

# El talante órfico de “herman de vries”<sup>1</sup>

Javier Guillermo Merchán Basabe

<sup>1</sup> Fragmento de un trabajo inédito intitulado “Hacia la redención de la naturaleza: un análisis mitologista de la construcción de la naturaleza para la crítica de Robert Smithson y Herman de Vries”.



*“...he regresado finalmente a las cosas que me rodean, ya que ellas constituían una buena representación de las leyes que rigen el destino de las cosas. Siempre es esto lo que investigo con los santuarios que hago hoy, mediante los cuales expreso una forma de respeto, casi religiosa, por el mundo natural. En el pasado, en Europa como en América del Sur, las gentes constituían espacios consagrados a la naturaleza, eran reservas, enclaves que preservaban de la caza y el cultivo. Mis “santuarios” no son más que recintos completamente cerrados por un muro o una barrera: en el interior tenemos la vida salvaje, la vida intacta. Es todo el proceso de la naturaleza lo que allí encontramos...” (de vries)<sup>2</sup>*

<sup>2</sup> Faure citando a De Vries del texto *Trans/formes* publicado en “Les choses mêmes”. En: Faure (2006, p. 141).

## El talante órfico de “herman de vries”

Resumen: Aquí se presenta una crítica del trabajo de Herman de Vries que se vale de un esquema y de metáforas mitologistas para dar cuenta de su concepción estética de la naturaleza y del ímpetu redentor de su intervención artística de espacios naturales.

Palabras clave: Naturaleza, arte, Orfeo-Prometeo, dominio de la naturaleza, redención.

## The Orphic Character of “herman de vries”

Abstract: By means of a scheme and a set of metaphors taken from Greek mythology, this paper intends to present a critical view upon the work of the Dutch artist Herman de Vries, and so it aims to render an account for his aesthetic conception of nature as well as to highlight the influential momentum of his redeeming artistic intervention of natural spaces.

Keywords: Nature, art, Orpheus-Prometheus, mastery of nature, redemption.

## La no-confrontación de la naturaleza

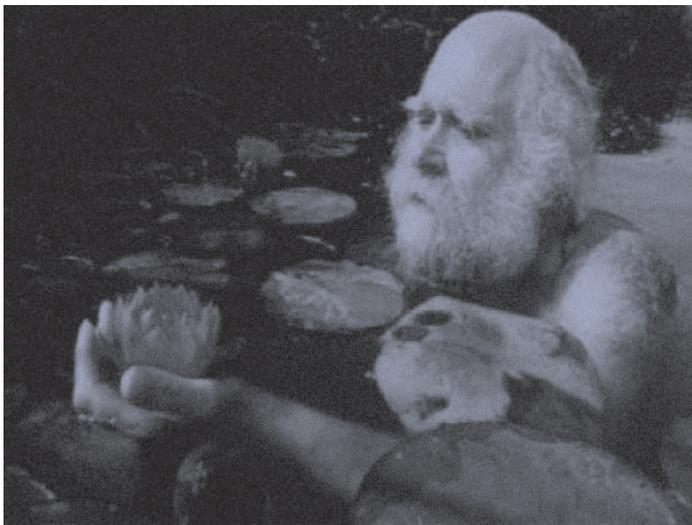


Fig. 1. herman de vries. Automontaje

Con el automontaje de un “herman de vries”<sup>23</sup> órficamente<sup>4</sup> integrado a un espacio natural, flotando en un lago con flora acuática y tomando con la mano una flor de loto (Fig.1), quisiera sugerirse, de entrada, el ansia de simbiosis del artista, y el arte, con la naturaleza. Los trabajos de herman de vries son una crítica de la “construcción” de la idea de naturaleza signada por la confrontación humana<sup>5</sup>. Alfombras de tierra, círculos de flores, pequeñas cajas impresas que contienen olorosos pétalos, litografías de especies vegetales con alguna referencia histórico-botánica, montoncitos de tierra de distintas partes del planeta, coleccionados y a veces convertidos en tinte de colores, calcos de esa tierra sobre papel, ramas enmarcadas, hojas secas, etc. Acciones que evocan una exaltación del impulso órfico y que a veces rayan en el misticismo, puesto que suelen ser asimiladas como un *compromiso*<sup>6</sup>, con la búsqueda del núcleo común a la naturaleza y la humanidad en el arte.

El compromiso con la búsqueda de este núcleo común arte-naturaleza-humanidad supera la mera retórica de la catástrofe<sup>7</sup> y trasciende al punto de convertirse en una propuesta de pensamiento y tratamiento de la naturaleza. herman de

vries hace una ritualización de la labor botánica-horticultora y una *estetización* del cultivo de la tierra. Con respecto a dicha ritualización sería útil recordar sus diez<sup>8</sup> famosas tesis:

- \* los seres vivos deben ser tratados con respeto según su cometido.
- \* la naturaleza es nuestra realidad primaria. la experiencia de la naturaleza es un valor humano universal. la vegetación es la base de nuestra existencia.
- \* en el arte, la naturaleza se convierte en revolución.
- \* bonsai, árboles malformados o restringidos, plantas que no son arte. son la perversión.
- \* en el tratamiento del cultivo de las plantas en el arte, el artista necesita un conocimiento profundo sobre lo que está trabajando.
- \* la adaptación al entorno es un desafío para el arte.
- \* arte en la naturaleza es totalmente superfluo. el arte no puede aportar nada de importancia a la naturaleza. los estados de la naturaleza son perfectos.
- \* el restablecimiento de las relaciones naturales puede ser un acto artístico.
- \* a la vista de lo que imaginamos naturaleza haría sin intervención humana, un parque es, en general, la naturaleza culturalmente empobrecida.
- \* los ideales del jardín zen -la asimetría, la simplicidad, la espontaneidad, la ausencia de formalismo- están en ninguna parte con la mayor claridad accesible a la experiencia visual como en forma natural y vegetación exuberante. qué cosas maravillosas “lotes abandonadas”, *terrain vague*, donde artemisa, moras, cardos y los terrenos baldíos toman el relevo.

Por otro lado, para señalar su estetización<sup>9</sup> del cultivo de la tierra, vale la pena traer a colación dos proyectos; el primero, en Tilburg, Holanda, auspiciado por una organización para la vivienda (TBV), que consiste en una colección de árboles frutales (manzanos, perales y ciruelos), una plantación de 36 especies en hilera a lo largo de una avenida (Mechelenstraat), catalogados, como en un folleto urbano de gran escala: cada uno sembrado frente a una placa en el pavimento; el segundo (herman’s meadow), en Wiese, Eschenau, Alemania, un prado de alrededor de 4000 m2 cerca de su propia casa, en el que plantó en 1986, vegetación silvestre a la espera de una “decultivación” o

## O tal órfico de “herman de vries”

Resumo: Aqui se apresenta uma crítica do trabalho de Herman de Vries, que se sustenta num esquema e numas metáforas mitológicas para dar conta da sua concepção estética da natureza e do ímpeto redentor da sua intervenção artística em espaços naturais.

Palavra chave: Natureza, arte, Orfeu-Prometeu, domínio da natureza, redenção.

un libre retorno de la vegetación al curso de los procesos naturales. A pesar de esta ritualización de la labor botánico-horticultora y la estetización del cultivo de tierra, el tipo de obras de *herman de vries* son resultado de acciones que tienen poco o nada que ver con un ansia órfica-mágica de retorno a la instancia pródiga<sup>10</sup>. Antes por el contrario, este artista acentúa el acercamiento científico a la naturaleza, reflejando un uso del método, el diseño y la ejecución, la investigación y recopilación de datos, el montaje, la realización de criptogramas, etc. Sus acciones no son motivadas por el ansia de adscribirse a un anacronismo estético fundado en la nostalgia del encantamiento, sino que obedecen a un encuentro científico y religioso-filosófico con la naturaleza. Aunque, paradójicamente, evoca la imagen del Prometeo romántico que veía en la naturaleza su Dios, y en la ciencia y el arte su religión, *herman de vries* es todo menos un romántico<sup>11</sup> o un místico naturalista: su acercamiento a la naturaleza es una crítica de la confrontación humana del medio natural con alcances prácticos.

La negación de la construcción pródiga de naturaleza por parte de *herman de vries*, tampoco es mero arrepentimiento<sup>12</sup> ante la catástrofe o un resultado de la retórica ecologista. Aunque su obra es cercana a compromisos ambientalistas, ello es una consecuencia más que un fin. *herman de vries* alega: “yo trabajo con la naturaleza porque ella es nuestra primera realidad... más que por la noción cristiana del paraíso perdido, estoy influenciado por el budismo zen, su agarre directo en el mundo, la fuerza de sus estados de conciencia...” (Faure, 2006, p. 146)<sup>13</sup>. Con ello sustenta una concepción dinámica de la naturaleza contraria a asociaciones típicas, a neomitos como los de la pérdida de la pureza y la catástrofe<sup>14</sup>. Una asociación típica al budismo zen es la búsqueda de la iluminación; pero ella no consiste en la búsqueda de conceptos ni abstracciones, la iluminación no tiene un credo ni unos preceptos rígidos, pues busca la libertad del pensamiento en el movimiento, en lo no estático. Así, para la filosofía zen, la naturaleza carecería de un punto inicial, ella es producto de un

<sup>3</sup> En adelante “herman de vries”, (en minúsculas), tal como firma y escribe el artista que manifiesta estar en contra de las jerarquizaciones, incluso en cuanto a la escritura de su nombre se refiere. John K. Grande (2005) en “Diálogos arte y naturaleza” dice: “La creencia de de *vries* de la capacidad del arte para comunicar y su sentido de la objetividad lo llevó abandonar el uso de mayúsculas... En los textos de Herman de Vries nunca aparecen mayúsculas porque pretende evitar la jerarquía de palabras y de la estructura del lenguaje” (p. 363). Véase también el catálogo de la exposición “ambulo ergo sum” (2009), etc.

<sup>4</sup> Referencia a la dualidad Prometeo-Orfeo y sus personificaciones como maneras de relacionarse con la Naturaleza; así, lo “prometeico” supone un acercamiento hacia la Naturaleza mediado por una concepción desencantada, cientista, objetivista, y un uso de los espacios naturales en donde priman finalidades humanas alcanzadas por el desarrollo de la técnica y tecnología, que aquí se asocia al dominio craso; mientras que, por su parte, lo “órfico” remite a lo contrario, a una visión encantada, mágica, irreductible de la Naturaleza, y un uso de los espacios naturales donde las finalidades humanas se consiguen místicamente, lo que se asocia a un ímpetu más que dominante, redentor.

<sup>5</sup> Por medio del esquema mitológico de la redención (pecado-castigo-perdón), este trabajo supone tres instancias dentro de la construcción (concepción y tratamiento) de la Naturaleza en las sociedades industrializadas: *pródiga*, *catastrófica* y *apocalíptica*. La instancia pródiga se asocia con la imagen de una Naturaleza dadivosa, generosa y de recursos inagotables propicia para ser mancillada; la instancia catastrófica se asocia a la imagen de una Naturaleza expoliada, herida y dominada, y la instancia apocalíptica, que se asocia a la imagen de una Naturaleza que requiere ser reconocida, redimida o reconciliada, que además amenaza la existencia humana.

<sup>6</sup> Algunos de los pocos trabajos monográficos sobre este artista son los de Mel Gooding y Anne Moeglin-Delcroix, aunque se encuentran algunas referencias importantes en textos de Martin Kemp, John K. Grande, Michael Ferh y Cees de Boer (en Referencias) Todos ellos esbozan la figura de un *de vries* investido con aire místico-ecologista y ven en su obra, una propuesta de integración entre el hombre, la naturaleza y el arte necesaria en nuestro tiempo, que se esboza ya en los títulos de sus obras.

<sup>7</sup> La “retórica de la catástrofe” sería la remisión a un discurso acerca de una Naturaleza mancillada, caracterizado por un ímpetu doloso y culposo.

<sup>8</sup> Diez tesis que expuso el artista en un texto de su autoría al cual esta investigación no pudo acceder, llamado “vegetation et art” y que fueron tomadas de Nemitz, B. (1999). *Transplant, Living Vegetation in Contemporary Art*. Cap. 9. London: Hatje Cantz Publishers.

<sup>9</sup> Para un estudio a profundidad véase: Gooding (2006, pp. 96,101).

<sup>10</sup> En un sentido histórico-mítico, la construcción de la idea de Naturaleza señala una instancia paralela a la industrialización en la que ella se representaba en el imaginario colectivo como algo puro, salvaje, intocado, pródigo... algo digno de ser mancillado.

<sup>11</sup> Mel Gooding (2002) insiste en cierto triunfo de los impulsos románticos en la obra de este artista. Esto es, el verdadero encuentro con el en-sí de la Naturaleza provocado por la conjunción de ciencia-arte.

<sup>12</sup> Esta es la lectura que hace Faure de *herman de vries*, quien comparando su actitud con la de Robert Morris, lo ve como un artista que asume la instrumentalización de la Naturaleza, diferenciándolo del mismo Morris, en tanto que en el primero no hay espacio a la retractación, pues en general el hombre debe modificar la naturaleza. Faure asume que de *vries* busca la desapropiación de la Naturaleza más allá del reclamacionismo. Faure (2006, p. 146).

<sup>13</sup> Es importante notar que Faure trae a colación esta cita y señala cómo de *vries* se aleja de las mitificaciones que llama “modernas”, al igual que Robert Morris, reflexionando sobre el arrepentimiento contemporáneo y la necesidad de asumir una posición frente a la “recuperación” de la Naturaleza.

<sup>14</sup> La construcción de la idea de Naturaleza se vale de relatos o neomitos como el del “buen salvaje”, “la naturaleza pura”, “la pérdida de la pureza”, la “catástrofe”, “el fin final”, etc.

constante cambio<sup>15</sup> en el que el hombre incide desde que cultiva la tierra. A lo que puede agregarse:

*hoy la entropía no se detiene. está en la naturaleza y en nuestro ámbito cultural (...) la humanidad es transitoria (...) es una parte de la naturaleza. no tenemos que temer a este proceso. podemos respetar y disfrutar el poder de la naturaleza, siempre preparada para curar sus heridas, tomando lo que el hombre ha dejado atrás, olvidado o destruido<sup>16</sup>.*

Ese primer asomo de desmitificación de las instancias pródiga y catastrófica de la naturaleza en el pensamiento de *herman de vries*, puede verse reforzado con sus acciones asociadas al paradójico uso de la ciencia y la inversión de la figura mitemática del expedicionario naturalista y su ímpetu de conquista. En extensas travesías por diversas zonas no urbanizadas del planeta, *de vries* recoge, clasifica<sup>17</sup>, modifica plantas y materiales de la naturaleza; además, edita textos y expone productos de estas travesías. Lo cual no responde a un impulso prometeico de instrumentalización de la naturaleza por medio de criterios experimentales o taxonómicos, sino más bien a un ansia órfica por mostrar la finitud y abstracción de la ciencia misma. Por lo mismo, *de vries* tiene una visión de la ciencia muy particular, la cual parece exponerse en una cita que trae a colación Michael Fehr en su texto “Artifex Arboris Inversae”:

*yo encuentro importante esto de llevar las posibilidades científicas a otro contexto o plano para ser utilizadas. en mi caso, al campo del arte. las limitadas posibilidades técnico-científicas de uso y conocimiento nos lleva a un terreno cultural donde no hay nada. a través de su uso limitado, se abre un abismo entre el sentido común de los humanos y la vida. lograr un puente entre estos abismos es la tarea del artista actual...<sup>18</sup>*

Gran parte de los textos que edita en la serie “*from the earth*”<sup>19</sup>, se asimilan a crónicas de un expedicionario en las que no se mencionan palabras sino que se evocan tierras y recorridos sin mapas. Una búsqueda de nuevos criterios de señalamiento: así puede entenderse “de la tierra: café, marrón, pardo”<sup>20</sup>, la crónica de un recorrido intercontinental ilustrado con una serie de once láminas, cada una con un cuadrado que varía de color en cada página, once cuadrados de varios tonos, *café, marrones y pardos*, calcados con frotamientos de tierra de diversos puntos del planeta. En varios de los trabajos “pictóricos” de *herman de vries*, el tinte o color de sus pinturas son producto de frotamientos de tierra sobre láminas de papel de calco. Tierra que es reducida a polvo y untada en los dedos del artista, quien luego la repisa en tramas geométricas. En esta *crónica* se señala la tierra no como un concepto representado, sino como un material cargado de significación que se manifiesta en la experiencia del color, el frotamiento es la evocación y la asociación a un lugar. De allí que luego de pasar páginas con once cuadrados, la *crónica* finalice con el siguiente índice (en minúsculas según los propios criterios del artista):

- 
- 1 restinga-el hierro canaries
  - 2 anmond-india
  - 3 habli-india
  - 4 mombasa-kenia
  - 5 römershofum-habberge, deutschland
  - 6 los aceviños- La gomera, canaries
  - 7 tokyo - japan
  - 8 sapong - thailand
  - 9 toilogt-mongolia
  - 10 dandenong ramper-australia
  - 11 peru

## Contra la abstracción y el subjetivismo

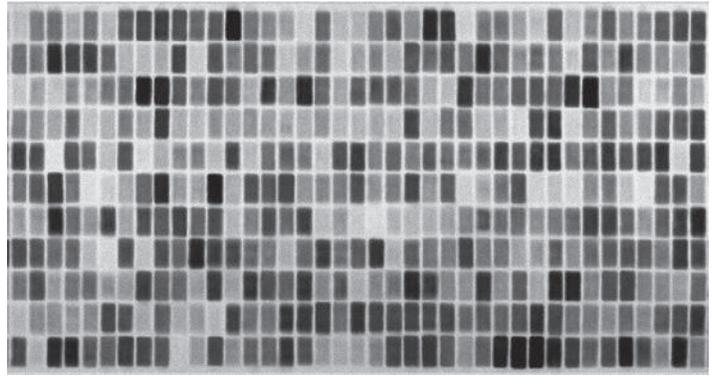


Fig. 2. from earth. 2007

La crítica de la construcción de la idea de naturaleza confrontada, tiene que ver con una lucha “trascendental” contra la forma de constituir la realidad del arte. Aunque resulte extraño, solo en una lucha contra una prometeica abstracción de la naturaleza puede entenderse la acción vinculada tras pinturas como esta (Fig. 2)<sup>21</sup> cuyo contenido, paradójicamente, es identificado con el lenguaje abstracto. Para este artista “las cosas mismas, hablan de sí mismas, tienen una realidad que es concreta”<sup>22</sup>. En este caso, la tierra, como material pictórico de la serie de trabajos “from earth” realizados por frotamientos, sugieren cómo las técnicas usadas por *de vries* se acogen a señalar lo irreductible de la experiencia de naturaleza misma. Los rectángulos de esta obra (462 cajones de tierra de colores de diversos puntos del orbe frotada en papel de calco) no son una abstracción, tampoco la palabra que declara su contenido se asocia a paisaje alguno, son signos de la experiencia, una labor que sugiere la tierra como realidad física concreta sin reducirla o simplificarla en fórmulas.

<sup>15</sup> El argumento central del estudio de Mel Gooding “Herman de Vries: la oportunidad y el cambio”, está centrado en la aseveración de Herman de Vries “todo cambia”, un precepto con influencia del budismo zen. Gooding (2006).

<sup>16</sup> Entrevista al artista por parte de John K. Grande (2005. p. 373).

<sup>17</sup> Mel Gooding señala que Herman de Vries fundó “el museo de la tierra” con más de siete mil muestras de la tierra, reunidas por el artista o enviadas a él desde todo el mundo. Primero dicho museo estuvo en Eschenau, Alemania y ahora se encuentra en el Museo Gassendi en Francia. Por otro lado, Gooding también hace énfasis en la obra “natural relations” (1989), un señalamiento a las relaciones que tienen los hombres y las plantas, presentado en un catálogo de exposición (Osthaus Karl-Ernst Museum de Hagen), un herbario con más de 2000 plantas recogidas y registradas con criterios mitológicos, medicinales, botánicos, etc. Gooding (2006, pp. 98-100).

<sup>18</sup> “(ich) finde es wichtig, wissenschaftliche Möglichkeiten auf ein anderes Gebiet zu übertragen und auch dort anzuwenden. In meinem Falle auf dem Gebiet der Kunst. Die einseitige Verwendung wissenschaftlich-technischer Möglichkeiten und Kenntnisse führt uns in ein kulturelles Niemandsland. Durch die einseitige Verwendung wird eine Kluft aufgerissen zwischen dem Menschen in seiner Gesamtheit und der Leben. Diese Kluft überbrücken zu helfen ist eine der Aufgaben des heutigen Künstlers”. Fehr, M. *Artifex Arboris Inversae* (1998, pp. 4-5). Pdf. disponible en la página del artista. En: <http://www.hermandevries.org> (el texto original en minúsculas)

<sup>19</sup> Serie de pinturas realizadas a partir de frotamientos de tierra en papel, muchas de ellas editadas e impresas en una colección publicada anualmente en Francia por Editorial Megert. Una colección de siete volúmenes; cada uno consta de diez hojas o más, con calcos de tierra individual de una gama de colores particular -marrón, gris, amarillo, lila, etc.

<sup>20</sup> De Vries, H. (2005). *from earth: brown, braun, brun*. Paris: Éditions Lydia Megert. p. 12. Láminas de colores.

<sup>21</sup> La serie “from earth” presenta frotamientos, a veces como una imagen rectangular o de un solo objeto y con más frecuencia, una red de matrices de varias magnitudes, colores y texturas, en obras llamadas simplemente de la tierra o acompañadas de abecés del nombre de los lugares correspondientes de las muestras de tierra como “from earth, ethiopia” o “from earth, deutschland”, etc.

<sup>22</sup> Paráfrasis de comentarios de *herman de vries* presentes en Gooding (2006, p. 97).

La lucha contra la abstracción es una lucha contra la determinación prometeica de la naturaleza. En el texto “*Artifex Arboris Inversae*”, Michael Fehr hace una lectura de los trabajos del artista como una lucha contra la abstracción; así, asimilándolo primero con Piet Mondrian, quien representa la abstracción de la naturaleza en el arte, señala cómo la abstracción “devresiana”, es una lucha en tanto pretende sacar la abstracción de la abstracción misma. Fehr, citando a de vries, señala: “*la abstracción tiene sólo un valor para mí, cuando esta vuelve a caer en la realidad terrenal, en otras palabras, cuando esta aporta un trato de nosotros mismos con todo lo que vive... (o con el poder vivir)*”<sup>23</sup>.

Aunque pareciera una delimitación, ya que los rectángulos prescinden de la historia de las personas y su relación con la tierra, los rectángulos presentan “la tierra en-sí”, no como tierra representada, en ella no hay visos de apropiaciones culturales, sociales o nacionales, no hay demarcaciones ni circunstancias, sino tierra como elemento genérico, atemporal, des-personalizador. La serie “from earth” se vale del hecho abstracto en el arte para volcarse sobre el mismo mostrando la limitación del lenguaje abstracto; es más, “*el hecho de que el lenguaje sólo transmita el pensamiento pero nada de experiencia debe ser cuestionado para que cada significado sea experimentable*”<sup>24</sup>. Por ello aquí, para *herman de vries*, “no existe el arte abstracto”, el rectángulo resultado de un frotamiento, contrario al concepto y la ley científica, debe ser, no solo lo que se piensa, sino también lo que se percibe.

La abstracción es resultado de una escisión entre el hombre y la naturaleza de la que *de vries* es consciente. El arte y la ciencia han abstraído la idea de naturaleza convirtiéndola en artefacto: paisajes simplificados, espacios verdes icónicos troceados e historiadados, la postulación general de que la naturaleza es lo dado y que gracias a la mente humana ella tiene su estatus ontológico; en últimas, arte y ciencia han perpetuado una confrontación. Algo casi explícito en otra obra llamada “16dm2” de 1979, donde el artista recorta césped y hojas y los comprime, los desintegra y los presenta presionados sobre una colección de 200 hojas de papel de 16dm2 de tamaño.

En este panorama, la crítica de la construcción pródiga y catastrófica de la naturaleza no tiene fundamento en su usufructo tanto como en su develamiento. La negación de la abstracción “es en el fondo una lucha contra el subjetivismo, contra el factor más importante que sustenta el impulso prometeico de conocimiento y usufructo. El término subjetivismo señala el problema del modelo cognoscitivo de naturaleza expuesto en la teoría moderna del conocimiento, en el que se contraponen sujeto y objeto. El problema transita desde Descartes hasta ahora y consiste en que la realidad se convierte en una construcción solipsista del sujeto, en la que los conceptos resultan entidades que se

construyen sin valerse positivamente de la experiencia de la vida terrenal o de la naturaleza en-sí”.

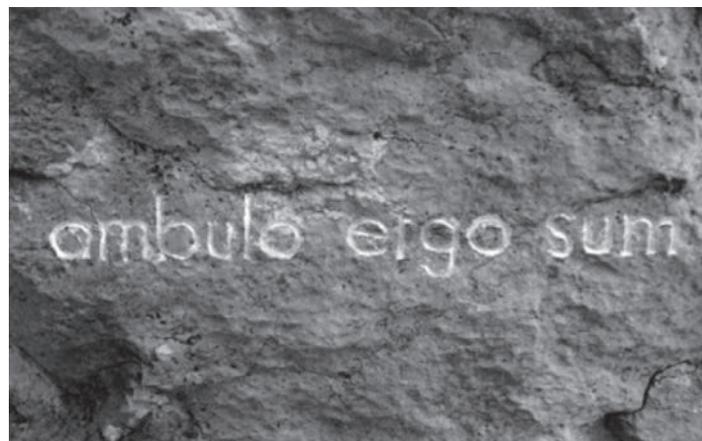


Fig. 3. Ambulo ergo sum (2000)

La puesta en contra del subjetivismo de la obra de *herman de vries* tiene su asidero en una obra-acción que aparece discretamente mimetizada en el paisaje: “ambulo ergo sum” (ambulo luego existo) (Fig. 3). La frase es producto de un intercambio de cartas entre Descartes (1596-1655) y Gassendi (1592-1655). Este último criticaba el apabullante “cogito ergo sum” (pienso, luego existo) de Descartes por su extremo idealismo<sup>25</sup>. Una pertinente crítica de la construcción de la idea de naturaleza más que de la idea de sujeto. “Ambulo ergo sum” es una crítica a la construcción subjetivista de la idea de naturaleza. Descartes inauguró el método moderno para filosofar valiéndose de la duda y la certeza; “pienso, luego existo” denota la certeza elemental que fundamentó la teoría del conocimiento. El sujeto, la unidad de conciencia cartesiana, piensa y abstrae la experiencia de la naturaleza. La unidad objetiva del saber es puesta en el sujeto; el “yo pienso” cartesiano garantiza que todo objeto llegue a ser cognoscible. Pero “cogito ergo sum” es una máxima donde el sujeto que duda se designa a sí mismo como lo único cierto (real) y fundamental, algo que contiene los objetos como una entidad infinita; toda experiencia se basa en el “yo pienso” casi al punto de negar la existencia de la naturaleza no pensable<sup>26</sup>. La *subjetivización* de la experiencia de la naturaleza, por ejemplo la de la percepción espacial abstraída en un plano cartesiano, surge en tanto ella se hace razonable y todo lo razonable se hace concepto. Para la obra de *herman de vries*, semejante equiparación entre conceptos y pensamiento deja por fuera de los conceptos a la naturaleza en-sí. El sujeto se confronta al mundo desde su gran ojo prometeico, convirtiéndose en un amo y señor de una naturaleza abstraída.

“Ambulo ergo sum”, una talla tipográfica mínima cubierta con oro fundido sobre una gran roca desprendida de una montaña<sup>27</sup>, adquiere sentido como crítica al subjetivismo y vindicación de la meditación como experiencia. La roca se encuentra en camino a otra obra “central” de *herman de vries*, el “sanctuaire de la roche-rousse” en Digne, Francia, lo que la convierte en un punto obligado de tránsito por el que pasa el expedicionario de la naturaleza, el espectador en una búsqueda de encuentro de un espacio ritual. Ella es artífice de una experiencia que potencia la actividad del pensamiento, la meditación generada de la interrelación del hombre con el medio. El que la roca se haya desprendido de un risco y se encuentre en camino a un *lugar*, es decir, que haga referencia tanto a procesos naturales como al recorrido del caminante, es especial-

<sup>23</sup> “abstraktion hat fur mich nur dann einen wert, wenn diese irdische wirklichkeit. mit anderen worten, wenn sie beiträg verhältnis mit uns selbst und zu demjenigen, worin wir leben (oder leben können)”. Fehr, M. (1998). *Artifex Arboris Inversae*. (p. 4). En: <http://www.hermandevries.org>

<sup>24</sup> Fehr citando al artista: “die tatsache, dass sprache nur denken vermittelt, aber keine erfahrung, dass sede bedeutung, um erfahrbar zu werden, immer aufs neue in frage gestellt werden muß”. Fehr, M. (1998). *Artifex Arboris Inversae* (p. 7). PDF disponible en la página del artista. En: <http://www.hermandevries.org>

mente significativo, sobre todo si a esto se junta el hecho de que la roca está en Digne, ciudad natal de Gassendi. La propia experiencia de la naturaleza en el caminante produce pensamiento, la naturaleza en la experiencia se sugiere, es pensamiento producto del estar en la naturaleza, de hacerse parte de ella en su cambio, y nunca de establecer distancia de la misma.

## Integración y redención

La obra de *herman de vries* pretende superar el distanciamiento del hombre con la naturaleza, no solo por medio de una crítica de la construcción confrontada de la idea y la lucha contra la abstracción y el subjetivismo: su trabajo es ante todo una propuesta de cambio de actitud humana hacia la naturaleza, que guía sus intervenciones artísticas de espacios naturales. Resulta desconcertante el grado ínfimo de afección de sus acciones al entorno, las cuales sugieren la búsqueda de un grado cero. Como si se tratara de un repudio al impulso prometeico y un incuestionable dolor ante la catástrofe, altera de forma mínima el entorno, hace señalamientos hacia la *fragilidad* del mismo que rayan en la obviedad; por medio de verjas, mallas y muros en los que talla inscripciones enfáticas y minúsculas, encierra trozos de tierra ubicados lejos de centros urbanos, aislándolos del contacto físico con el hombre, etc. Ni qué decir de los nombres de algunas de dichas obras-intervenciones (“sacred space”, “sanctuarium”, etc.), que para cualquiera señalarían trabajos de arte ecológico guiados por la retórica de la catástrofe, a menos que se entienda lo que hay detrás de los mismos: una búsqueda de integración hombre-naturaleza.

Una de esas intervenciones, redundantemente llamada “Sacred space”, hace uso artístico de un espacio natural con grado ínfimo de afección. Lo señala (Fig. 4 y 5) por medio de discretas tallas sobre rocas -una mano e inscripciones revestidas en oro- y un cartel que funciona como interdicto para mantener un territorio preservado. El señalamiento es doble: “espacio sagrado” hace referencia de un culto al sitio, que no se debe a las características prototípicas o enverdecidas del mismo, sino a sus connotaciones sociales apocalípticas; pero el señalamiento se debe a que se funda en la esperanza de redención, el interdicto es la muestra de que algo se ha de corregir.



Fig.4. Sacred Space, 2003-2005

Esta intervención es realizada en un bosque, el cual es parte de un proyecto de pensamiento y acción colectiva que busca un replanteamiento<sup>28</sup> de las relaciones humanas con la naturaleza, tal vez el más ambicioso promovido hasta la fecha. Está ubicado en Baldrockistan (SOS) (State of Sabotage), Australia. Un proyecto de parque natural patrimonio de la humanidad, en el que se plantea una simbiosis económico-social y estético-política entre la acción humana y la naturaleza. Proyecto afín a las obras de *herman de vries* en tanto pretenden instar a una experiencia estética de la naturaleza, fundada en el desvanecimiento de la confrontación y la integración. “Sacred Space” lo asimila a un promotor del replanteamiento de las relaciones del hombre con la naturaleza, en la propuesta del encuentro con experiencias vividas de la misma. De esa forma, puede suponerse que el cartel pierde su obviedad como anuncio y se transforma en poesía, que solo adquiere sentido en el lugar emplazado para el habitante-excursionista en su pérdida de actitud habitual. El cartel junto a la roca con la talla de la mano revestida en oro reza: “usted entra/ al espacio sagrado/ de baldrockistan/ estado de sabotaje/ silencio/ no hay conceptos/ sin pensamientos/ sin ideas/ sin ropa/ sean conscientes/ ¡yo no tomo nada/ de aquí!”<sup>29</sup>.

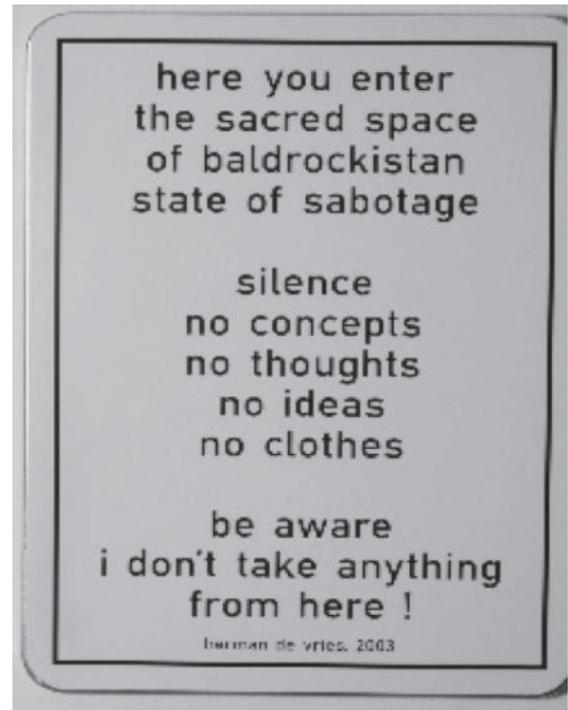


Fig. 5. Cartel. Sacred Space (2003-2005)

<sup>25</sup> Faure (2006, p. 142) anota que la frase es del mismo Descartes, quien la usó irónicamente en una carta dirigida a Gassendi con el fin de refutar la crítica de su segunda meditación.

<sup>26</sup> Al respecto, véase el artículo titulado “Solipsismo”. En: AA.VV. (1996). Diccionario de filosofía. Bogotá: Editorial Panamericana.

<sup>27</sup> *de vries* afirma que la roca se desprendió de un risco. En: Grande, (2005, p. 232).

<sup>28</sup> Al respecto véase la página web de dicha organización: <http://www.sabotage.at/sos/baldrockistan.php>

<sup>29</sup> here you enter/ the sacred space/ of baldrockistan/ state of sabotage/ silence/ no concepts/ no thoughts/ no ideas/ no clothes/ be aware/ i don't take anything/ from here!



Fig. 6. Sacred Space (2003-2005)

Paradójicamente, esta ansia de integración hombre-naturaleza se presenta también en unos trabajos que literalmente separan espacios naturales de toda acción humana. Una serie de intervenciones artísticas de espacios naturales, llamadas santuarios<sup>30</sup>, que no hacen más que dejar perplejo a aquel que espere encontrarse con un emplazamiento en la naturaleza a la manera del espectador de arte ecológico, medioambiental o *land art*. Los llamados santuarios, santuarie, sanctuarium, depende del lugar de emplazamiento, son una serie de trabajos que convierten en “sacros” trozos de tierra y por extensión, a la naturaleza. Aunque en todos se persiguen objetivos similares, son especialmente pertinentes dos de ellos: el “*sanctuarium*” (Münster, 1997) (Fig. 7) y el ya mencionado “*santuaire de la roche-rousse*” (Digne, 2000) (Fig. 8). Estas dos obras en las que aparentemente no pasa nada, no podrían “verse” sin acudir a palabras del propio *de vries*: “*detesto el arte en la naturaleza*”, “*el arte no puede añadir nada esencial a la naturaleza*” o “*los mensajes de la naturaleza son perfectos*”<sup>31</sup>.



Fig. 7. Sanctuarium, 1997

El santuario de Münster es un muro de ladrillo circular alrededor de un trozo de terreno a cielo abierto. Münster es una ciudad industrial y un centro académico del sur de Alemania, fuertemente bombardeada en la guerra y reconstruida con un material atípico en gran parte de las ciudades europeas: el ladrillo. Es famosa por una decenal de escultura que le ha dejado a la ciudad más de

sesenta obras, en la que participó *herman de vries* con este trabajo<sup>32</sup>. Este tipo de intervenciones, tal como las de Robert Smithson, requieren de un recorrido y una búsqueda por la naturaleza, desde una carretera hasta un punto significativo del terreno, un lugar. Así, el santuario de Münster y el de la roche-rousse requieren de caminatas desde la carretera, inclusive un ascenso a una montaña, en el caso del último. Se encuentra a las afueras de la ciudad, en un sitio que fue des-urbanizado; por lo mismo, no es un espacio natural intocado ni idílico sino un espacio castigado. Tiene dos visores en óvalo puestos cada uno a una altura media, equidistantes entre sí y ubicados como puntos cardinales. El muro tiene 14 metros de diámetro y 2,65 metros de altura<sup>33</sup>. Su construcción requirió de 20 000 ladrillos dispuestos según normas tradicionales de mampostería propias del siglo XVIII<sup>34</sup>. Lo más misterioso es que sobre cada óculo hay un texto en sanscrito que diría: “*esto es perfecto, aquello es perfecto, lo perfecto procede de lo perfecto, quitadle lo perfecto a lo perfecto, la perfección permanece*”<sup>35</sup>. Gracias a los óculos, el espectador se convierte en un espía que, separado por un muro y ansioso en su búsqueda de un encuentro, observa, sin ser partícipe, los procesos de la naturaleza. En ese sentido, el muro y sus visores son un marco de contención de la obra. No son la obra, una prolongación de la confrontación de la naturaleza, sino la señal de que la naturaleza es vista como arte. La obra es lo que sucede dentro de los muros, de forma tal que no se le debe añadir nada al interior. La naturaleza perfecta se sugiere en la visión de sus procesos naturales, su eterno cambio da la posibilidad de nuevas creaciones tal como lo señala la germinación “espontánea” de plantas que crecen dentro del recinto.

<sup>30</sup> Los santuarios son una serie de trabajos en Stuttgart (1993), Münster (1997), Digne (2001) y Zeewolde (2002). Para un estudio profundo de los mismos vale la pena acercarse los trabajos de Mel Gooding. En español resulta de primera mano el artículo de Faure (2006).

<sup>31</sup> Frases categóricas de *herman de vries* publicadas en forma aforística en el texto “vegetation and art” (al que no fue posible acceder) y que aparecen en citadas en múltiples publicaciones y en los únicos textos traducidos al español sobre el artista, el de Faure (2006, pp. 137, 144); y Grande (2005, pp. 363, 375).

<sup>32</sup> Véase el catálogo “sculptures in Münster (2009)” editado por el LWL State Museum for Art and Cultural History Münster.

<sup>33</sup> Los datos son de Faure (2006, p. 139).

<sup>34</sup> Véase el catálogo “sculptures in Münster (2009)”.

<sup>35</sup> *Ibíd.*



Fig. 8 y 9. Sanctuaire de la roche-rousse, 2000

Por otra parte está el santuario de Digne (*sanctuaire de la roche-rousse*), una suerte de verjas en forma de lanzas de punta dorada, todas ellas dispuestas en un semicírculo sobre un risco, que aíslan un espacio natural del contacto humano; aunque hereda el marco de contención de la obra-naturaleza sugerido en otros santuarios, tiene un elemento adicional: está ubicado en una reserva geológica llamada Haute-Provence, que alberga señas de un poblamiento humano antiguo<sup>36</sup> que ha sido retomado por la naturaleza. En ese sentido, no es estrictamente un santuario natural increado: está ubicado en un territorio baldío hoy desocupado, cerrado, con ruinas antiguas que se las ha tragado el bosque y socialmente protegido. El santuario se erige ya no desde la humanización de la naturaleza, sino

desde la demarcación de un lugar que se vuelca a una naturalización de lo humanizado, el señalamiento de una recuperación: “... en otro tiempo las gentes vivieron aquí, trabajaron en este lugar. de esto hace mucho tiempo y los restos del hábitat se descomponen. la naturaleza recupera sus dominios, los árboles, los matorrales y las rosas, crecen ahora entre las ruinas. todo cambia”<sup>37</sup>.

En un sentido general, *herman de vries* valora ciertos espacios naturales como espacios rituales. El santuario remite a lo sagrado, a la contemplación apocalíptica redentora. Aísla cosas mundanas invirtiendo su potencia visual. Pero lo que el hombre contempla no es solo pensamiento, ya que la naturaleza no tiene representaciones estáticas. No es el marco de contención de la obra (el muro o la verja) ni la objetivación pictórica de lo que hay detrás del mismo, ningún tipo de apropiación o subjetivismo; es, más bien una entrega a la reflexión conjugada con una experiencia de los procesos de la naturaleza, una testificación del acontecimiento de la vida. Así, la separación de espacios naturales propia de los santuarios no es una apropiación sino un acto de reconocimiento de la naturaleza misma: una búsqueda de nuestra integración con ella. Es gracias a esa búsqueda, que pretende superar la confrontación humana de la naturaleza, que los espacios sagrados se convierten en espacios rituales; sería un “pecado” saltar muros y verjas en tanto el sencillo acto denota una agresión o una actitud de irrespeto hacia los procesos de la naturaleza.

Los santuarios constituyen un llamado por replantear la relación con la naturaleza. El señalamiento de lugares inaccesibles, a la manera de espacios de resistencia, permite señalar la influencia de la esperanza de redención de la naturaleza y el reconocimiento del replanteamiento de la catástrofe en la intervención artística de espacios naturales. Este llamado, acorde a las necesidades de nuestro tiempo, no es un llamado al arte por el arte, es un llamado al arte por la vida. Por lo mismo, su grado cero de intervención no celebra nada para el arte, sino que se acoge a un componente esencial presente en la construcción de la idea apocalíptica de naturaleza. Solo así puede entenderse que las obras en cuestión sobrepasan el nivel de “arte en la naturaleza” para tornarse en “naturaleza en el arte”. A este respecto vale la pena traer a colación sus propias palabras: “*mirad la paradoja de hoy en día: en el exterior todo está cultivado, mientras que en el interior es la vida salvaje. los santuarios devuelven el orden al mundo*”<sup>38</sup>. Frases que en cierta forma sugieren que ese componente es la esperanza de redención de la naturaleza, la búsqueda de un fructífero camino para el arte que decide afrontar el riesgo de acercarse a ella sin interés instrumental; como diría el mismo *herman de vries*: “sin ropa”.

<sup>36</sup> Faure (2006, p. 140) dice que hasta hace un siglo la gente aún vivía allí.

<sup>37</sup> Faure (2006, p. 142) citando a de vries.

<sup>38</sup> Faure (2006, p. 143) citando a de vries.

## Referencias

- AA.VV. (2009). Catálogo de la exposición “ambulo ergo sum”. Pdf en: Exposition du 7 mai au 21 juin 2009. CAIRN centre d'art. <http://www.museegassendi.org/musee-gassendi-digne-les-bains.html>
- Catálogo “Sculptures in Münster”. (2009). Editado por el LWL State Museum for Art and Cultural History Münster.
- De Boer, C. (1998). the world is my poetry. En: [http://www.hermandevries.org/articles/article\\_1998\\_boer.php](http://www.hermandevries.org/articles/article_1998_boer.php)
- De Vries, H. (2005). from earth: brown, braun, brun. París: Éditions Lydia Megert.
- Faure, F. (2006). Detesto el arte en la naturaleza: acerca de los santuarios de Herman de Vries. En: P. Salabert, H. Parret y D. Chateau (Comps), Estética plural de la naturaleza. Barcelona: Ed. Laertes. MACBA.
- Fehr, M. (1998). Artifex Arboris Inversae. En: <http://www.hermandevries.org>
- Fehr, M. (1992). Herman 's meadow. A museum. En: <http://www.hermandevries.org>
- Grande, J. (2005). Diálogos arte y naturaleza. Canarias: Ed. Cesar Manrique.
- Gooding, M. (2006). Herman de Vries: Chance and change. London: Thames and Hudson.
- Gooding, M. (2002). Song of the Earth: European Artists and the Landscape. London: Thames and Hudson.

### Imágenes

- Fig. 1. herman de vries. Automontaje. Colección del artista. En: <http://www.culiblog.org/archives/devriesrosen-thumb.jpg>.
- Fig. 2. “from earth” (2007). 110 × 203 cm. Colección del artista. (462 frotamientos de tierra sobre papel). Extraída de: <http://www.hermandevries.org>
- Fig. 3. “Ambulo ergo sum” (2000). Extraída de: AA.VV. (2009). Catálogo de la exposición “ambulo ergo sum”. Pdf en: Exposition du 7 mai au 21 juin 2009. CAIRN centre d'art. <http://www.museegassendi.org/musee-gassendi-digne-les-bains.html>
- Fig. 4. “Sacred Space” (2003-2005). De la página de Baldrockistan State of Sabotage, Australia: <http://www.sabotage.at/sos/gallery/image-17.png>
- Fig. 5. Cartel de “Sacred Space” (2003-2005). De la página de Baldrockistan State of Sabotage, Australia: <http://www.sabotage.at/sos/artcollection.php>
- Fig. 6. “Sacred Space” (2003-2005). Imágenes extraídas de la página de Baldrockistan State of Sabotage, Australia: <http://www.sabotage.at/sos/artcollection.php>
- Fig. 7. “Sanctuarium” (1997). Münster, Alemania. Extraída de: <http://www.the-artists.org/artist/Herman-de-Vries>
- Fig. 8. “Sanctuaire de la roche-rousse” (2000). Digne, Francia. Extraída de: AA.VV. (2009). Catálogo de la exposición “ambulo ergo sum”. Pdf en: Exposition du 7 mai au 21 juin 2009. CAIRN centre d'art. <http://www.musee-gassendi.org/musee-gassendi-digne-les-bains.html>
- Fig. 9. Sanctuaire de la roche-rousse. (2000). Digne, Francia. Extraída de: <http://www.musee-gassendi.org/sanctuaire-nature-rocherousse.html>

Javier Guillermo Merchán Basabe

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

Filósofo (U.N.), Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad (U.N.). Docente de la Facultad de Bellas Artes, adjunto al Departamento de Filosofía UPN. Investigador en el campo de la Estética de la Naturaleza y de las relaciones con el Arte.

Artículo recibido el 10 de febrero de 2012 y aprobado el 26 de abril de 2012.

