



## **Land art: concierto de la complejidad y el arte.**

*Land art: as complexity and art concert.*

DOI: 10.32870/sincronia.axxviii.n85.33a24

**David Francisco Nani\***

Katholieke Universiteit Leuven (BÉLGICA)

CE: [davidfrancisconani@gmail.com](mailto:davidfrancisconani@gmail.com) / ID ORCID: [0000-0001-7616-2215](https://orcid.org/0000-0001-7616-2215)

\* El autor es filósofo. Obtuvo el Máster en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos por la Katholieke Universiteit Leuven de Bélgica y el Diploma Superior en Constructivismo y Educación (FLACSO Argentina). Trabaja como profesor y escritor (su nuevo libro de cuento se titula *Álbum de parajes prostituidos*, publicado en 2023). Sus áreas de interés son la filosofía de la ciencia, la filosofía social y política (especialmente los derechos humanos), y la fenomenología merleau-pontiana. E-mail: [davidfrancisconani@gmail.com](mailto:davidfrancisconani@gmail.com)

Esta obra está bajo una licencia



**Recibido:** 20/10/2023

**Revisado:** 15/11/2023

**Aprobado:** 07/12/2023

### **Resumen**

Este artículo filosófico trata acerca de dos campos emergentes actualmente. Por un lado, tenemos la teoría de la complejidad, y de otro el arte de la tierra (*land art*). El escrito reconstruye y compara los principales argumentos de ambas propuestas. Sugerimos que el land art se adapta al mundo bio-social, según lo representa la teoría citada. Resulta posible hallar en el land art una propuesta perspectivista y basada en las relaciones. Más aun, esta tendencia artística involucra procesos recursivos, hologramáticos y dialógicos.

**Palabras clave:** Arte de la tierra. Arte contemporáneo. Ciencia. Procesos bio-sociales. Teoría de la complejidad.

### **Abstract**

This philosophical article deals about two emergent issues. On the one hand, we have complexity theory, and on the other land art. It rebuilds and it compares main arguments of both proposals. We suggest the adaptation of land art to bio-social world, as it is depicted by complexity theory. It seems



possible to find a perspectivistic and relation-based proposal in land art. Moreover, this artistic trend involves hologramatic, recursive and dialogical processes.

**Keywords:** Bio-social processes. Complexity theory. Contemporary art. Land art. Science.

## Introducción

Las expresiones del *Land Art* representan un fenómeno de relativa novedad. Surgen justamente en tiempos en los que se postulan nuevas visiones de lo real y de la ciencia encargada de su estudio. Al respecto tenemos que las nuevas representaciones de la realidad se desarrollan a partir de enfoques como la teoría del caos y la teoría de la complejidad (Nani, 2014, y Stubrin, 2013). Pero la reflexión va más allá porque según Stubrin (2013) ciencia y arte sí colaboran en la construcción de una forma particular de saber, aun cuando parten de ámbitos disímiles. Barbosa (2018) defiende que tanto arte como ciencia producen conocimiento y son fruto de compartidas operaciones mentales, esto según la teoría de la complejidad.

Ante tal panorama, el presente trabajo tiene relevancia en términos de transitar un camino distinto al de Stubrin (2013) y Barbosa (2018), porque aquí no se trata de probar el valor epistémico y gnoseológico del arte, sino de dilucidar si el arte de la tierra se asimila a la complejidad del mundo. Nos interesa el arte más como *poiésis* (*ποίησις*) que como *logos* (*λόγος*), aunque sin descartar las relaciones entre ámbitos. Otra pregunta que surge del estudio de Stubrin (2013) radica en el cómo acontece la convergencia entre ciencia y un campo artístico particular. Porque a fin de cuentas Stubrin (2013) sólo cita el arte de la tierra y no plantea su obra en función de éste, ni ahonda en cómo confluye con el funcionamiento de la naturaleza, según lo describe la teoría de la complejidad, cuyo desarrollo tampoco es el central interés.

Asimismo, tanto Stubrin (2013) como Barbosa (2018) afirman que, tanto teoría de la complejidad, como arte de la tierra tienen sus raíces en la crítica a la modernidad filosófica. No obstante, ni Stubrin (2013) ni Barbosa (2018) escribieron producciones donde se compare o concatene con bastedad la propuesta del *land art* con los principios de la teoría de la complejidad.



Proponemos que los diferentes elementos y procesos propios del *land art* se amoldan a los propios del mundo, según los establece la teoría de la complejidad.

La hipótesis de investigación es la siguiente: Podemos caracterizar al *land art* como una expresión que se adapta a los sistemas complejos.

¿Por qué resulta de relevancia el presente artículo? Porque eventualmente puede representar una defensa de los alcances de la teoría de la complejidad. Si una tendencia artística alternativa demuestra que los seres humanos pueden funcionar en concierto con la naturaleza, entendida desde los procesos complejos, esto representaría un ejemplo positivo de dicha propuesta teórica, una prueba a favor de sus postulados. A su vez dichos alcances representarían un insumo a favor del diálogo entre saberes. Así vemos una relevancia eminentemente teórica respecto al *paper* aquí realizado (al menos en primera instancia).

Metodológicamente este escrito constituye un debate teórico. Se procede a establecer las construcciones teóricas mediante las cuales la teoría de la complejidad pretende aprehender la naturaleza. Luego, con respecto a la propuesta del *land art*, el trabajo establece los elementos conceptuales de rigor, de modo explicativo y no sucinto. Para una mayor claridad y abundancia de ideas, aporta ejemplos, de por sí algo necesario en un trabajo académico sobre arte. Y dentro de estos ejemplos se han seleccionado obras y artistas hispanoamericanos, siendo materiales de consulta notas periodísticas y blogs, que fungan como ilustración.

Después se procede a una comparación de los diferentes aspectos del arte de la tierra con los procesos del mundo según los ha postulado la teoría de la complejidad. Esto se efectúa en un tercer apartado, que se caracteriza como el aporte sustancial del presente artículo, junto con las conclusiones, donde es corroborada o refutada la hipótesis.

## **Marco conceptual**

### ***Qué entendemos por complejidad***

Con respecto a la teoría de la complejidad y las demás nuevas teorías de la ciencia, podemos decir que transitan terrenos distintos al cartesianismo y proponen un cambio sustancial con respecto a la



anterior ciencia mecanicista-newtoniana (Nani, 2014). La visión de lo real contempla interacciones, no objetos discretos. De acuerdo con Preiser, Cilliers, y Human (2013), la complejidad caracteriza a los sistemas, no a los elementos conformantes por separado. Esto tiene desde luego consecuencias de relevancia.

Así, a nivel gnoseológico caben importantes reflexiones. Primero, de acuerdo con Morin (2005) el ser se transforma con arreglo a la variable tiempo, la realidad es de índole solidaria y multidimensional con interdependencia de sus diferentes ámbitos. Entonces a estas descripciones se corresponde un pensamiento fragmentario e incierto (Morin 2005). Este necesario abordaje incompleto e indeterminado se contrapone a la ciencia tradicional cartesiana, porque no pretende imágenes acabadas, ni unidireccionales ni lineales (Morin, 2005). Dicho modo de pensar, caracterizado por incompletud e indeterminación, refiere a nuestro abordaje de los ámbitos de la realidad que estudiamos, no a la facticidad óptica del universo, cuya naturaleza es sistémica y hologramática.

¿Qué síntesis podemos deducir de estos razonamientos, en apariencia contradictorios? Un estudio del mundo en el cual damos por cierto la imposibilidad de abarcar al todo, pero somos conscientes de principios sistémicos cuya influencia no debe obviarse. Según Morin (1996) no podemos conocer todo acerca del mundo o aprehender sus cambios, pero, aun con la consciencia de la inherente dificultad, debe intentarse un entendimiento de las cuestiones claves del sistema, so pena de caer en una idiotez epistémica. Con estas categóricas palabras, Morin (1996) refiere a la actitud congruente con los hallazgos de la ciencia actual acerca de cómo parece ser el universo. Por deducción puede establecerse una dialéctica entre las partes y el sistema. Un ámbito de realidad tiene particularidades y no puede asimilarse al todo, pero hay lógicas sistémicas generales que influirán en sus procesos, sin que saber acerca de tales principios permita conocer el todo, operación no factible.

De acuerdo con Morin (1970) todos los fenómenos deben considerarse en su básica unidad y al mismo tiempo en su diversidad fundamental. Por ejemplo, la antropología, al no dividir en elementos inteligibles independientes las diferentes áreas del acontecer humano (económico,



político, sociológico, psicológico, etc) procura un estudio global del hombre (Morin, 1970). Más aun, el *ántropos*, el *bios* y la *physis* pertenecen a un mismo engranaje (Morin, 1970). Por tanto, podemos decir que hablamos aquí de la idoneidad de abordar lo real como un holograma, abordaje del que la antropología representa un ejemplo.

Si leemos a Morin (2005) notamos que establece parámetros fundamentales de la teoría de la complejidad:

Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico. Así es que la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre [...] (Morin, 2005, p. 32).

Así, dentro de esta concepción se postula al cosmos como una entidad que se organiza y se desintegra al mismo tiempo (Morin, 2005). La degradación proviene del segundo principio de la termodinámica, que es la entropía, la producción de calor como fruto de todo trabajo (Morin, 2005).

La teoría de la complejidad propone el estudio de sistemas, que no son elementos discretos sino unidades de carácter complejo donde la totalidad no puede reducirse a la adición de las partes que la componen (Morin, 2005). En otras palabras:

Systems understood in this way consist of a number of components that interact non-linearly. The properties of the system do not reside in the components, but is a result of these interactions. If these interactions were ordered, homogenous and symmetrical, no interesting behaviour would arise (Preiser, Cilliers, y Human, 2013, p. 262)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Los sistemas entendidos de esta manera consisten de un número de componentes que interactúan no linealmente. Las propiedades del sistema no residen en los componentes, sino que son el resultado de esas interacciones. Si esas interacciones fueran ordenadas, homogéneas, y simétricas, ningún comportamiento de interés surgiría (Preiser, Cilliers, y Human, 2013, p. 262). Traducción del autor.



Esas propiedades producidas si y sólo si en el marco de las interacciones sistémicas son denominadas por Morin (2005) como emergentes. De tal manera, no resulta posible explicar un elemento aislándolo del todo, porque al pretender tal cosa lo empobrecemos y mutilamos. Cabe destacar aquí que estos principios no se restringen al mundo físico ni al ámbito de las ciencias naturales, pues abarcan también al ser humano, el cual no puede ser separado de su entorno. A fin de cuentas, la teoría de la complejidad representa un enfoque interdisciplinario e incluso transdisciplinario, esto se deduce del aporte de Szekely y Mason (2019), y es explícitamente defendido por Barbosa (2018).

Siguiendo tal criterio, hombre y naturaleza se influyen mutuamente desde la teoría de la complejidad. Y el análisis de esas relaciones debe realizarse focalizando en conjuntos nodales específicos, pero sin ocultar las relaciones e interconexiones intra y exa-sistémicas (Margery, 2010, y Barberousse, 2008; citados por Nani, 2014). Así, este enfoque propone estudiar lo fenoménico entendiéndolo como multidimensional y solidario, sin postular nunca un escape de la incertidumbre ni propugnar jamás un saber total. Por consiguiente y en síntesis deducimos que el enfoque postula un abordaje sistémico y en perspectiva de los fenómenos (Nani, 2014).

En consecuencia, Morin (2005 y 1996) expone tres principios útiles para comprender la complejidad. Estos son:

- Principio dialógico: La organización y los sistemas complejos pueden ser producidos por procesos antagónicos, como ejemplo se propone el orden y el desorden, donde uno suprime al otro, pero en la dinámica resulta fortalecido el sistema (Morin, 2005). Una cita textual aclara el concepto: “El principio dialógico nos permite mantener la dualidad en el seno de la unidad. Asocia dos términos a la vez complementarios y antagonistas” (Morin, 2005, p. 106). Tenemos aquí la descartación del determinismo, pues se propone que la incertidumbre (difícil de estudiar desde la visión determinista) implica una realidad no sujeta al total dominio del orden (Morin, 1996). Entonces puede hablarse de un proceso dialógico entre orden, desorden y organización (Morin, 1996). Porque procesos opuestos, e incluso



antagónicos, son dependientes y están integrados en la dinámica del sistema (Barbosa, 2018).

- Principio de recursividad de la organización: Remite a ciclos de auto-constitución, auto-organización y auto-producción (Morin, 2005). Más patentemente: “Un proceso recursivo es aquél en el cual los productos y los efectos son, al mismo tiempo, causas y productores de aquello que los produce” (Morin, 2005, p. 106). Así, los seres humanos, desde sus individualidades, producen la sociedad mediante sus interacciones, pero la sociedad, como emergente, genera la humanidad de los seres humanos singulares, gracias a la provisión de la cultura y del lenguaje (Morin, 1996).
- Principio hologramático: Evoca los hologramas físicos en los cuales el punto menor contiene casi toda la información de lo que se representa (Morin, 2005). El autor bajo análisis enuncia el concepto de modo certero: “No solamente la parte está en el todo, sino que el todo está en la parte” (Morin, 2005, p. 107). La genética ejemplifica lo anterior, pues de acuerdo con Morin (1996) toda la carga de genes, que configura el cuerpo (el todo), se halla presente en cada célula singular (la parte), que, a su vez, en conjunto, crea el todo; los genes generan células y cuerpos (particularidad y globalidad), principio hologramático. Dicho de otro modo, el cuerpo se compone de genes, y los genes constituyen el cuerpo.

Así deducimos de este enfoque su apuesta por entender el fenómeno por vías distintas a la disección y separación de su entorno, sino como una propuesta de focalizar en nodos, elementos y relaciones sin olvidar nunca que son partes constitutivas de sistemas. Para aclarar estas ideas referimos lo siguiente:

O paradigma permite compreender o fenômeno de maneira singular por observá-lo considerando a maior complexidade possível, e não apenas limitando-se a uma esfera ou ator (objeto ou meio social ou consumidor). O paradigma da complexidade contribui, a partir



do momento em que analisa as diversas possibilidades e visões (Bueno de Andrade y de Azevedo, 2018, p. 162)<sup>2</sup>.

Puede deducirse que, en este marco, para entender la parte no es posible obviar al todo, y que podemos analizar un ámbito de la realidad desde diferentes ingresos sistémicos. Sobre este último aspecto en particular, recordemos que, de acuerdo con Barbosa (2018), un antecedente de la teoría de la complejidad es justamente la física cuántica de Heisenberg.

Así también vemos la necesidad de enunciar el propio posicionamiento por parte de quien investiga, pues selecciona una perspectiva de ingreso a lo estudiado. Para entender mejor esto último, afirmamos que el científico puede privilegiar los nodos y las relaciones de un ámbito de elementos “A” con el entorno “B”, mientras que otro investigador prefiere enfocar las conexiones y los centros nodales del ámbito “A” pero con el escenario “C”, mas ninguno debe de obviar que “B” y “C” pueden tener influencias en “A”, así como influjos mutuos, sobre los cuales no se profundiza por cuestiones del énfasis pretendido, pero que deben ser mencionados. Es lícito focalizar en perspectiva, enfocando sin aislar. Distinción y conjunción representan para Morin (1996) dos tareas complementarias propias del modo complejo del pensar.

### ***Qué entendemos por land art***

De acuerdo con Stevanin (2017) el arte de la tierra se estableció en Europa y Estados Unidos desde finales de la década del sesenta e inicios del decenio sucesivo. Férérol (2017) por su parte es más taxativa y sitúa los comienzos en Estados Unidos en la sexta década del siglo veinte. Consiste en intervenciones *in situ* de un ambiente externo, con frecuencia desarrollando obras artísticas a gran escala, en las cuales se modela y elimina materiales de la naturaleza (Stevanin, 2017).

---

<sup>2</sup> El paradigma permite comprender el fenómeno de manera singular al observarlo considerando la mayor complejidad posible y no limitándose a una esfera o actor (objeto o medio social o consumidor). El paradigma de la complejidad contribuye a partir del momento en que analiza las distintas posibilidades y visiones (Bueno de Andrade y de Azevedo Barbosa, 2018, p. 162). Traducción del autor.



Por añadidura podemos decir que el término *land* refiere tanto al sitio donde se ubican las obras (en la tierra, no en espacios cerrados), como al tema de la materia usada para realizar el objeto artístico (Rigaud, 2012). Según Férérol (2017) por lo general se utilizan materiales locales de índole natural, elementos pues del propio sitio, aunque también se usan objetos con origen en la manufactura. Así tenemos una propuesta artística en el campo abierto de la naturaleza cuya materia base es ésta.

Un caso que marcó época lo constituye el trabajo del argentino Nicolás García Urriburu. Este artista lanzó el 19 de junio de 1968 un material fluorescente en Venecia, que de modo paulatino y transitorio tiñó de verde los canales (Sánchez, 2016). La obra tenía por meta denunciar la contaminación urbana y lejos de limitarse al público de la bienal de Venecia, abarcó a la población veneciana y a los turistas (Sánchez, 2016). Vemos en el caso una intervención a gran escala del paisaje, fuera de los muros de museos, bienales y academias, donde un elemento de la naturaleza es al mismo tiempo materia y escenario de la obra.

Otro ejemplo hispanoamericano de estos preceptos artísticos lo constituye *Los jameos del agua*, obra de César Manrique realizada en Lanzarote (Islas Canarias, España); sobre esto citamos:

Los Jameos del Agua es la primera obra donde César Manrique plantea plenamente su ideario estético, el peso de la ecuación Arte-Naturaleza y su capacidad de hacerse cargo, en su totalidad, del diseño del espacio. Lo hace recuperando un lugar abandonado, haciéndolo apto para el disfrute de los visitantes, e interviniendo mínimamente, con el objetivo de exaltar la belleza propia del lugar (Sabaté, Sabaté, y Zamora, 2015, p. 315).

Podemos deducir que la obra *Los jameos del agua* representa una apuesta por transformar en concierto las relaciones entre el ser humano y la naturaleza, en ello comparte rasgos con la propuesta del arte de la tierra. También debido a que toma de base un elemento natural ya presente y le confiere su impronta, pues *Los jameos del agua* se realiza en un tubo volcánico producido por el volcán La Corona (Sabaté, Sabaté, y Zamora, 2015). No obstante, se aparta del concepto en cuanto no constituye una obra transitoria, sino permanente, y además presenta el



rasgo de incluir obras arquitectónicas en una parte del sitio (Sabaté, Sabaté, y Zamora, 2015), lo cual denota una intervención más intensiva del paisaje. Entonces podemos incluirla sólo como una aproximación, una obra con algunas características del arte de la tierra<sup>3</sup>.

Acerca del *land art*, tenemos que en éste el lugar y el objeto son categorizados como un todo (Cabrera, 2017). Siempre en esta línea: “Ya no se trata de esculturas colocadas en el paisaje, sino que el paisaje se convierte en su medio de su creación: el territorio ya no es el site – emplazamiento– de la obra, sino aquello que la conforma” (p. 11). En consecuencia, entendemos una forma innovadora de arte en la cual el medio geográfico escogido representa un ingrediente fundamental. Porque el artista de la tierra no se realiza con la mera representación de la naturaleza, sino que instala su trabajo *in situ* (Férérol, 2017), se tiene al entorno natural como ingrediente de la expresión artística. Entonces dicha tendencia propone una indisolubilidad del vínculo entre medio y obra.

De acuerdo con Floresyplantas.net (28 de enero de 2011) el artista uruguayo Sergio Ferrúa utiliza plantas de origen silvestre, semillas, madera y otros materiales orgánicos, su arte se inscribe dentro del *land art*. Ferrúa lleva a cabo su labor en espacios naturales y abiertos, en específico el Jardín Botánico de la Universidad de Valencia y la zona cercana al río Buñol, en una región montañosa (Floresyplantas.net, 28 de enero de 2011). Luego obras como las de Ferrúa tornan muy difícil el escindir la producción humana del entorno natural donde se llevan a cabo.

También tenemos los efectos de esta propuesta conectiva con el escenario circundante, que son el cambio de puntos de control visual, y la constitución de ejes visuales (Cabrera, 2017). Acerca de lo primero tenemos que, para explotar las características del objeto se utiliza el sitio más alto para generar un mirador, en aras de que el observador domine y ordene el paisaje de forma visual (Cabrera, 2017). Sobre la generación de ejes de vista, tenemos que éstos determinan la forma en que son percibidos, y fungen como vínculo entre el exterior y el interior (Cabrera, 2017). O sea, los

---

<sup>3</sup> Lo cual no va en demérito de las posibilidades artísticas y ecológicas, pues una arquitectura que incorpora elementos del arte de la tierra vendría a ser una propuesta innovadora para los entornos urbanos.



ejos visuales son oportunidades perceptivas distintas entre sí, remitentes a un “adentro” y un “afuera” y sujetas a elección del observador, quien participa en el proceso.

Acerca del concurso del perceptor de la obra, según Rigaud (2012) aquí la tierra suscita en el observador la tendencia a auto orientarse con respecto a un viaje a través de los espacios. El *land art* nos llama a ser participativos y no meros espectadores, en parte porque compromete nuestra vivencia física del entorno (Rigaud, 2012). Por tanto, deducimos del arte de la tierra su propuesta perspectivista con respecto al observador de la obra, cuya percepción dista de ser fija y se caracteriza más bien por las diferentes posibilidades de posicionamiento, en un proceso creativo de quien aprecia el arte.

Siguiendo con el tema del observador, postulamos el carácter alternativo del *land art* con respecto a las tendencias hegemónicas en arte. Acordemente con Young (1992) todo el arte propende, de manera autoritaria, a conferir el rol de contemplador pasivo al público. Por tanto, el arte de la tierra plantea un ligamen distinto entre la obra y quienes la perciben, debido a que exige posicionamientos, cada uno con consecuencias panorámicas diferenciadas. La artista argentina Sandy Súdár de hecho deja al público plantear sus propias expectativas de cara a la realización de la obra (Súdár, 26 de abril de 2010). Esto da cuenta de una radicalidad mayor con respecto a lo antedicho.

Hernández (2012) nos plantea que constituye una apuesta estética en la cual el artista interviene en el medio natural sin causarle ningún perjuicio. En ocasiones puede ser de duración transitoria, para efectos de remembranza suele grabarse el decurso de la obra (Hernández, 2012), por ejemplo, usando documentos, imágenes (filmes, fotos, etc.), o ambos (Stevanin, 2017). Y Stevanin (2017) califica al *land art* como de carácter efímero.

El medio natural no solo es permitido como variable influyente en la obra, sino que se pretende su intervención, e incluso puede darse la búsqueda de cierto efecto, por ejemplo, del clima, para que la creación adquiera ciertas características deseadas, pues esa impronta natural constituye parte de su arte (Hernández, 2012). Además, contamos con la descripción de Stevanin



(2017) para quien el arte de la tierra inscribe su quehacer en los ciclos de descomposición y los procesos de desarrollo de la naturaleza.

También podemos referir la relación con el “arte tradicional”. Según Stevanin (2017) el *land art* es disruptivo tanto en lo que respecta a los sitios usuales de exhibición como a la práctica convencional. Complementa lo anterior que este arte no hace uso ni de mercados de arte ni de colecciones. La alternativa del arte de la tierra incluso puede caracterizarse en términos más radicales. Para Stubrin (2013) se ubica dentro del “arte de instalación”, signado por su índole interdisciplinaria, transitoria, envolvente de todos los sentidos, y colectiva, porque la interacción con los otros seres humanos y con el ambiente constituye parte de esta modalidad. El concepto del *land art* es así una alternativa respecto a las viejas escuelas.

Al respecto contamos con la propuesta de Hernández (2012), para quien ésta expresión artística excede lo visual e inmutable (limitaciones de la pintura) y puede incluir escenarios inabarcables desde una vista simple, que demandan una actividad cognitiva del público allende la vista. De acuerdo con Hernández (2012) el arte de Sandy Súdár, ubicado en la Patagonia argentina, ejemplifica lo dicho. Y si consultamos el blog de la artista corroboramos el análisis, pues Súdár (26 de abril de 2010) habla de la necesidad de identificar el lugar mediando el conocimiento debido y valorando las condiciones climáticas y geográficas deseadas. Así claramente se observa un arte que trasciende por mucho lo óptico y lo inmutable.

### **El *land art* como una expresión que se adapta a los sistemas complejos**

En aras de estructurar el presente capítulo, planteamos cómo lo que postula aquella propuesta artística se amolda a los principios rectores de la realidad, según los caracteriza el enfoque científico-filosófico en cuestión. Porque según se comprueba aquí, la hipótesis de trabajo resulta confirmada en el marco del presente estudio, el *land art* sí se adapta a la complejidad.

El arte de la tierra se asimila a la complejidad por su propuesta perspectivista. En aras de percibirlo, el espectador focaliza en los elementos que desee del entorno, y se posiciona frente a la obra con arreglo a su interés (para el caso de las producciones con posibilidades diferenciadas de



ubicación). Esto implica centrarse en uno de sus sistemas (la interacción del agua con algún elemento puesto allí por el artista, el aporte del viento, etc), pero sin cercenar el proceso del espacio que circunda el evento.

El *land art* es un arte de la complejidad porque enfoca las relaciones entre los elementos del paisaje, no las entidades aisladas (como lo sería un cuadro del “arte convencional”, ubicado en un espacio controlado, digamos un museo). Más en específico, la apuesta del arte de la tierra genera una propuesta de carácter emergente que suscita una sensibilidad acorde a ésta. No es uno ni dos objetos aislados los que convocan los sentidos del público, sino el escenario total, la generalidad de objetos e interacciones allí involucrados. No podemos valorar la escena cercenando el conjunto. No se disfrutan los elementos aislados, sino las interacciones y las totalidades.

Las interacciones en juego en el arte de la tierra distan de seguir el patrón determinista y lineal de la ciencia y el arte modernos. Porque el artista deposita su trabajo en el escenario natural gracias a que fue influido por este (le proveyó lo necesario). Con su aporte influye en el entorno, que a su vez aporta influjos a lo provisto por el ser humano tras reaccionar a lo brindado. Vemos entonces causalidades circulares, no lineales ni mecánicas.

Por añadidura tenemos la incardinación del arte de la tierra como expresión hologramática. Es válido afirmar esto porque la intervención del artista está en el entorno y el entorno se halla en lo depositado por el autor. Sea que éste tomó vegetación del lugar y confeccionó algo, o bien que trajo cierto producto de manufactura (puede ser un tejido) y lo deposita en el sitio, a partir de la intervención artística los elementos del entorno y los frutos del trabajo del artista pasan a formar una unidad sistémica.

Así, en el tejido o la piedra trabajadas incide el efecto del clima, el agua, la acción de animales, insectos e incluso bacterias, que a su vez pasan a estar impregnados o influidos por aquellos materiales o cambios en el entorno inducidos por el hombre. La intervención está en el entorno, y la naturaleza circundante se halla presente en la intervención del artista.

También puede ser defendido el *land art* como una propuesta acorde con el principio dialógico. Porque implica procesos de orden, signados por la puesta en escena del trabajo del



artista, ya sea que aporte materiales, ya que manipule el sitio según sus intenciones estéticas. Mas puede citarse la incursión del desorden, dada por aspectos de índole natural e incluso humana. Dentro de los primeros se encuentra la acción del clima y el tiempo atmosférico, de insectos, bacterias, animales, etc. De los segundos puede referirse aquel arte de la tierra que incorpora los criterios de los asistentes, factor también impredecible.

Pero dichos elementos de orden y de desorden no dan al traste con el sistema, sino que organizan la obra como un todo, cuya finalidad de ninguna manera se ve desvirtuada. Caso contrario una pintura de galería perderá todo valor si la estropea el agua o un insecto. En el arte de la tierra la incertidumbre representa parte de la propuesta y sus efectos contribuyen con la obra, son aceptados y se presupuestan como parte del montaje.

Incluso, más allá de esto, aun cuando pareciera que los procesos de desorden se imponen y la obra es metabolizada por el medio ambiente, no dejando huellas, esto se organiza al incorporarse al sistema bio-social y bio-cultural, mediante la forma de documentos, como filmes y fotografías, y merced a los ulteriores ejercicios de memoria del público (escritura de artículos o blogs, por ejemplo).

El *land art* propone una inserción de elementos físicos en el sistema natural que son transitorios por su degradación pero que repercuten en los sistemas biosociales. Incorporándose al metabolismo del ambiente, entran y no se escinden del entorno ecológico. Y, ¿Cómo se desarrolla el entorno ecológico de acuerdo con la teoría de la complejidad? Vemos que:

From this perspective, development is the regulatory process through which systems adapt to contextual or environmental changes with the purpose of ensuring their sustainability, or their survival. This regulatory process is a dynamic that emerges from the interactions among the systems' constituents and between them and their environment (Szekely y Mason, 2019, p. 674)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Desde esta perspectiva, el desarrollo es un proceso regulativo a través del cual los sistemas se adaptan a los cambios ambientales o contextuales con el propósito de asegurar su sustentabilidad o su supervivencia. Este proceso regulativo es una dinámica que emerge desde las interacciones entre los componentes de los sistemas y entre ellos y su ambiente (Szekely y Mason, 2019: 674). Traducción del autor.



Según lo anterior la naturaleza genera su propia permanencia. Los sistemas incorporan *inputs* del entorno para lograr sus necesidades y objetivos en aras de sobrevivir, y además co-regulan dichas irrupciones de elementos y sistemas, ocurriendo una retroalimentación con consecuencias para la sustentabilidad de los otros sistemas contextuales (Szekely y Mason, 2019). Los influjos materiales del arte de la tierra son inocuamente metabolizados por el entorno, o sea, se adaptan a su funcionamiento. Así vemos que todo “el desorden” traído al sistema por la intervención del artista contribuye con la organización de la naturaleza.

Pero debemos referir que el *land art*, si retomamos las impresiones estéticas e incluso la participación del público, permanece en los registros y en las cogniciones de los seres humanos, lo cual trae otras potenciales repercusiones. No vemos un deslinde entre la realidad material y su representación cognitiva humana, sino influencia mutua, por esto la experiencia vivida con la naturaleza trasciende el momento y el espacio de la obra.

El aporte del arte de la tierra implica orden y organización para los sistemas bio-sociales, pero también brinda la posibilidad de nuevas incertidumbres. El interactuar con el medio en sus propios términos y sin causarle perjuicio (que no es poca cosa en nuestra era de problemas ecológicos por doquier), constituye un mensaje del *land art*. Entonces se ensaya otro ligamen hombre-naturaleza, capaz de inspirar innovaciones en ámbitos distintos del artístico. Así, dicho principio puede reproducirse *a posteriori*, trayendo novedades a los sistemas intervinientes.

En todo caso representa un *input* para el sistema bio-socio-cultural de la especie humana, pues trastoca el mundo humano de las ideas y ejerce una impronta propia (cuestionamiento en los mundos del arte y del pensar). Queda también la posible aplicación de tal principio a otros ámbitos del acontecer humano (y con esto un *input* a los sistemas bio-sociales), con sucedáneas facetas de caos y orden.

Todo lo anterior nos conduce al tema del arte de la tierra en tanto regido por el principio de recursividad organizacional. Porque claramente nace de ciertos cuestionamientos filosóficos a la ontología, la epistemología y la gnoseología modernas, siendo esto la causa (claro, de forma



mediata a través del arte, no desde un discurso filosófico como tal). Cuestionando las bases filosóficas del arte normativo, el *land art* cuestiona la propuesta moderna. Y tiene el efecto de, tras la práctica, permitir el planteo de otros modos de vínculo, surgidos en el campo del arte, pero con incidencia en los paradigmas filosóficos. Esto no se da mediante sucesión mecánica, sino que ocurre desde el comienzo de la producción artística, retroalimentando el proceso. Para exponerlo de forma clara, tenemos un primer momento de crítica a las propuestas modernas, y un segundo, sitio de ubicación de unos repensados ligámenes entre el ser humano y la naturaleza, donde, merced al arte de la tierra, se superan contradicciones.

Esta recursividad se expresa también a nivel de relaciones sistémicas, porque el *land art* es causado por la inventiva humana (sistema socio-cultural), incide en los sistemas naturales y biosociales, para después impactar de nuevo en los procesos representativos del mundo a cargo de la filosofía y la ciencia, merced a los resultados obtenidos.

A sabiendas de los riesgos de cometer un grueso anacronismo, y tomándonos quizás una licencia indebida, decimos que merced al *land art* la *poiésis* (*ποίησις*) y el *logos* (*λόγος*) se retroalimentan de una forma peculiar. Esto como un proceso con la potencialidad de redireccionar los sistemas humanos y sociales en aras de una interacción distinta.

Guardando fidelidad con los principios de la teoría, debemos poner en perspectiva lo dicho. Los marcos de pensamiento, (y su puesta en entredicho), ya sean científicos, filosóficos o estéticos, son factores macro, rectores de los sistemas aquí en juego, o sea los elementos involucrados con el *land art*.

Pero también muchos otros más que no podemos aprehender ni analizar acá, cuya existencia no obviamos y cuya indirecta influencia debe mencionarse. Un ámbito por excelencia de tal calidad sería el político, el cual incide y sobre el cual se incide, sin ser el *leitmotiv* del arte de la tierra ni mucho menos. Forman parte del bucle general del pensamiento y la acción humanas, causa y consecuencia de vasto número de fenómenos bio-sociales.



## Conclusiones

El presente artículo muestra las posibilidades discursivas, tanto de la teoría de la complejidad como del *land art* y las posibles confluencias entre ambos. El debate en torno a ciencia, filosofía y arte puede enriquecerse mediante el estudio de temas como el aquí trabajado<sup>5</sup>.

El *land art* se adapta al complejo mundo natural dadas las razones aquí expuestas. Porque enfoca no las unidades discretas y las relaciones simples, sino las interacciones mutuas y sus resultados, imposibles de obtener si se diseccionan los elementos separándolos. Asimismo, plantea el consumo artístico no como algo acabado sino en perspectiva, pues exige un enfoque (diferente de obviar el contexto), e incluso un posicionamiento (con posibilidades perceptivas distintas).

También resulta evidente una dinámica entre elementos y procesos que dista de la linealidad y el determinismo modernos, porque ocurre una urdimbre inextricable. En efecto encontramos convergencia entre el funcionamiento de esta propuesta y conceptos como el de sistema hologramático. Porque en el arte de la tierra la pieza o la elaboración del artista se halla e influye en el escenario total y éste afecta el aporte tangible del ser humano.

Respecto al principio dialógico, lo vemos presente en el arte de la tierra porque trae consigo procesos de incertidumbre en lo aportado por el artista, como el azaroso accionar de los diferentes agentes del medio, sean bióticos o abióticos; o bien, las inciertas incidencias de los otros seres humanos. Pero vemos facetas de orden, dadas por el efecto del metabolismo natural sobre la realización del artista, lo que regula el sistema. Dicho metabolismo al final impone su lógica.

Sin embargo, para efectos de los sistemas bio-sociales, la obra, merced a sus impactos cognitivos en los asistentes y a los documentos que genera, de modo potencial da paso a nuevos procesos de incertidumbre, al tiempo de que también incide en la construcción de cultura humana (arte, pensamiento, etc). Esto acontece primero merced a un cuestionamiento de los principios

---

<sup>5</sup> Desde luego, debe superarse la crasa ingenuidad de juicios infundados. Porque si bien propone Morin (2005) una relativización de las propuestas de la física clásica, esto no puede dar paso a legitimar el relativismo ético, so pena de caer en la falacia naturalista (pretender deducir principios morales del orden de la naturaleza). Por otra parte, la teoría de la complejidad no resuelve ni culmina la filosofía y sigue siendo posible argumentar en líneas distintas. Finalmente, el enfoque de Morin evidencia préstamos de Hegel y de Marx que deben considerarse, así como similitudes con Kastoriadis.



filosóficos modernos, motor del arte de la tierra, y decanta en una visión alternativa donde se reconcilian el hombre y el entorno, dándose el proceso a lo largo de toda la propuesta del *land art* y no bajo la forma de la mera sucesión mecánica.

El arte de la tierra funciona de manera recursiva porque nace de la inventiva humana (fruto del desarrollo científico, artístico y filosófico, en específico del siglo veinte) y afecta a ésta. La racionalidad aparece como causa y efecto (a fin de cuentas, quien realiza el arte es el ser humano), pero desde luego, muy lejos de quedarse en un plano idealista, el proceso afecta los sistemas naturales y bio-sociales.

El funcionamiento de los modelos de realidad, tanto en lo conceptual como lo histórico, funge como principio sistémico macro, que obviamente no podemos aprehender dada su vastedad. Sin embargo, si resulta dable afirmar su aporte para el caso puntual del arte de la tierra, en sus causas y consecuencias.

En síntesis, corroboramos que el *land art* puede ser argumentado como una prueba a favor de la teoría de la complejidad, porque puede funcionar en concordancia con los procesos que dicho enfoque teórico atribuye al mundo natural y humano. Para futuros trabajos se plantea la siguiente pregunta, ¿Puede afirmarse un enunciado similar respecto al arte tradicional, digamos de galería? ¿Se asimila a los procesos del mundo según los describe la teoría de la complejidad? ¿En qué medida?

## Referencias

- Barberousse, P. (2008). Fundamentos teóricos del pensamiento complejo de Edgar Morin. *Revista Electrónica Educare*, XII(2). 95-113.
- Barbosa, A. (2018). Construcción dialógica ciencia/arte. Estética del alea desde el enfoque de la complejidad *Panambi: Revista de investigaciones artísticas*, 6. 135-152. Doi: 10.22370/panambi.0.6.1138.
- Bueno de Andrade, M., y de Azevedo, M. (2018). Autenticidade em Experiências de Turismo: proposição de um novo olhar baseado na Teoria da Complexidade de Edgar Morin. *Revista*



*Brasileira de Pesquisa em Turismo*, 12(3). 154-171. Doi:

<http://dx.doi.org/10.7784/rbtur.v12i3.1457>

Cabrera, M. (2017). El depósito industrial transformado en arquitectura y el paisaje: Una nueva mirada a través del *land art*. *Estoa, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*, 6(10). 7-18. Doi: 10.18537/est.v006.n010.02

Férérol, M. (2017). Le Massif du Sancy and Horizons–Arts Nature: When Land Art Rhymes with Attractiveness. *Journal of Alpine Research*, 105(105-2). 1-16. Doi: 10.4000/rga.3668

Floresyplantas.net (28 de enero de 2011). El arte efímero de Sergio Ferrúa [Mensaje en un blog].

<https://www.floresyplantas.net/el-arte-efimero-de-sergio-ferrua/>

Hernández, M. (2012). Acerca del *land art* en Argentina. Primeras impresiones. En:

[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40571/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40571/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Margery, E. (2010). *Complejidad, transdisciplinariedad y competencias. Cinco viñetas pedagógicas*. Uruk Editores.

Morin, E. (2005). (Pakman, M., tr.). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa Editorial.

Morin, E. (1996). A New way of thinking. *The UNESCO courier: a window open on the world*, 49(2). 10-14.

Morin, E. (1970). Prólogo a la segunda edición francesa. En: Morin, E. (1974). *El hombre y la muerte*. (9-15). Editorial Kairós.

Nani, D. (2014). El objeto en la Teoría de la Complejidad y *El Discurso del Método*. *Acta Académica*, 55(Noviembre), 81-98.

Preiser, R., Cilliers, P., y Human, O. (2013). Deconstruction and complexity: a critical economy. *South African Journal of Philosophy*, 32(3). 261-273. Doi: 10.1080/02580136.2013.837656

Rigaud, A. (2012). Disorienting Geographies: Land Art and the American Myth of Discovery. *Miranda. Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world*, (6) 1-15. Doi: 10.4000/miranda.2955



Sabaté, F., Sabaté, J., y Zamora, A. (2015). César Manrique: la conciencia del paisaje. *Quaderns de Recerca en Urbanisme*, (5) 286-387.

Sánchez, J. (2016). Claves para entender la obra de Nicolás García Uriburu. *La nación*, 27 de marzo, <https://www.lanacion.com.ar/opinion/claves-para-entender-la-obra-nicolas-garcia-uriburu-nid1882749>

Stevanin, F. (2017). L'uso dei media nella Land Art: metodologie di una ricerca. *Intrecci d'Arte Dossier*, (2). Sin números de página. Doi: [10.6092/issn.2240-7251/7545](https://doi.org/10.6092/issn.2240-7251/7545)

Stubrin, L. (2013). Art and Science: Convergence in the Framework of Complexity Theory. *Artnodes*, 0(13). 80-87. Doi: 10.7238/a.v0i13.1485

Súdar, S. (26 de abril de 2010). Land Art Experience [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://culturavivalandart.blogspot.com/>

Szekely, E., y Mason, M. (2019). Complexity theory, the capability approach, and the sustainability of development initiatives in education. *Journal of Education Policy*, 34(5). 669-685. Doi: 10.1080/02680939.2018.1465999

Young, J. (1992). The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany today. *Critical Inquiry*, 18(2) (Winter). 267-296