla, actuando como tríptico y cartela de este gran museo al aire libre (Ibarrola).

Ibarrola vivió en el exilio durante muchos años hasta instalarse en 1980 en las zonas aledañas del Bosque de Oma. Ahora vive allí y considera que su obra es un espacio vivo, que muta constantemente por el clima y la luz solar:

Si a la llegada al bosque se ve un tema, y al regreso se vuelve a ver el mismo tema, las impresiones son distintas. La luz ha cambiado y se ha introducido como un elemento de la naturaleza dentro de la pintura. No es la pintura la que tiene que entrar dentro de la naturaleza, sino la naturaleza la que amalgama y llena de matices la pintura. (Ibarrola, 2014).

Para poner orden artificialmente a la naturaleza, no hay que poner sobre la naturaleza lo artificial, sino someter lo artificial a la naturaleza. El trabajo humano, al cuidar la naturaleza, la hace obedecer desde dentro. Al arrancar las malas hierbas, lo que obstaculiza y lo inútil, la naturaleza revela su propio orden. De este modo se buscó dentro de la naturaleza salvaje y sin orden la figura genuina de la naturaleza. (Watsuji, 2006, p. 299). En un paisaje intervienen desde la historia hasta las creencias culturales o mitológicas. No tengo fórmulas de relaciones de carácter espacial porque a veces los espacios están cargados de conceptos que no son estrictamente geométricos (Ibarrola, 2014).

El bosque es el lienzo donde Ibarrola plasma su sentimiento, viene a ser la obra que permanece y sobrevive junto con la naturaleza. Tal vez, podría afirmarse que el artista quisiera dejar parte de él inscrito en el paisaje que tanto ama. A diferencia de la obra de Vostell, la de Ibarrola sí envejece y cambia constantemente con el pasar de los días, al igual que el artista.

5. CONCLUSIONES

El paisaje ha dejado numerosas huellas, por un lado, la científica y, por otro, la artística. Entre ellas, también aparece una huella social. La huella de la

ciencia proviene de la senda marcada por el conjunto de naturalistas y exploradores, que se aproximaron al estudio del paisaje desde su labor empírica. Al menos desde hace dos siglos, estas personas recogían en sus estudios su aportación más erudita junto a sus emociones. Desde el pasado siglo se ha tratado de sistematizar y plantear el estudio del paisaje. Por su lado, el arte ha jalonado un camino desde el proceso de representación mental de los paisajes y de las vivencias hasta elaborar intervenciones plásticas en los paisajes. A diferencia de los paisajes que se representan en los lienzos, presentes en los museos, tanto en el Museo Vostell como en el Bosque de Oma, el paisaje intervenido constituye el museo mismo. Este es el paisaje que se podría denominar, paisaje *musealizado*.

Este museo vivo responde al deseo de perpetuar el propio sentimiento por la tierra amada, mediante la fusión de elementos ajenos al espacio físico. Ambos intentos, buscan de manera consciente musealizar el espacio donde están insertos, esto es, conservar ese espacio para la posteridad, aunque modificado por la obra de arte. Los museos de Ibarrola y Vostell, son espacios particulares insertos en reservas naturales protegidas, que tampoco recrean la historia, ni pretenden generar sentimientos con esos paisajes. La intervención en el territorio de los dos artistas mencionados en este trabajo atañe a la incorporación de sus obras artísticas, especialmente, pintura y escultura. Mas esta intervención artística en los paisajes naturales se identifican con el territorio, alcanzando a ser la expresión artística y cultural de un paisaje único.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Batlloori, R. y Serra Sala, J. M. (2010). El Proyecto «Ciutat, territori, paisatge», un recurso innovador para la educación del paisaje en la enseñanza secundaria. *Iber*, 65, 17-26.
- Castiglioni, B., Nardi, A. de, Ferrario, V., Geronta, C. y Quagli, Ch. (2015). Rileggendo un caso di studio nella città diffusa veneta: dimensione spaziale e dimensione sociale nelle percezioni del paesaggio. En B. Castiglioni, F. Parascandolo y M. Tanca, M. (eds.), *Landscape as mediator, Landscape as Commons. International Perspectives on Landscape Research* (pp. 147-163). Coop. Libreria Editrice Università di Padova.
- Clark, K. (1971). *El arte del paisaje*. Barcelona: Museo Seix Barral.
- Consejo de Europa. (2008). *Recommendation of the Committee of Ministers to member states on the guidelines for the implementation of the European Landscape Convention*. Estrasburgo.

- Cosgrove, D. (1991). *Il paesaggio palladiano*. Verona: Cierre Edizioni.
- Estella, I. (2012). *Fluxus*. San Sebastián: Nerea.
- Fricke, C. (2012). Nuevos Medios: Formas no tradicionales de expresión artística. En I.F. Walther (ed.), *Arte del siglo xx: Pintura, escultura, nuevos medios, fotografía* (vol. II). Madrid: Taschen.
- Gompertz, W. (2013). *¿Qué estás mirando?: 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Buenos Aires: Taurus.
- García de la Vega, A. (2011). Las obras hidráulicas romanas en Tiermes: Organización espacial del territorio y asimilación de la intervención humana en el paisaje. *Estudios Geográficos*, 271(72), 437-459.
- García de la Vega, A. (2016). Análisis curricular y rigor científico en los textos literarios sobre las observaciones del tiempo y clima: Propuesta didáctica con fuentes primarias. En R. Sebastián Alcaraz y E.M. Tonda Monllor (eds.), *La investigación y la innovación en la enseñanza de la geografía* (pp. 211-226). Universidad de Alicante.
- García Pérez, G. (1993). Elfa la Mujer-Serpiente del Cantar del Mío Cid. *Ateneo*, 1, 87-96.
- Gómez Mendoza, J. (2008). La mirada del geógrafo del paisaje: Del conocimiento a la gestión. En J. Maderuelo (dir.), *Paisaje y territorio* (pp. 11-56). Madrid: Abada Editores.
- Humboldt, A. (2011). *Cosmos, ensayo de una descripción física del mundo*. Madrid: CSIC.
- Ibarrola, A. (2014). El bosque de Oma. Recuperado de <http://www.agustinibarrola.com/bosque-de-oma/> [Consulta: 12/12/2016].
- ICOM. (2012). *Definición de museo*. Recuperado de <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/> [Consulta: 14/12/2016].
- Jérez García, O. y Serrano de la Cruz Santos-Olmo, M.A. (en prensa). El interés didáctico de los paisajes alterados: La reserva de la Biosfera de La Mancha Húmeda (España) como ejemplo de estudio. *Contexto y Educação*, 99.
- Le Goff, J. (2009). *Una Edad Media en Imágenes*. Barcelona: Paidós.
- Liceras Ruiz, A. (2003). *Observar e interpretar el paisaje: Estrategias didácticas*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- Martínez Caballero, S. (2007). El agua en Tiermes. En J. Mangas Manjarrés y S. Martínez Caballero (eds.), *El agua y las ciudades romanas* (pp. 257-314). Madrid: Ediciones 2007.
- Martínez de Pisón, E. (2006). Los componentes geográficos del paisaje. En S. Marchán Fiz y J. Maderuelo (dirs.), *Paisaje y pensamiento* (pp. 131-143). Madrid: Abada Editores.
- Martínez de Pisón, E. y Castañón Álvarez, J. C. (2006). Evolución del empleo de los bloques-diagrama en la representación gráfica del relieve. En N. Ortega Cantero

- (ed.), *Imágenes del paisaje* (pp. 101-146). Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Milani, R. (2006). Estética del paisaje: formas, cánones, intencionalidad. En S. Marchán Fiz y J. Maderuelo (dirs.), *Paisaje y pensamiento* (pp. 55-82), Madrid: Abada Editores.
- Museo Vostell. (2016). *Wolf Vostell Biografía*. Recuperado de <http://museovostell.gobex.es/biografia.htm> [Consulta: 16/12/2016].
- Neve, M. (2011). Il paesaggio fuori e dentro i musei. La scultura del paesaggio. En *Musei e Paesaggio, Da tema di ricerca a prospettiva d'impegno* (pp. 35-49). Provincia di Ravenna.
- Nogué, A. (2008). El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje. En J. Nogué (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ortega Cantero, N. (2006). Entre la explicación y la comprensión: El concepto del paisaje en la geografía moderna. En S. Marchán Fiz y J. Maderuelo (dirs.), *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada Editores.
- Poulot, D. (2011). *Museo y museología*. Madrid: Abada Editores.
- Raquejo, T. (1998). *Land art*. Madrid: Nerea.
- Roger, A. (2008). Vida y muerte de los paisajes: Valores estéticos, valores ecológicos. En J. Nogué (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Sáinz Herráiz, C. (2012). Paisaje y patrimonio natural y cultural: historia y retos actuales. *Nimbus*, 29-30, 687-700.
- Santos, M. (1996). *Metamorfosis del espacio habitado*. Barcelona: Oikos-Tau.
- Vidal Box, C. (1976). *Guía de recursos pedagógicos de Madrid y sus alrededores*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Watsuji, T. (2006). *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

CITA DE ESTE ARTÍCULO (APA, 6ª ED.):

García de la Vega, A. y Derosas Contreras, D. (2017). Análisis del paisaje en los museos: La perspectiva sobre el paisaje musealizado. *Educación y Futuro: Revista de investigación aplicada y experiencias educativas*, 36, 19-37.