

LA RESTAURACIÓN DE LA NATURALEZA EN RELACIÓN A LAS OBRAS DE LA TIERRA (EARTHWORKS) Y EL ARTE DE LOS JARDINES JAPONESES

Thomás Heyd
University of Victoria (Canadá)

Resumen: Parece contradictorio que los seres humanos intentemos restaurar la naturaleza, ya que el término "naturaleza" parece significar la antítesis de lo creado por nosotros. En este ensayo propongo elucidar la problemática de la restauración de la naturaleza a base de la consideración de los jardines japoneses formales y de las obras de la tierra (earthworks), en cuanto que ambas formas de arte constituyen formas de aculturar la tierra de tal manera que la relación del artefacto entra en relación directa con lo natural. Mi conclusión es que estas artes pueden servir de modelo a la restauración.

En Norteamérica, como en otras partes del mundo, la radical tala de bosques (*clearcut*) ha creado transformaciones inusitadas del paisaje original, tanto que se puede hablar de nuevas zonas desérticas. Me estoy refiriendo, por ejemplo, a los efectos de la reforestación en las laderas de empinadas montañas en las sierras Costeras de la Columbia Británica o a las Sierras Cascades en el estado de Washington. Estos efectos destructivos no se limitan meramente a los terrenos mismos sino que abarcan asimismo a los riachuelos que sirven de desagüe natural a estas zonas. Estas vías, si acaso siguen fluyendo, se llenan de lodo y rocas tal que la vida acuática disminuye de manera importante haciendo difícil la subsistencia de peces fluviales normalmente allí localizados. También se puede señalar la creciente contaminación de suelos en zonas industriales y también en zonas urbanas, por industrias varias, pero en especial por industrias químicas.

En reacción a los efectos nefastos de estas industrias en países como Canadá y Estados Unidos de América se han ido proponiendo programas de restauración de la naturaleza, generalmente a cargo de los contribuyentes. Lo que usualmente se propone es re-crear parajes tales como los que hubo antes de la incursión industrial-capitalista. Naturalmente nos podríamos preguntar si este tipo de trueque es adecuado desde un punto de vista ético, ya que el ciudadano y contribuyente acaba pagando por la recuperación de lo que le pertenecía desde un principio. Aquí no nos vamos a ocupar de esa pregunta sino de otra más limitada. Lo que queremos enfocar es si tiene sentido restaurar la naturaleza en lugares donde los parajes naturales han sido destruidos a causa de la explotación humana.

Desde un punto de vista se podría suponer que la restauración de la naturaleza es un asunto eminentemente razonable. Una vez que se ha registrado la desnaturalización de una localidad, debido a las desmedidas actividades humanas, parecería un caso de sentido común devolverle la condición natural a los parajes del mundo natural que nos hayamos apropiado¹. Esto parece ser nada más que una forma de restitución.

A pesar de esto, algunos han propuesto que, al igual que una reproducción perfecta de una pintura de Velázquez o de Diego Rivera no tiene el mismo valor que el original, aun una restauración perfecta de un paraje desnaturalizado por la mano o la maquinaria humana no es comparable en valor al original que reemplaza. La pretensión de que tales restauraciones puedan tener un valor equivalente a lo que había antes ha sido comparada a las falsificaciones en el mundo del arte². Esto es, lo que se pone en cuestión es la capacidad de los seres humanos de restaurar lo que no es de origen humano. O sea, desde este punto de vista toda restauración tiene que ser calificada como fallida, ya que se trata de una actividad inherentemente contradictoria. Más aún, el resultado de tal actividad es que obtenemos parajes impostores que tienen el efecto de defraudar a los que en un tiempo posterior llegan a suponer que se trata de zonas naturales, sin intervención humana. Como tal, la restauración de la naturaleza nuevamente debe atraer nuestra atención desde el punto de vista ético.

A mí me parece que podemos aclarar el sentido que pueda tener la restauración de la naturaleza, y evitar el problema ético que se puede vislumbrar si la restauración es percibida como falsificación, examinando dos tipos de arte localizado (*site-specific*), a saber: las obras de la tierra (*earthworks*) y el arte de los jardines formales japoneses. La razón por la cual creo que estos dos tipos de arte son idóneos para la tarea que propongo es que, en contraste a otras formas

¹ Cf. GUNN, A.S., "The Restoration of Species and Natural Environments", en *Environmental Ethics* 13 (1991) 291-310.

² Cf. ELLIOT, R., "Faking Nature", en *Inquiry* 25/1 (1982) 81-93; del mismo autor: *Faking Nature*, London and New York, Routledge, 1997. KATZ, E., "The Big Lie: Human Restoration of Nature", en *Research in Philosophy and Technology* 12 (1992) 231-41.

de arte como la pintura o la música, estos tipos de arte pretenden representar de manera explícita una relación entre los seres humanos y la naturaleza.

JARDINES FORMALES JAPONESES Y LAS OBRAS DE LA TIERRA

El jardín constituye una clara manipulación de la naturaleza. Esto es particularmente obvio en el caso de los jardines formales de tipo europeo en los que se hace uso generalizado de arbustos y plantas con flores para exhibir patrones que representan ideas tales como el orden del universo o un poder hegemónico. El asunto es sutilmente diferente en el caso de los jardines formales japoneses³.

Sin lugar a dudas hay que tener en cuenta que hay gran variedad entre los jardines formales japoneses pero, sin fijarnos aquí en las distinciones muy refinadas, se puede decir que, en contraste con los europeos, estos jardines generalmente tienen como fin representar la naturaleza en su esencialidad⁴. Un comentarista de los jardines formales japoneses menciona la "apreciación de lo incompleto" (plasmado en los términos *shibui* y *shibusa*) como uno de los factores que distinguen a los jardines japoneses. La idea es que "nada sea demasiado perfecto o deje de ser real y se haga artificial"⁵. Otro comentarista apunta que "la absoluta perfección ... fracasaría en la realización de la belleza" ya que es "por medio de la imperfección como se reconoce la perfección y se aprecia la belleza. Una forma perfecta sería estática y estaría muerta"⁶. Por consiguiente en los jardines japoneses se evita la simetría que, en contraste, es elemento típico de los jardines formales franceses. En vez de eso, los jardines japoneses están diseñados de manera que reflejan zonas naturales, imitando líneas costeras y zonas montañosas. Se prefieren las plantas indígenas de la zona, y a menudo se incorpora el paisaje exterior a los jardines mismos por la deliberada inserción de puntos de observación, creando aperturas entre árboles y arbustos. Las piedras, que en un principio constituyen una parte fundamental de los jardines formales japoneses, son cuidadosamente seleccionadas por su aspecto de desgaste natural y colocadas de tal modo que crean la impresión de que naturalmente pertenecen a ese lugar.

En adición a estos factores de relevancia empírica se puede indicar que los jardines japoneses tienen sus raíces en tradiciones Shinto según las cuales existen espíritus importantes en los rasgos naturales prominentes, como en

³ Cf. PURKAYASTHA, B., "Italian Renaissance and Japanese Zen Gardens: An Approach for Introducing Cultural Landscapes", en *Journal of Geography* (1993) 420-26. YOON, H.-K., "Two different Geomentalities, Two Different Gardens: the French and the Japanese Cases", en *GeoJournal* 33/4 (1994) 471-77.

⁴ Cf. CARLSON, A., "On the Aesthetic Appreciation of Japanese Gardens", en *British Journal of Aesthetics* 37 (1997) 47-56.

⁵ ELIOVSON, S., *Gardening the Japanese Way*, London, George Harrap, 1971, p. 28

⁶ HOLBORN, M., *The Ocean in the Sand, Japan: From Landscape to Garden*, Boulder, Shambhala, 1978, p. 22.

los árboles antiguos, en las piedras desgastadas por el tiempo o en ciertos picos de las montañas. Más tarde, en el transcurso de la historia del jardín japonés, se añadieron otras capas de significado relacionado con la naturaleza, culminando en la adopción por el budismo zen de la jardinería con el fin de ilustrar la unicidad fundamental de todas las cosas⁷. Finalmente llegamos al jardín del té, que tiene como objeto inducir a la reflexión en camino a la caseta del té y su ceremonia. En total estas varias nociones relacionadas con la historia de los jardines japoneses cristalizan en la suposición de que la naturaleza no ha de ser subordinada. Más aún, se supone que, en cuanto que los seres humanos somos parte de la naturaleza o aun "idénticos" a ella⁸, podemos adquirir un discernimiento de nuestro verdadero puesto en el mundo natural por medio de la reflexión en el carácter autónomo de la naturaleza tal como se ve representada en el jardín⁹.

Muchos de entre los que han visitado los jardines formales japoneses estarán de acuerdo en que son muy efectivos en la generación de un alto nivel de apreciación de la naturaleza tal como se halla presentada en esos lugares. El filósofo Allen Carlson argumenta que la apreciación estética producida por los jardines formales japoneses es tal que, en su caso, no cabe la actitud crítica que generalmente se les aplica a las obras de arte¹⁰. Más bien, aunque los jardines sean artefactos, propone que es más apropiado darles el tipo de apreciación que le corresponde a la naturaleza pura y simple. Esta suerte de observación puede llevarnos a la conclusión de que los jardines formales japoneses pueden servirnos de excelentes modelos para comprender el carácter de la restauración de la naturaleza ya que, a pesar de ser artefactos, nos dan la sensación de que estamos en plena naturaleza. Sin embargo, como veremos dentro de poco, este juicio es altamente paradójico.

Si bien los jardines formales japoneses parecen ser ejemplos de lo máximo que el arte puede asemejarse a la restauración de la naturaleza, las obras de la tierra (*earthworks*) pueden suponerse como ejemplos de lo máximo que el arte puede ir contra esa idea. Las obras de la tierra son un tipo de arte localizado que llegó a una cierta prominencia a fines de los años sesenta y que sigue produciéndose en algunas partes pero que, como se nos recuerda, ha existido desde tiempos prehistóricos, aunque no se haya reconocido como arte hasta hace poco¹¹. El término "obras de la tierra/*earthworks*" no está bien definido y a menudo se utiliza de manera indistinta con los términos "*land art*/arte del país" y "*earth art*/arte de la tierra", pero yo propongo que nos centremos aquí exclusivamente en las obras localizadas (*site-specific*) que requieren un cierto

⁷ Cf. DAVIDSON, A.K., *Zen Gardening*, London, Rider, 1982.

⁸ Cf. SAITO, Y., "The Japanese Appreciation of Nature", en *British Journal of Aesthetics* 25/3 (1985) 239-51. M. HOLBORN, o.c., pp.57-58.

⁹ B. PURKAYASTHA, o.c., 421.

¹⁰ Cf. CARLSON, A., "On the Aesthetic Appreciation of Japanese Gardens", o.c.

¹¹ Cf. BOURDON, D., *Designing the Earth: The Human Impulse to Shape Nature*, New York, Harry N. Abrams, 1995.

grado de transformación del terreno y que explícitamente tratan la tierra con sus rocas y su superficie biológicamente activa como mero material artístico, similar a las pinturas y los pinceles del artista pintor tradicional.

Las motivaciones para hacer obras de la tierra son variadas, por supuesto, pero la idea fundamental en las obras creadas desde los años sesenta parece haber sido la de hacer buen uso artístico de los grandes espacios y de los abundantes terrenos que se nos presentan en los desiertos de Norteamérica. La obra *Double Negative* (1969-70) de Michael Heizer, por ejemplo, está localizada en una esquina de la meseta Mormon, situada al borde del río Virgin en el estado de Nevada. Consiste en una incisión de 10 metros de anchura, por 14 metros de profundidad y 33 metros de longitud a un lado del precipicio, y que se extiende de manera idéntica al otro lado¹². Este trabajo necesitó la extracción de 240.000 toneladas de materia rocosa. Heizer explicó que quería atraer la atención al "espacio negativo" que se nos presenta en el total de los 500 metros que acapara esta obra si se incluye el espacio entre las dos incisiones. La obra, según él, tiene la ausencia como temática¹³.

No obstante el mérito artístico de las obras de la tierra, estas obras han sido criticadas severamente por expertos en estética y ética medioambiental, tales como Carlson y Peter Humphrey. Carlson afirma que tales obras constituyen una "afrenta estética a la naturaleza" porque en el proceso de su creación se descuida el respeto a los valores estéticos preexistentes en la naturaleza¹⁴. Humphrey se opone a tales obras por sus negativas consecuencias ecológicas presentes o previsibles¹⁵. Claro que es posible cuestionar si estos autores están justificados en su enfoque acusador en las obras de la tierra.

Los artistas obradores de la tierra en realidad no hacen cosas muy diferentes de lo que hacen sus contemporáneos no artistas de las industrias mineras, urbanísticas o de construcción de carreteras cuando éstos arremeten contra monte y valle. Las críticas al arte de la tierra más bien parecen ser síntomas de una hipócrita preferencia por lo meramente utilitario sobre lo artístico, basada en un tipo de razonamiento que quizás argumenta que tenemos necesidad de esas nuevas minas y carreteras y de esos nuevos suburbios, pero no de esas nuevas obras de arte. Además hay que tener en cuenta que, aunque es verdad que las obras de la tierra producen un cierto disturbio en los espacios naturales, no queda claro si el artista pintor que trabaja con óleos y trementina o el fotógrafo que tiene necesidad de sus emulsiones no acaban haciendo aún más daño a la tierra a la larga. (Nótese también que es altamente costoso

¹² Cf. GRUEN, J., "Michael Heizer: 'You Might Say I'm in the Construction Business'", en *Artnews* (1977) 97-99.

¹³ BOURDON, D., o.c., p. 218.

¹⁴ Cf. CARLSON, A., "Is Environmental Art an Aesthetic Affront to Nature?" en *Canadian Journal of Philosophy* 16/4 (1986) 635-650.

¹⁵ Cf. HUMPHREY, P., "The Ethics of Earthworks", en *Environmental Ethics* 7 (1985) 22-30.

y difícil financiar obras de la tierra, y por tanto se realizan muy pocas). A pesar de todas estas réplicas, sí parece estar claro que las obras de la tierra son ni más ni menos que auténticos modelos de lo contrario de la restauración de la naturaleza. Pero quizás este juicio es algo precipitado.

EL ARTIFICIO Y LA NATURALEZA

Hemos notado que los jardines formales japoneses, en cuanto a su concepción, parecen ser verdaderos modelos para la restauración de la naturaleza, mientras que las obras de la tierra representan lo opuesto. Lo que hay que añadir, sin embargo, es que los jardines japoneses, aun cuando llegan a ser convincentes representaciones de la naturaleza en su esencia, requieren de un comprensivo artificio tanto en su creación como en su mantenimiento. Al igual que en los jardines ingleses de parecer pastoral (iniciados por Lancelot Brown (1716-83) "Capability"), los jardines formales japoneses pueden requerir un considerable transporte de tierra, la creación de lagunas artificiales, la importación de rocas, el cultivo de plantas específicas y la poda regular. En síntesis, los jardines formales japoneses tienden a ser tan artificiales como sus congéneres europeos.

Irónicamente, las obras de la tierra, que cuando son creadas se parecen a terrenos que demandan la restauración, acaban transformándose en su contrario. Esto es, en tanto que las obras de la tierra al principio se parecen a las intervenciones industriales en la tierra, después de un tiempo son reintegradas a la naturaleza. Así ocurre con las obras de la tierra más antiguas. Yo mismo pude comprobarlo en mi visita al *Double Negative* de Heizer en el año 1994. Con sorpresa me di cuenta de que el lugar había cambiado considerablemente en su apariencia con relación a las fotografías que se hallan en los libros de arte, que datan de los años 70, fecha de su creación. Esas fotos muestran una neta incisión en la meseta que aparentemente iba a ilustrar la noción de Heizer de que este tipo de obra demostraría "durabilidad y precisión"¹⁶. En 1994, sin embargo, yo noté que en ambos extremos de la obra las paredes habían empezado a derrumbarse, grandes rocas y lodo se habían caído de las paredes e iban acumulándose en los espacios supuestamente vacíos de las dos partes del "Negative", y que varias plantas nativas iban tomando el lugar. Estas observaciones contraintuitivas respecto a los jardines japoneses y respecto a las obras de la tierra me llevan a la consideración del contexto más amplio en que figura nuestra apreciación de estas obras de arte.

Mi experiencia personal es tal que no me siento incómodo ante las obras de la tierra ni ante los jardines japoneses, a pesar de que en ambos tipos de arte se advierte una evidente ostentación del control humano sobre la naturaleza; y sí me siento molesto por la acaparación de la naturaleza por proyectos industriales y de urbanización, especialmente si estos proyectos se hallan en

¹⁶ Cf. BOURDON, D, o.c.

terrenos de la comunidad (como ocurre en Canadá: parece que la mayoría de las pistas de esquí, de los ranchos de reses y de proyectos de reforestación se encuentran en terreno estatal). Me interesa averiguar en qué se funda la diferencia de mis reacciones. Quizás tiene algo que ver con el hecho de que, en cuanto que son obras de *arte*, los jardines formales japoneses y las obras de la tierra, en contraste con los proyectos industriales y de urbanización, nos invitan a mirar más allá de su impacto inmediato en los intereses humanos. En efecto, los jardines formales japoneses y las obras de la tierra enuncian unas relaciones entre los seres humanos y la naturaleza muy específicas, que personas instruidas en las respectivas artes pueden vislumbrar en su presencia.

Entonces, ¿qué podemos aprender de estas formas de intervención en la naturaleza tan contrastantes? Quizás lo siguiente. Los jardines japoneses son como dedos que nos apuntan lo que *la naturaleza* puede ofrecernos a nosotros. Creando, por ejemplo, un espacio para la apreciación de asimetrías y lo que parecen ser imperfecciones también señalan una manera de localizar las vidas humanas con todas sus torceduras e imperfecciones: nos dan un contexto para poder dar el visto bueno a nuestras retorcidas y aparentemente confusas vidas. Estos jardines promueven lo que las antiguas escuelas de filosofía (como el estoicismo) llamaban "la mirada desde arriba": aun cuando a primera vista nuestras vidas a menudo parecen miserables, pueden adquirir un sentido si se consideran en relación al desarrollo de los procesos naturales. Además, dándonos la bienvenida en lo que aparentan ser espacios naturales, estos jardines nos ayudan a reconocer a la alienada naturaleza como un poco menos alienada de nosotros, si, gracias a vistas inesperadas, no se le ha restado el poder de sorprendernos a veces. Más aún, creando la ilusión para los visitantes de hallarse en espacios naturales y, simultáneamente, ostentando su carácter ilusorio, estos jardines crean un puente entre lo artificial y lo natural sin esconderlo.

Las obras de la tierra, en contraste, son como dedos que apuntan a lo poco que *los seres humanos* ofrecemos a la naturaleza a cambio de lo que ella nos da. Estas obras nos muestran esto al imitar el rudo trato que los espacios naturales silvestres reciben por mano de nuestras industrias con la bendición de los que tienen el poder de hacer políticas al respecto. Hay que notar, al mismo tiempo, que, en muchos casos, mirando las obras de la tierra también se está mirando la naturaleza silvestre que las rodea. Desde el corte en la superficie de la tierra que constituye *Double Negative*, por ejemplo, llegamos a la presencia de los trabajos geológicos de la tierra de mucho tiempo atrás, de las lejanas sierras con sus paredes inescalables, y del indómito desierto circundante que invita a mirar al distante horizonte; además de todas estas facetas de la tierra, de las que nos hacemos conscientes a causa del carácter localizado de este tipo de arte, hace resaltar el carácter ajeno de la naturaleza. Y también estas obras constituyen avisos respecto a la ceguera que resulta cuando nos acercamos demasiado al meollo de la naturaleza tratándola como mero material para nuestros pasajeros impulsos de consumo. Si no podemos ver más que la futura mina o carretera o zona urbanizada acabaremos perdiendo la

capacidad de ver las otras muchas facetas que la naturaleza nos ofrece libremente.

Mientras que las obras de la tierra no pretenden ser representaciones de la naturaleza, como lo pretenden los jardines formales japoneses, sí pueden proporcionarnos una especie de puente entre lo artificial y lo natural. Aun si estas obras resultaran ser asaltos a la naturaleza, afrentas estéticas, también son gestos humanos característicos frente a la naturaleza. Y, a pesar del disgusto que sintamos por este tipo de gesto es posible que nos reconozcamos en él. Es decir, aunque no queramos identificarnos con este tipo de gesto, en cuanto lo reconocemos como nuestro en potencia nos capacita para repensar los varios gestos alternativos que nos son posibles frente a la naturaleza. En resumen, estos dos tipos de arte nos confrontan con modos alternativos de entrar en conversación con la naturaleza, con el resultado de que abren la puerta a la cuestión de cómo actuar respecto a ella.

LA RESTAURACIÓN DE LA NATURALEZA SIN DISIMULO

Como hemos visto, los jardines formales japoneses y las obras de la tierra pueden acercarnos a la naturaleza, pero de maneras significativamente diferentes. Sin embargo ambos tipos de arte parecen argumentar fuertemente contra la disimulación de nuestras acciones. La disimulación, como nos recuerda Jean Baudrillard, es fingir no tener lo que uno en verdad tiene, mientras que la simulación es fingir el tener lo que uno en verdad no tiene. La restauración de la naturaleza es acusada de falsificación en razón de que se teme que los restauradores escondan las intervenciones humanas en la naturaleza. Los jardines formales japoneses y las obras de la tierra parecen enseñarnos de modo interesante que hasta muy considerables intervenciones en la naturaleza pueden prestarnos ayuda en vez de actuar como obstáculos a su apreciación –si se pueden distinguir las intervenciones humanas de lo que hace la naturaleza misma–. Entonces podemos preguntar de nuevo, ¿tiene sentido la restauración de la naturaleza?

La restauración de la naturaleza *no* es el acto de la naturaleza. Por lo tanto la agencia humana ha de ser admitida e indicada en la obra restaurativa si quiere escapar al cargo de impostura. Más aún, la agencia humana en la restauración de la naturaleza ha de ser evidente para que recordemos los muchos espacios naturales que ya se perdieron, y para que tengamos la motivación de alzar la vista hacia los pocos lugares en nuestro mundo que aún no han sufrido su transformación en artificio. Además se debe hacer evidente la agencia humana en zonas restauradas para que los visitantes humanos puedan beneficiarse del hecho de que la restauración crea una forma de relacionar lo artificial con lo natural. Esto es, la restauración de la naturaleza puede crear un puente con la naturaleza no humana, aun en sus manifestaciones más ajenas.

Y prácticamente, todo esto ¿qué significa? En lo mínimo sugiere una combinación bien repensada entre una política de dejar las zonas perturbadas por el hombre volver a sí mismas por sí mismas y una política de nueva intervención por medio de la restauración con el fin de quitar los obstáculos a la recuperación de estas zonas¹⁷, siempre dejando claro signo de lo que fue la contribución humana. Así que esto puede significar que en algunos lugares haya que desnivelar viejas carreteras para impedir su uso continuado, pero no de tal manera que se esconda todo rastro de la intervención humana. Y también puede significar que haya que sacar los desechos y el pedregal que han acabado en los riachuelos a causa de la tala descuidada del bosque, pero probablemente también significa que no se debiera proveer a tales riachuelos con peces una vez han desaparecido.

Lo natural parece que se nos presenta de manera graduada una vez que se ha introducido lo artificial en el medio ambiente. Debe estar claro que nuestra muy limitada capacidad de llegar a la paz con la tierra por medio del trabajo restaurativo no puede justificar nuevas incursiones en la poca naturaleza silvestre que nos queda¹⁸. Pero ahí donde los daños ya han sido realizados, la restauración sí parece justificada. En esos casos es relevante que cuanto menos intervención adicional y cuanto menos disimulada sea, más sentido tiene la restauración¹⁹.

¹⁷ Cf. ATTFIELD, R., "Rehabilitating Nature and Making Nature Habitable", en R. ATTFIELD and A. BELSEY (eds.), *Philosophy and the Natural Environment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 45-58.

¹⁸ Cf. LIGHT, A. and HIGGS, E.S., "The Politics of Restoration", en *Environmental Ethics* 18/3 (1996) 227-47.

¹⁹ Le estoy muy agradecido al Lic. Pablo Bestard por su cuidadosa revisión de este ensayo.