

# El ombligo del mundo sólo era una piedra más en el camino: *land art y body art: modos de horizontalización artística*

Luis A. Campillos-Morón

Universidad de Zaragoza

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.95076>

Recibido: 15 de marzo de 2024 • Aceptado: 31 de julio de 2024

**ES Resumen:** A partir de dos obras pertenecientes al *land art* (*A circle in Huesca* de Richard Long) y al *body art* (*Psyché* de Gina Pane) presentamos una lectura sobre la base del concepto *rizoma*, extraído de Deleuze-Guattari, que nos conducirá al de *horizontalización*. Con ello, imbricando arte y política, incidiremos en las implicaciones radicalmente democráticas de estas propuestas artísticas. Extraeremos tres funciones que comparten ambas: anti-jerarquía, intermediación y apertura. Enarbolando el concepto *rizoma*, tenderemos puentes entre las obras antedichas conjugando el análisis del ombligo en Gina Pane como centro y el perímetro de piedras de Richard Long como límite conectivo. El centro, símbolo de autoridad, eje vertebrador de un sistema cerrado, será diluido, esto es, criticado y destruido por el perímetro siempre abierto que convierte a toda frontera en porosa. En las conclusiones finales destacaremos la disolución del clásico-moderno paradigma sujeto-objeto y, sobre todo, la función del arte como *señalización experiencial* abogando por la comunicación abierta como eje de toda significación artística.

**Palabras clave:** *land art*; *body art*; rizoma; Long; Pane; horizontalización.

## ENG The navel of the world was just one more stone in the road: *land art and body art: modes of artistic horizontalization*

**Abstract:** Based on two works belonging to land art (*A circle in Huesca* by Richard Long) and to body art (*Psyché* by Gina Pane), we present a reading based on the concept of rhizome, extracted from Deleuze-Guattari, which will lead us to the concept of horizontalization. Imbricating art and politics, we will have an impact on the radically democratic implications of these artistic proposals. We will extract three functions shared by both: anti-hierarchy, immediacy and openness. By raising the concept of rhizome, we will build bridges between the aforementioned works by conjugating the analysis of the Gina Pane's navel as center and Richard Long's perimeter of stones as connective boundary. The center, symbol of authority, the vertebral axis of a closed system, will be diluted, that is to say, criticized and destroyed by the always open perimeter that makes every border porous. In the final conclusions we will highlight the dissolution of the classic-modern subject-object paradigm and, above all, the function of art as an experiential signaling, advocating open communication as the axis of all artistic signification.

**Keywords:** land art; body art; rhizome; Long; Pane; horizontalization.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Tierras y pieles. 3. ¿Círculos? 4. Conclusiones. Referencias.

**Cómo citar:** Campillos-Morón, L. A. (2025). El ombligo del mundo sólo era una piedra más en el camino: *land art y body art: modos de horizontalización artística*. *Arte, Individuo y Sociedad*, 37(1), 1-7. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.9507>

### 1. Introducción

En el marco del nuevo paradigma epistemológico que rechaza la existencia de un fundamento único o cualquier sistematización totalizadora, tras la crisis de las vanguardias del siglo xx, comienzan a emerger una pléyade de propuestas artísticas a partir de mediados del siglo pasado. «El momento postmoderno es una especie de explosión de la episteme moderna en el que la razón y el sujeto —como detentador de la “unidad” y la “totalidad”— vuelan en pedazos» (Wellmer, 1993, p. 53). Se trata de nuevas líneas que exploran otros territorios y que no generan modelos, escuelas o cánones, huyendo así de categorías y etiquetas cerradas, de cualquier molde que trate de coartar su libertad expresiva. Este aspecto les acerca a las vanguardias

artísticas de los *ismos*, pero, tratando de no incurrir en contradicciones (como criticar el canon académico para luego convertirse en otro arte canónico), estas propuestas no se circunscriben a patrones determinados *a priori* (por algún manifiesto) ni se aíslan en departamentos estancos. Por ende, ni se adaptan a modelos previos ni pretenden erigir ninguna fórmula cerrada. Así que, para evitar criogenizarse, se mezclan unas con otras, se abren a nuevas relaciones, continúan en proceso de experimentación, constituyendo formas rizomáticas. De hecho, nuestro objetivo en el presente escrito es hacer *rizoma* entre dos de estas derivas artísticas, el *land art* y el *body art*, aunando arte y política sobre el concepto de *horizontalización*.

En primer lugar comencemos por el *rizoma*. Sobre la crítica a la metafísica idealista, los filósofos Deleuze y Guattari, al inicio de *Mil Mesetas* (2004) presentan este concepto como forma de construcción que escapa del control centralizador y que no impone un modelo. Bien es sabido que Descartes usó el árbol para simbolizar la unidad de las ciencias, con base en la metafísica, tronco en la física y las ramas ocupadas por el resto de las ciencias. Al contrario que el árbol, que consta de unas raíces y un tronco como fundamentos, como ejes vertebradores, los rizomas generan formas que entran y salen de la tierra, que se comunican de modos no predeterminados de antemano (lo que sí ocurre en el árbol donde rige el esquema: raíces-tronco-ramas). «La consigna es [...] hacer rizoma y no echar raíces» (Deleuze, 2007, p. 75). Ciertas partes de la planta rizomática salen de la tierra y otras entran y todo se entrelaza sin obedecer a una fórmula dada. En el rizoma no hay un origen ni una tendencia hacia un fin sino que todo está por el medio. De ahí la relación con la meseta, que aparece en el título de la obra que citábamos:

Una meseta no está ni al principio ni al final, siempre está en el medio. Un rizoma está hecho de mesetas [...] Nosotros llamamos «meseta» a toda multiplicidad conectable con otras por talles subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma (Deleuze y Guattari, 2004, p. 26).

En suma, el rizoma rechaza los etiquetados: ¿qué es rama?, ¿qué raíz?, ¿qué tronco? No hay centro, ni principio ni fin: no existe una jerarquía *a priori*. Deleuze y Guattari distinguen varios principios que configuran las formas rizomáticas. Destacaremos aquí dos de ellos: en primer lugar, conexión libre: «cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden» (Deleuze y Guattari, 2004, p. 13); en segundo lugar, insumisión, no sometimiento a ningún dogma: «un rizoma no responde a ningún modelo estructural» (Deleuze y Guattari, 2004, p. 22).

El modelo clásico de las bellas artes podía contemplarse como un gran árbol con varias ramas (pintura, escultura, arquitectura...). Sus raíces y tronco estaban compuestos por una serie de conceptos clásicos como el de verdad, belleza, desinterés, genio, etc. Este paradigma es el que hace trizas la posmodernidad bajo el influjo del postestructuralismo, el marxismo, la iconología, la semiótica... (Urquizar, 2022). Emergen diversas historias de arte que habían sido ocultadas por alguna que pretendía ser la oficial, unívoca y ortodoxa. Pero no hay por qué talar o enterrar o quemar el Árbol de las Bellas Artes (Danto, 2010) o anunciar el fin de la historia (Fukuyama, 2015). Debemos tener mucho cuidado con los eslóganes deslumbrantes, pues pueden esconder intereses (o devenir) totalitarios. El Árbol de las Bellas Artes puede servir todavía, aunque, obviamente, de acuerdo con otros propósitos no lineales ni sometidos a la dialéctica hegeliana. Hoy, otras propuestas artísticas se acoplan y transforman el viejo Árbol, arrebatándole, eso sí, todas las mayúsculas autoritarias autorreferenciales (ABA), o bien unen varias de sus ramas cuales enredaderas o germinan en otros rincones allende sus raíces. Al hilo, véase el caso de la «escultura expandida», como califica Rosalind Krauss al *land art* (Foster (coord.), 2002, pp. 59-74). Así pues, nos hallamos en un marco no sólo epistemológico sino también político, harto diverso y fructífero, entre otras razones, por los numerosos conflictos, inversiones y subversiones que provocan algunas de las diferentes y novedosas iniciativas.

A colación, también se hace trizas el paradigma sujeto-objeto. Contra la preeminencia del individuo atómico, por un lado, los cuerpos del *body art* «son al mismo tiempo sujeto y objeto de su obra en un cuestionamiento sobre la identidad que tiene a la vez una dimensión social y una dimensión artística (Courtine, 2006, p. 417); y, por otro, los lugares del *land art* son asimismo sujetos (participantes de la configuración del paisaje) y objetos (lugares diferenciados intencionalmente por algún agente, que le proporcionan ese sentido de obra de arte, de objeto artístico). Sin sujeto y objeto separados, se diluye el viejo modelo compuesto por el espectador pasivo que admira la obra creada por el genio artista. En lugar de ello se prima el valor inalienable de la experiencia estética que produce unas significativas consecuencias políticas.

Estamos debatiéndonos en esta sociedad de consumo no solamente con una actitud filosófica sino con la conciencia de un peligro real, ya que el medio ambiente ha sido alcanzando por distintas enfermedades: la contaminación del aire, la falta de espacios verdes... (Gina Pane, 2004, p. 44).

En este punto, entre otros muchos posibles, como veremos a continuación, conecta Gina Pane con Richard Long, sobre la denuncia que emergía con fuerza en los años 60 del siglo pasado y que sigue resonando en la actualidad. Pero sabemos que el Sistema autoritario, o por lo menos uno tan aparentemente flexible como el capitalismo actual, presenta muchas caras: la indiferencia, el consumismo, la contaminación, la discriminación (sexual, racial...). Hoy, hemos de seguir escuchando los ecos de sus propuestas, que en ningún caso han caducado ni prescrito, ya que el problema (o los problemas) que critican está lejos de solucionarse. No sería muy adecuado sino más bien reductor asociar a Gina Pane con unas (feminismo) y a Richard Long con otras (ecologismo), pues sus prácticas pueden ser enarboladas por cualquier movimiento libertario que pretende la emancipación de los oprimidos, sea el medio ambiente, sean las mujeres.

No se trata, por tanto, de hacer turismo: el lugar se impone e impone sus reglas de comportamiento y de acceso; el paisaje está asilvestrado y exige al artista, cuanto menos, una transformación en sus costumbres. Además, la Naturaleza no actúa como modelo mimético sino como escenario donde se

registra el acontecer, el ser y el estar en un presente continuo lleno de sorpresas y experiencias. El artista no debe obrar con ideas predeterminadas sobre los espacios, sino que debe descubrir, como un primitivo, el lugar y, para ello, tiene que ser capaz de escucharlo y sacar a la luz lo que permanece oculto en él (Raquejo, 2008, p. 69).

La radical libertad de expresión del *body art* y el *land art*, entendidos como movimientos y no como escuelas, huyendo de las garras de cualquier tutor (recordemos que el tutor en el ámbito de la agricultura es aquel poste que se coloca al lado del tronco para que el árbol se mantenga erguido) comporta dos importantes consecuencias estético-políticas: por un lado, el rechazo a todo canon, *ismo*, fórmula, código y similares; por otro, la oposición a toda clausura, aislamiento. Así que estas obras de arte (si todavía hemos de llamarlas así) se mueven, conectan unas con otras generando nuevos discursos, evitando en todo momento criogenizarse y necrosarse. Nuestro objetivo será analizar estas conexiones articulando una lectura tanto artística como política que dará lugar a la horizontalización como práctica discursiva anti-autoritaria y, al hilo, una concepción del arte como señalización experiencial.

## 2. Tierras y pieles

Entre todas estas nuevas tendencias rizomáticas, con un fuerte sustrato de activismo político, aunque a veces no explícito mas sí inherente a la propia práctica artística, vamos a dirigir nuestra mirada hacia el *land art* y el *body art*. A su vez, reflexionaremos sobre una obra de cada una de ellas: *A circle in Huesca* (1994), de Richard Long (Fig. 1) en el marco del *land art*; y *Psyché*, de Gina Pane (Fig. 2) performance llevada a cabo por esta artista el 24 de enero de 1974, en torno al *body art*.



Figura 1. Richard Long (1994). *A circle in Huesca*. Fuente: Centro de Arte y Naturaleza de Huesca.



Figura 2. Gina Pane, *Action Psyché (essai) 24-1-1974 Triptyque*, 1974. Fuente: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.



Como apuntábamos *supra*, conectaremos ambas para enarbolar el arma conceptual de la horizontalización artística. Tanto el *land art* como el *body art* buscan nuevos modos de territorializar el arte, allende los medios y lugares materiales habituales (normalizados) hasta mediados del siglo xx (por ejemplo: el lienzo o la escultura en el museo). Con el *body art* el cuerpo deviene lienzo; gracias al *land art*, la escultura se expande, diciéndolo con Rosalind Krauss (Foster (coord.), 2002, pp. 59-74). En una entrevista con Carolina Castro, afirma Richard Long: «soy realista y soy un artista que trabaja sólo en la superficie del mundo» (Consultado en: <http://blog.caroinc.net/entrevista-a-richard-long/>). Las dos obras se inscriben sobre superficies, de forma horizontal: la tierra, caso de *A circle in Huesca*, y la piel del cuerpo humano, en *Psyché*. Pese a que los modos de inscripción difieren, más suave, *prima facie*, el hecho de colocar piedras a modo de círculo en una montaña o el mero caminar de Long, más brusco en el rajar la piel del cuerpo de Pane, este carácter superficial (tierra y piel) las hace muy similares. Sin embargo, no basta con que el arte sea superficial, pues los signos inscritos podrían remitir a significados muy diferentes a los que presentamos aquí. Por ejemplo, imaginemos que Long dibujase una esvástica en la montaña. Sobre ello nos advierte Estrella de Diego: «Las pieles, como las tierras, son a menudo engañosas, dibujadas, escritas» (2008, p. 81). No es el caso: en ambas obras nos encontramos con un arte material, terrenal, horizontal, que evita los cierres, las imposiciones, los modelos ideales metafísicos, las codificaciones taxativas. En una palabra, superficies horizontales libertarias, no autoritarias.

Esta superficialidad (horizontalidad) del arte va mucho más allá de discursos pictóricos modernistas que postulaban la autonomía del arte, como el famoso caso del expresionismo abstracto: recordemos a Jackson Pollock pintando sobre la superficie del lienzo, horizontal al suelo. No, no basta con ello. El *land* y el *body art* proponen ir más allá de cualquier clausura, tanto de la propia obra de arte (el lienzo dentro del marco) como del lugar en que se encuentra (el cuadro en el museo). Destaquemos a continuación tres atributos o funciones que, en líneas generales, comparten las citadas obras de Long y Pane:

En primer lugar, evitar cualquier jerarquía: la obra de arte no se sitúa en un plano superior, tampoco el artista se eleva sobre el espectador. Similar es la intención del escultor Carl Andre: «preocupado por acabar con la verticalidad de la obra escultórica [...] se le ocurrió colocar la columna directamente tumbada en el suelo» (Maderuelo (ed.), 2006, p. 93). Regresando a la comparación con Pollock: *nuestras* obras de arte no colgarán en las paredes de un museo, tampoco darán lugar al protagonismo del autor que en numerosas ocasiones convierte al receptor en un mero súbdito de su obra. Y la clave es que *no colgarán en las paredes de un museo* porque no pueden ser colgadas, porque están realizadas, entre otras cosas, para impedir que así sea. No obstante, quizá deberíamos decir *no deben* ser colgadas, o no deberían, pues existe la posibilidad de ciertos usos partidistas, como, de hecho, ocurrió con Pollock, que pintaba en horizontal pero sus cuadros colgaban en vertical en los museos, toda una paradoja capitalista, sin duda. Del mismo modo, podría ocurrir con alguna obra de Richard Long, si su caché artístico se elevase lo suficiente.

Sus intervenciones son casi presentimientos del lugar; por eso, sus obras parecen mantener un diálogo interno con el entorno: no transforman la Naturaleza mediante la perforación, excavación, o la inclusión de elementos extranjeros [caso del *land art* americano], ni siquiera añaden nada nuevo; son literalmente parte de ella» (Raquero, 2008, p. 69).

En el caso del círculo de piedras, la propia obra constituye el lugar, se funde con la naturaleza, con el paisaje; de igual modo la *performance* de Pane, la obra de arte acontece en su cuerpo, no puede (o no *debe*, insistimos) separarse de este. Los autores hablan con la tierra y con el cuerpo, a través de ellos, en ningún caso los usan para imponer cierto ordenamiento o como medio para conseguir otros fines ajenos a las propias obras.

En segundo lugar, la obra de arte no se convierte en un producto. De esta forma, véase de nuevo la función política, se evita cualquier flirteo con el sistema capitalista espectacular que reduce todo objeto a mercancía (Debord, 2012). También aquí resulta fácil la aplicación a Pollock (Crow, 2002, pp. 45-54), pues bien sabido es que este pintor fue utilizado como reclamo por la propaganda económica-política de su tiempo que buscaba un producto artístico típicamente estadounidense, diferente, moderno, etc. En el *land art* y el *body art* el movimiento, la transformación, son ineluctables. Estas obras siempre devienen: el círculo de piedras acabará sepultado por un alud de nieve o las piedras reutilizadas por otros animales u otras tantas opciones posibles y la forma circular se disolverá en el paisaje; las heridas del cuerpo de Gina Pane cicatrizarán, la sangre dejará de brotar, su cuerpo cambiará con el paso de los años. En palabras de la autora: «la herida es la memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad, el dolor, es decir, su existencia real» (Bojorque Pazmiño, 2021, p. 215). Regresa el discurso materialista e inmanente, desde un ámbito de la finitud de cualquier existencia, y no sólo humana, como nos hace ver Richard Long.

En tercer lugar, no existe mediación o representación entre el autor, la obra y el receptor. Alguien llegará al círculo de piedras del Pirineo, bien por causalidad, bien por el interés generado por la obra, pero nadie le estará esperando allí para explicar nada, para hacer prevalecer cierta lectura. Sinceridad y humildad. Es más, quizá ese círculo de piedras ya no esté ahí. El visitante y la obra conectan y conversan, sin más, siempre en igualdad de condiciones, de forma horizontal. De igual modo, en el cuerpo de Gina Pane, hablan los instrumentos cortantes, la sangre, la piel. El espectador observa y experimenta la *performance* o las fotografías sin filtros ni codificaciones excluyentes ni intereses ajenos a la obra. No existe ningún mediador que haga prevalecer cierto significado de las obras, lo que sí ocurría, finalizando ya con el ejemplo de Pollock, si recordamos la numerosa cantidad de artículos que se empeñaban en explicar su obra (lo cual, dicho sea de paso, el propio Pollock no entendía, pues para él, como para Long y Pane, primaba el proceso y no el producto).

En definitiva, las dos obras sobre las que reflexionamos en el presente escrito rechazan la siguiente tríada: a) la jerarquía vertical; b) convertirse en productos mercantiles; c) cualquier mediación o representación. O dicho de otro modo, en positivo: a) hablan de tú a tú con el espectador; b) no imponen, simplemente (se) exponen; c) no se someten a ningún modelo.

### 3. ¿Círculos?

La obra de Richard Long se enmarca en la conexión entre arte y naturaleza, sobre el movimiento ecologista de finales de los 60 del siglo pasado, que enlazaba con otras prácticas subversivas como el Arte Povera, siempre desde un discurso productivo-horizontal y no representacional-jerárquico-vertical. Long no pretende generar paisajes mayestáticos sino meras marcas, efímeras huellas en el territorio. Como propone Marta Tafalla (2010), gracias a las obras de este artista, apreciamos estéticamente la naturaleza, dotamos de afectos y pasiones a los elementos físicos que componen los paisajes. Comencemos por *un* círculo hecho con piedras en los Pirineos. Nótese la cursiva del prefijo indeterminado *un* (en inglés *a*) del título de la obra, pues resulta harto significativa. No se trata de *el* (*the*) círculo sino de uno más entre innumerables formas circulares. Sin embargo, ¿un círculo? El círculo es una forma cerrada, luego, en principio, no rizomática sino unitaria. Ello nos podría conducir a otras vías artísticas que fijan criterios, que establecen fórmulas. Asimismo, en el círculo existe un centro, luego una jerarquía, un punto de vista central, lo cual recuerda a viejos cánones renacentistas antropocéntricos. Sin embargo, en su búsqueda de formas naturales, orgánicas, que atraviesan todas las épocas y culturas, Richard Long halla en los círculos un enorme potencial emocional, siempre con el objetivo de compartir, de unir, de trascender fronteras y no de construir muros. De hecho, en la entrevista con Carolina Castro, concluye: «mi trabajo es sobre las ideas de libertad» (Consultado en: <http://blog.caroinc.net/entrevista-a-richard-long/>). De todas maneras, despejemos las dudas observando el perímetro de la imagen: no es cerrado, las piedras están colocadas porque alguien (¿el autor?) las ha colocado así, de forma más bien esparcida. El perímetro no es un muro vertical que impida o cierre el paso. Todos pueden entrar, y no sólo los humanos, cualquier animal que pase por allí. Las piedras se pueden tocar y mover. La obra se puede destruir. No existe un control al respecto. El visitante es libre, no deviene súbdito de algún criterio de comportamiento que imponga la obra. Todas las fronteras son porosas: Richard Long nos lo muestra abiertamente.

La importancia del cuerpo que camina, que pasea por la montaña, dada la corporalidad física tanto del humano como de los paisajes que transita, se relaciona estrechamente con el *body art*: «el inglés Richard Long también va a «dibujar en el espacio», pero sus trazos no están relacionados con la potencia de la máquina que puede utilizar sino con su propio cuerpo» (Maderuelo (ed), 2006, p. 95). Long se convierte en un pincel, dibuja sobre el lienzo que es la tierra mientras camina. Pinta un cuerpo. Acoplemos la lectura con el *body art*. En el contexto de los movimientos de liberación que aparecen en los años sesenta, contra la Guerra de Vietnam, contra la represión de la sexualidad por la mentalidad burguesa, apuntando con el título (*Psyché*) hacia la fuerza del inconsciente como *máquina deseante* (Deleuze y Guattari, 1985), sobre la misma herida que supuso Mayo del 68, Gina Pane, durante 1 hora, 11 minutos y 39 segundos, el 24 de enero de 1974, infringe diferentes heridas en su cuerpo. Volvamos a la imagen que hemos escogido de entre toda la secuencia: se raja el ombligo. Sí, el ombligo, forma circular, viejo concepto que denota un centro único, recuérdese la expresión «el ombligo del mundo» que proviene de aquella piedra (*el omphalós*) que Zeus ancla en suelo griego para determinar el centro de la Tierra. Regresamos de nuevo a la significatividad de los artículos determinados y determinantes: en este caso, es *la* piedra, *el* centro, al contrario que *un* (indeterminado) círculo de piedras. Entonces: ¿por qué Gina Pane se raja el ombligo? Una posible respuesta es que lo hace para rechazar cualquier imposición que provenga de un centro determinado y determinante. En torno a la crítica feminista: la mujer se hallaba (y se halla todavía, lamentablemente) sometida por algún discurso machista que produce y reproduce su modelo de mujer. «The feminist articulation of this turn away from the corporeal was particularly vehement about the absolute need to remove the *female* body from representation» (Jones, 1998, p. 24). Hemos de tener cuidado: no hay un modelo de cuerpo femenino, por lo que debemos evitar el paradigma idealista, esencialista y comprender la diferencia (Deleuze, 2017) como producción positiva, no como negatividad. En la representación rige un modelo, un molde o matriz. Toda presentación será una copia, siempre imperfecta de aquél. Nos movemos aquí en filosofías idealistas y trascendentes que emiten afirmaciones genéricas con base en rígidos esquemas preconcebidos. Sin embargo, no existe una definición unívoca, última, exacta, que explique definitivamente qué es una mujer y cierre el círculo.

Contra estas dinámicas luchan estas propuestas materialistas y emancipadoras. Regresando al rizoma, éste produce diferencias, no se subsume al modelo árbol. Entre otras conexiones semánticas, el ombligo remite a la maternidad. La mujer debe ser madre: así lo dicta la *naturaleza*. Y mediante este subterfugio se ve circunscrita al hogar, al cuidado y la cría de los hijos, lo cual, entre otras cosas, le impide participar abiertamente en la sociedad y en la política. Obviamente, se trata de una falacia (naturalista) que usa *el hombre* (entiéndase: ese arquetipo de hombre) para ocultar el intrínseco carácter socio-histórico de todo discurso político y sus intereses particulares. Pero aún hay más. El ombligo es una cicatriz. Gina Pane no se conforma con sellar el pasado, con olvidar los sufrimientos, con enterrar a las víctimas de la violencia machista. Para ello reabre la herida, la hace sangrar de nuevo. Marca el ombligo con una cruz declarándole la guerra. Este hecho de señalar es apuntado por Rosalind Krauss en torno al ámbito del *land art* como «señalización» (Hal Foster (coord.), 2002, p. 71). Señalar es muy diferente a mapear. Usando el ámbito de la educación: una señal guía, acompaña; un mapa, en cambio, impone unos itinerarios predeterminados. La señal es luz estelar, una estrella más entre miríadas compartiendo el cielo negro; el mapa es luz solar, luz única, autoritaria, cegadora. Señalar al ombligo desvela la presencia oculta del hombre machista, que situaba a la mujer siempre según

sus intereses partidistas. La mujer rechaza ser un objeto a merced del patriarcado, puede no ser madre, puede actuar de *otras* formas. Rajarse el ombligo es un acto de liberación: desvelar al dictador y colocarse frente a frente, cara a cara, en igualdad de condiciones. En suma: horizontalizar a la mujer, evitando que otros hablen por ella, rechazando ser representada, para que así su voz llegue nítida y sin filtros a la sociedad, para que su participación política devenga tan libre como la de cualquier otro ser.

Pero no se trata ya de nuevas representaciones del cuerpo, con lo que la idea de representación supone de distanciamiento, por la simple razón de que ya no hay representación en absoluto. Las imágenes nos colocan brutalmente ante una realidad desnuda de la que no conseguimos apropiarnos, pues la dimensión simbólica y metafórica que permitía la representación se ha volatilizado. El cuerpo, en cierta forma, coincide consigo mismo sin que sea aún posible subjetivizarlo ni objetivarlo (Courtine, 2006, p. 418).

Habla Gina Pane: «Yo, la artista soy los otros (...) Si yo abro mi cuerpo es para que vosotros podáis recordar vuestra sangre, es por amor hacia vosotros: al otro» (Bojorque Pazmiño, 2021, p. 218). Y aún más allá: Pane muestra, mediante la sangre, el momento del nacimiento, el potencial de la mujer que da a luz, tanto a hombres como a mujeres, lo cual comporta una crítica de las categorías de género (masculino o femenino). Además, conectar vida y muerte mediante la sangre, recordar nuestro carácter mortal, pasajero, mutable, común a todos los seres humanos. De nuevo: horizontalización, eliminación de jerarquías verticales. Por ende, el hecho de rajar el ombligo comporta una lectura bifaz: por un lado, señalar al amo masculino que se situaba en el centro y que esclavizaba a la mujer; por otro, revelar (en tanto rebelar) el potencial de la mujer en cuanto producción de vida. Potencial de producir vida, sí, pero que podrá ser actualizado o no: de ahí que ello implique también el poder decir: «no voy a ser madre»<sup>1</sup>.

#### 4. Conclusiones

El rechazo al sistema categorial clásico que alimentaba las bellas artes (recuérdense las raíces del mayestático árbol del que hablábamos al inicio) nos enfrenta a un problema que también podemos calificar como clásico: la definición de arte. Aunque reneguemos del sentido etimológico de definición como fijación de límites, de fines, nos planteamos la diferencia entre una acción cotidiana y una acción artística en torno al discurso de las nuevas propuestas artísticas sobre las que hemos reflexionado. Si vamos a los Pirineos y colocamos unas cuantas piedras componiendo un círculo, como hace Richard Long, ¿somos artistas? ¿Él lo es? ¿Qué criterios debemos tener en cuenta? Obviamente, bajo esta desacralización del arte, descentralización del museo, desmitologización de la figura del artista genial, nos hallamos más libres en este sentido. Ahora bien, la diferenciación entre una acción cotidiana y una artística no comporta una jerarquía, simplemente diferencias. Esta *autonomía* del arte nada tiene que ver con el desinterés kantiano o greenbergiano, al contrario, supone una lucha política contra la mercantilización de la lógica capitalista y contra cualquier sumisión política.

Sin ánimos clasificatorios exhaustivos (pues implicaría una contradicción estúpida e incoherente con este discurso), apuntaremos hacia dos funciones que presentan estas prácticas artísticas horizontales y que se articulan en lo que podemos llamar *señalización experiencial*. El artista señala, simplemente señala (entre el ruido), apunta hacia una dirección, genera un signo. Este signo es ahora la obra de arte bajada de su áureo pedestal. El propósito de esta señalización es la comunicación, una comunicación abierta (no codificada de antemano) con todo posible lector o intérprete. Esta comunicación abierta es *per se* una experiencia, nos convoca: hemos de evitar los prejuicios, salir de nuestra zona de confort, eliminar egos e intereses partidistas y abrirnos al encuentro con la señal. ¿Por qué? Porque no hay un código de lectura determinado, porque la obra nos obliga a construirlo, nos interpela. Porque ya no existe un sujeto privilegiado y un objeto sometido a este sino que cada elemento del proceso comunicativo es tan importante como el resto. El cuerpo, la montaña, la sangre, la piedra: acciones, experiencias: ver, escuchar, pensar, sentir... no provienen de ningún centro (el clásico modelo sujeto-objeto), no siguen direcciones tasadas sino que se relacionan horizontalmente, en igualdad de condiciones. Contra la representación, la producción y la construcción son claves en este nuevo paradigma horizontal, anti-autoritario, anti-ortodoxo.

Llegamos al círculo de piedras en Huesca u observamos a Gina Pane. Ninguna de las dos propuestas es sencilla. Se nos exige un esfuerzo, no sólo intelectual para comprender y generar una lectura de la obra sino también corporal (el cansancio que comporta la excursión a la montaña en Long, la tensión que hemos de soportar al hacer frente al dolor en Pane). He ahí el encuentro entre los que antes eran catalogados separadamente como autor, obra y espectador. Ello comporta la disolución de los roles, como ocurre en el rizoma. Este arte suscita así una producción experiencial no reglamentada. Obviamente, este tipo de experiencias también pueden ocurrir en el museo (de hecho, tanto Long como Pane no reniegan de este ámbito, mas siempre manteniendo vivas sus dinámicas artísticas críticas) y en cualquier otro lado, pues recordemos que estas prácticas son inherentemente no excluyentes sino inclusivas. El propósito es derribar muros y abrir puertas, promover el diálogo, la conversación (en y fuera de la academia). Pero siempre rechazando los dogmas: saliendo del Árbol tasado de las Bellas Artes y excavando otros territorios en busca de nuevas conexiones. Diciéndolo con Estrella de Diego (2008), estas dos obras no generan mapas, haciendo resaltar zonas destacadas que interesan a unos pocos para ocultar otras tildadas de secundarias o prescindibles, como ocurre hoy día, por ejemplo, con los vertederos tecnológicos que, *casualmente*, se localizan en África. No,

<sup>1</sup> En este sentido, en su lectura de Aristóteles, Agamben (2008) postula la potencia en tanto capacidad de resistencia política, de desobediencia.

todos los lugares son importantes, ninguno es superior a otro. Ninguno de ellos se erige sobre los otros, para ello se ha de mantener la superficialidad, la horizontalidad. El cuerpo sigue siendo cuerpo; la tierra sigue siendo tierra: nada se borra del mapa, nada se extrae o se separa, para que no pueda mercantilizarse ni ser objeto de representación ni generar alienación. No obstante, cuidado, pues las garras capitalistas son poderosas, como bien sabemos. Recordemos, por ejemplo, que ciertos grafitis de Banksy (también nacido en Bristol como Richard Long) han llevado a propietarios de las fachadas en las que fueron pintados a arrancar las paredes en los que se hallaban para venderlos al mejor postor. Como mencionábamos más arriba, ¿podría ocurrir esto con las obras de Richard Long?

En suma, gracias a estas prácticas artísticas el mundo del arte se horizontaliza, esto es, se democratiza radicalmente. El arte se politiza de un modo anti-autoritario. Volver a estas obras, que ya cuentan con varias décadas, es actualizarlas, renovar su potencia crítica y promover vías emancipadoras. Sigamos leyéndolas cara a cara, de tú a tú, oigamos su llamada, su invitación, su don. Recordemos que ambas surgieron de contextos contestatarios, contra un sistema político (capitalismo globalizador) que es, más que nunca, el nuestro. La horizontalización funciona abriendo horizontes, construyendo diálogo, fomentando encuentros, liquidando exclusiones y luchando contra toda forma de discriminación. Constante apertura como bien sugiere el prefijo *ex* (que remite al afuera) de la *experiencia*. En este término se halla *peras*, que en griego significa *límite*. Recordemos que el *perímetro* de piedras en la obra de Long no servía para separar un espacio de otro (el interior del exterior) a modo de barrera sino precisamente para lo contrario: para mostrar la conexión. Experimentar estas propuestas artísticas comporta entonces romper los muros de todo sistema categorial (así como nuestros propios prejuicios) y hacer habitables y productivas las fronteras, tender puentes. Para evitar que cualquier ombligo se instituya como centro autoritario (Sujeto, fundamento), una vez señalado, como nos mostró Pane, habremos de colocar unas cuantas piedras alrededor (al modo de Long) para imposibilitar su aislamiento y comprobar que, en el fondo, ningún ombligo es *el* ombligo del mundo sino otra piedra más en el camino.

## Referencias

- Agamben, G. (2008). *La potencia del pensamiento*. Anagrama.
- Carlson, A. (2002). *Aesthetics and the environment: the appreciation of nature, art, and architecture*. Routledge.
- Courtine, J. J. (dir.) (2006). *Historia del cuerpo (vol. 3). Las mutaciones de la mirada. El siglo xx*. Taurus.
- Crow, T. (2002). *El Arte Moderno en la cultura de lo cotidiano*. Akal.
- Danto, A. (2010). *Después del fin del arte*. Paidós.
- Debord, G. (2012). *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos.
- De Diego, E. (2008). *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*. Siruela.
- Deleuze, G. (2017). *Diferencia y repetición*. Amorrortu.
- Deleuze, G. (2007). *Dos regímenes de locos*. Pre-textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1985). *El AntiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Foster, H. (coord.) (2002). *La posmodernidad*. Kairós.
- Fukuyama, F. (2015). *¿El fin de la Historia? y otros ensayos*. Alianza.
- Grande, J. K. (2004). *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists*. Suny Press.
- Jones, A. (1998). *Body art / Performing the subject*. Minnesota Press.
- Long, R. *Richard Long Official*. <http://www.richardlong.org/>.
- Long, R. (2010). *Gravity*. Ivory Press.
- Maderuelo, J. (ed.) (2006). *Medio siglo de arte. Últimas tendencias 1955-2005*. Abada.
- Pane, G. (2004). *Lettre à un(e) inconnu(e)*. ENSBA.
- Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Caja Negra.
- Raquejo, T. (2018). *Land art*. Nerea.
- Tafalla, M. (2010). «¿Nos enseña el arte de Richard Long a apreciar estéticamente la naturaleza?», *Enrahonar: an international journal of theoretical and practical reason*, n° 45, pp. 155-172. <https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar.226>
- Wellmer, A. (1993). *Sobre la dialéctica de la modernidad y la posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Visor.