

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**Departamento de Pintura**



**LA ACTITUD ANTE LA NATURALEZA  
EN EL ARTE ACTUAL**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**  
**Fernando Cano Vidal**

Bajo la dirección del doctor:  
Manuel Parralo Dorado

**Madrid, 2006**

- **ISBN: 978-84-669-2881-6**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE PINTURA

**LA ACTITUD ANTE LA NATURALEZA  
EN EL ARTE ACTUAL**

FERNANDO CANO VIDAL  
MADRID, 2005



TÍTULO:

**LA ACTITUD ANTE LA NATURALEZA  
EN EL ARTE ACTUAL**

DIRECTOR DE TESIS:

**MANUEL PARRALO DORADO**

AUTOR:

**FERNANDO CANO VIDAL**



## **AGRADECIMIENTOS**

Antes de comenzar con la lectura de esta tesis, quisiera dar las gracias al director de la misma, Dr. Manuel Parralo Dorado y a quienes con su apoyo e interés me han ayudado en su redacción y finalización. Gracias a mi compañera Sandra Escotado, ya son dos tesis y una preciosa niña, y a sus padres, Julia Gil, inestimable colaboradora en las sucesivas revisiones formales y en la redacción de esta tesis, y Jose Luis Escotado con quien las charlas sobre arte se prolongan agradablemente y a quien debo algún que otro concepto e ideas. También quisiera agradecer a Lucas, amigo gurriato, y nobel cocinero madrileño, su interés por la micología que me ha contagiado y llevado, sin pretenderlo en principio, al desarrollo de la parte práctica de esta tesis dedicada al mundo de las setas y sus esporas.

Por último mi agradecimiento al Gobierno de Canarias por el apoyo económico prestado durante los cuatro años que recibí la beca que destinan a preparación de profesorado y personal investigador.



# ÍNDICE

<b>I. INTRODUCCIÓN GENERAL</b>	<b>13</b>
I.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN	14
I.2 DISTRIBUCIÓN DE LOS CONTENIDOS Y METODOLOGÍA APLICADA.	16

## CAPÍTULO 1

### HISTORIA DE LOS CONCEPTOS

1. INTRODUCCIÓN	19
1.1 DEFINICIONES. ¿DE LA NATURALEZA AL ARTE O DEL ARTE A LA NATURALEZA?	22
1.2 ACTITUDES. UNA METODOLOGÍA PARA LA LECTURA DE LAS OBRAS DE ARTE	30
1.3 MEDIO AMBIENTE: LA CIENCIA ECOLÓGICA.	38
1.4 OBRAS COMENTADAS	43
1.4.1 ANA MENDIETA	43
1.4.2 MIGUEL ÁNGEL BLANCO	45
1.4.3 ANTONIO LÓPEZ GARCÍA	48
1.4.4 JOSÉ MARÍA SICILIA	51
1.4.5 VALCÁRCEL MEDINA	55
1.5 JUSTIFICACIÓN DEL CAP. 1	59



## **CAPÍTULO 2**

### **¿LA NATURALEZA TRANSFORMADA?**

<u>2. INTRODUCCIÓN</u>	<u>61</u>
<u>2.1 NATURALEZA - ARTIFICIO</u>	<u>65</u>
<u>2.2 LA "CONDICIÓN HUMANA" DE NUESTRO ENTORNO. CONSTRUCCIÓN DE LA NATURALEZA</u>	<u>73</u>
<u>2.3 LA "CONDICIÓN NATURAL" DEL ARTE. ARTE COMO METABOLISMO IDEOLÓGICO</u>	<u>81</u>
<u>2.4 EXCESOS Y DESEQUILIBRIOS ECOLÓGICOS. EN LA NATURALEZA Y EN EL ARTE ACTUAL</u>	<u>86</u>
<u>2.5 OBRAS COMENTADAS</u>	<u>95</u>
2.5.1 <u>JAVIER TUDELA</u>	<u>95</u>
2.5.2 <u>JOAN FONTCUBERTA</u>	<u>99</u>
2.5.3 <u>MARINA NÚÑEZ</u>	<u>103</u>
2.5.4 <u>JARDINES DE LAUSANNE</u>	<u>108</u>
2.5.5 <u>MANOLO QUEJIDO</u>	<u>116</u>
<u>2.6 JUSTIFICACIÓN DEL CAP. 2</u>	<u>119</u>

## **CAPÍTULO 3**

### **ECOSISTEMAS DEL ARTE ACTUAL**

<u>3. INTRODUCCIÓN</u>	<u>121</u>
<u>3.1 HACIA UN NUEVO PARADIGMA. LA CRISIS DE LOS ESTILOS</u>	<u>129</u>
<u>3.2 EL NICHU ECOLÓGICO DE LA PINTURA</u>	<u>137</u>

3.3	<u>ECOSISTEMAS HÍBRIDOS. INTERDISCIPLINARIEDAD, INSTALACIONES, ETC.</u>	144
3.4	<u>NUEVAS ESPECIES SINCRÉTICAS</u>	154
3.5	<u>OBRAS COMENTADAS</u>	159
3.5.1	<u>JUAN HIDALGO</u>	159
3.5.2	<u>LEOPOLDO EMPERADOR</u>	165
3.5.3	<u>SOLEDAD SEVILLA</u>	168
3.5.4	<u>PALOMA NAVARÉS</u>	170
3.5.5	<u>ALBERTO CORAZÓN</u>	173
3.6	<u>JUSTIFICACIÓN DEL CAP. 3</u>	176

## **CAPÍTULO 4**

### **ARTE - NATURALEZA Y ESPECULACIÓN**

4.	<u>INTRODUCCIÓN</u>	179
4.1	<u>LA NATURALEZA Y EL ARTE COMO RECLAMO</u>	182
4.2	<u>ALGUNOS CASOS DE NUESTRO TERRITORIO</u>	188
4.3	<u>REGULACIÓN TERRITORIAL. NATURALEZA ENJAULADA</u>	193
4.4	<u>ARTE DE ROTONDA</u>	200
4.5	<u>PARQUES TEMÁTICOS. UN NUEVO MODELO IMPORTADO DE EE.UU.</u>	206
4.6	<u>LA DENUNCIA DE CESAR MANRIQUE. ECOLOGÍA Y ARTE</u>	213
4.7	<u>OBRAS COMENTADAS</u>	221
4.7.1	<u>CÉSAR MANRIQUE</u>	221
4.7.2	<u>ARTE DE ROTONDA</u>	226
4.7.3	<u>EDUARDO CHILLIDA</u>	231

4.7.4	<u>WOLF VOSTELL</u>	237
4.7.5	<u>NESTOR TORRENS</u>	240
4.8	<u>JUSTIFICACIÓN DEL CAP. 4</u>	243

## **CAPÍTULO 5**

### **LA NATURALEZA COMO MATERIA PLÁSTICA**

5.	<u>INTRODUCCIÓN</u>	245
5.1	<u>RECUPERACIÓN DE LA TRADICIÓN ARTESANAL.</u>	249
5.2	<u>EL PAISAJE: LUGAR DE PROYECTOS. LAND ART</u>	259
5.3	<u>MATERIALES DE PROCEDENCIA ORGÁNICA.</u>	265
5.4	<u>MATERIALES INORGÁNICOS EN SU FORMA NATURAL. LA IMPORTANCIA DE LO MATÉRICO</u>	272
5.5	<u>TRASCENDENCIA DE LOS PROCESOS NATURALES EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA</u>	276
5.6	<u>OBRAS COMENTADAS</u>	285
5.6.1	<u>FRANCISCO LEIRO</u>	285
5.6.2	<u>TONY GALLARDO</u>	288
5.6.3	<u>ADOLFO SCHLOSSER</u>	291
5.6.4	<u>NACHO CRIADO</u>	296
5.6.5	<u>ILYA KABAKOV</u>	299
5.7	<u>JUSTIFICACIÓN DEL CAP. 5</u>	301
6.	<u>CONCLUSIONES GENERALES</u>	303

### **7. BIBLIOGRAFÍA GENERAL**

7.1	<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	<u>307</u>
7.2	<u>CATÁLOGOS, REVISTAS,</u>	<u>327</u>
7.3	<u>PÁGINAS WEB.</u>	<u>339</u>
7.4	<u>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES</u>	<u>341</u>



# I. INTRODUCCIÓN GENERAL

Naturaleza y arte son las claves generales de esta tesis. En ella, se trata de dar respuesta o de plantear las oportunas preguntas sobre la actual relación entre naturaleza y arte. ¿Cómo es esta relación actualmente, qué le debe al pasado histórico y qué aporta a nuestro futuro? Son preguntas a las que tratamos de dar caza en el presente trabajo.

La actualidad de los temas relacionados con el medio ambiente, su importancia social, política, económica, etc., no deja indiferente a los artistas, que han sabido reflejar todo ello en sus obras. El papel del arte en la formación de nuevas relaciones con la naturaleza es valorado por varios autores, entre ellos Gyorgy Kepes nos habla del "(...) rol del artista en la educación del público para comprender nuestra situación ecológica y cómo el artista puede servir para renovar el sentido de un feliz equilibrio entre el hombre y su ambiente."<sup>1</sup>

En muchos casos han sido ellos los primeros en llamar la atención sobre el desequilibrio ecológico, mostrando así una mayor sensibilidad hacia estos temas que la de otros colectivos profesionales mayormente implicados. Obras como las de J. Beuys, de gran alcance político y social, refrescan la memoria de esa relación maltratada.

El arte viene funcionando como instrumento, o mejor aún, como *metabolismo ideológico*,<sup>2</sup> regulador de las relaciones hombre-naturaleza. Nuestra visión del mundo continúa cambiando, los nuevos descubrimientos, las nuevas y más potentes técnicas humanas transforman nuestra comprensión de la realidad. El arte de las últimas décadas del siglo XX nos ofrece todo un abanico de posibilidades para la interpretación del mundo. La importancia de la naturaleza como referente ante el cual el hombre se posiciona es fundamental, y es a través de las relaciones entre Arte y Naturaleza donde podemos observar la actual visión que el hombre moderno proyecta sobre lo natural que le rodea y por ende sobre sí mismo como parte integral (no esencial) de la naturaleza.

Durante las últimas tres décadas del siglo pasado, son innumerables las obras que tratan el tema de la naturaleza directamente, creando todo un corpus de nuevas obras que giran sobre este tema. Ya anteriormente en la década prodigiosa (los 60) fueron definiéndose los pioneros de esta cruzada estética en las figuras de la escuela de Nueva

1. Gyorgy Kepes (1978); *El arte del ambiente*, B. Aires, Edit. Victor Leru., (1ª Edición 1972), p. 134

2. Con esta expresión «metabolismo ideológico» queremos dar a entender la función reguladora del arte en cuanto al mundo de las ideas y las emociones. Expresión que debo a la colaboración del profesor Jose Luis Escohotado.

York; R. Smithson, D. Openheim, etc., o en la Europa de las «dokumentas» con J. Beuys, R. Long, etc. Process Art y Land Art, dan pie a multitud de actitudes hasta entonces inéditas en el arte moderno. Durante las tres décadas siguientes y hasta hoy estas pioneras iniciativas han resuelto su marginalidad de vanguardia en una creciente popularidad de sus conceptos y procedimientos artísticos. Artesanía, jardinería, restauración culinaria, etc., son oficios que han visto renovado su campo de creación gracias a la creatividad del arte de las últimas vanguardias y que han aportado al lenguaje artístico una enorme riqueza conceptual.

El paisajismo es un caso de especial importancia para nuestro trabajo. En el desarrollo de esta actividad se puede observar claramente la influencia de estas nuevas concepciones artísticas.

## I.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Son numerosos los libros y artículos referidos al arte y la naturaleza en términos muy generales que se han publicado en nuestro país, a raíz del interés que suscitan estos temas. Un total de cinco libros que recopilan las ponencias de los cursos de la UIMP en Huesca, dirigidos por J. Maderuelo y Teresa Luesma, son la avanzadilla en cuanto a la reflexión interdisciplinar sobre este tema.

También existen algunas líneas de trabajo en este sentido en la Politécnica de Valencia, de donde surge en 1997 el libro de José Albelda y J. Saborit *Construcción de la naturaleza*. Desde Canarias han sido numerosos las conferencias y cursos llevados a cabo; en La Laguna con motivo de la Exposición Internacional de Escultura Pública o en Lanzarote por su tradición ligada a la obra de César Manrique y a su fundación. En estos libros y artículos se tocan diversos temas que van desde el carácter exótico en la naturaleza y la importancia que ello ha tenido y tiene en nuestro acercamiento a la misma (De Diego, Estrella) hasta la mediatización que sufre nuestra visión de la misma a través de los nuevos medios de información o desinformación, según se considere (Albelda y Saborit). Sin olvidar los textos que revisan el reciente pasado histórico-artístico bajo el prisma de lo natural. De entre estos últimos podemos encontrar algunas tesis de nuestra facultad que han sido leídas recientemente.<sup>3</sup> Ello evidencia, si no un cambio en nuestra visión de la naturaleza, sí al menos un renovado interés hacia la misma por parte de los artistas y de los historiadores. Hasta hace poco el tema

3. De las tesis leídas en los últimos 5 años sobre el tema del arte y la naturaleza destacamos: de María Sánchez Cifuentes *El paisaje (el concepto de naturaleza desde la Antigüedad hasta el Renacimiento)*, director, Manuel Prieto Prieto. De Catalina Rigo Vanrell, *Sensibilización medioambiental a través de la educación artística: propuestas*, directora, Noemí Martínez Díaz.

De Fernando Fiestas García *Estudio de las arenas de playa de las islas de Lanzarote y La Graciosa y la fenomenología conceptual de un recorrido*, director, Mariano de Blas Ortega.

de la naturaleza y el arte ha sido tratado bajo una visión casi unívoca y absolutamente antropocéntrica. Se han estudiado las correspondencias entre estilos, épocas y nuestra concepción de la naturaleza en cada momento. Se puede recorrer la historia entera del arte solamente con la pregunta ¿cómo vemos la naturaleza?. Las obras de arte nos responderán con su acostumbrada ambigüedad.

Un compañero de doctorado me inquiría irónicamente qué tenía de interesante lo de la naturaleza: él hacía su tesis sobre arte y política, un tema comprometido que nos toca directamente a las personas y a nuestras formas de organizarnos. La naturaleza, en cambio, conlleva un cierto carácter retórico, romántico y blando. Difícilmente podremos evitar cierto romanticismo, tratando este tema. Sin embargo, el idealismo político es también romántico, y por otro lado la naturaleza, que la gente relaciona únicamente con bosques exuberantes, mares y montañas, debe su romanticismo a una visión idealizada y mística, que forma parte de un prejuicio.

La naturaleza es todo, es también una forma de organización, con una o muchas políticas diversas y en la que todos estamos incluidos.

En las cinco actas de las conferencias de Huesca, se hizo la siguiente división: *Arte y naturaleza, El paisaje, Arte público, El jardín como arte y Desde la ciudad*. Esto es, un enfoque que facilitaba el acercamiento al tema de la naturaleza desde claros puntos de vista históricamente considerados. Muchas de las ideas que desarrollamos en esta tesis surgen de esos cursos a los que tuve la suerte de asistir durante dos años.

Nuestro objetivo principal no es otro que buscar en las obras producidas en los últimos 25 años, las claves que el arte pone a esta relación. Estas claves las hemos llamado actitudes, pues en el arte moderno la actitud del artista ante una obra es una de las bases más importantes para su interpretación.

Las diferentes formas con que podemos referirnos al arte actual, llamándolo contemporáneo, moderno, postmoderno, vanguardista, etc., no es una polémica que interese para esta tesis, por lo que se usarán estos términos para referirse en general al arte actual, el realizado en las últimas décadas, es decir, tomando únicamente una referencia temporal, alejada de estilismos, tendencias y escuelas.



## I.2 DISTRIBUCIÓN DE LOS CONTENIDOS Y METODOLOGÍA APLICADA.

Hemos dividido el trabajo en cinco partes tratando en cada una de ellas de mantener una línea metodológica similar, comenzando por una introducción a cada una de las partes y siguiendo con una serie de enfoques interdisciplinarios que van desde la ciencia ecológica a la política, economía, física, informática, etc, y entre los que priman el enfoque histórico - social, el filosófico y el sociológico.

El vasto campo de investigación en el que se sumergen los temas que relacionan arte y naturaleza, hace imprescindible ciertas acotaciones que en nuestro caso vienen dadas en primer lugar por la cronología en la que se centra el trabajo, el último cuarto del s. XX. También hay cierta preferencia por una visión local - universal , sobre otra exclusivamente internacional de la que se ha dicho ya mucho. Existe una autolimitación no estricta, en el sentido de preferir partir de obras creadas en nuestro entorno físico, cercanas o sujetas a nuestra geografía particular (península ibérica e islas), independientemente de su reconocida o no importancia artística. Comprendemos que toda obra de arte no la hace sólo el artista al crearla sino el espectador que posa sobre ella su mirada revitalizadora (de la segunda vida del arte)<sup>4</sup>. Imprescindible será citar las grandes contribuciones de los artistas, que el mundo ha absorbido y hecho suyas de manera peculiar en cada caso, pero no nos detendremos en su análisis sino que las usaremos como referencia para entender el porqué de algunas actitudes y sus orígenes conceptuales.

En el primer capítulo tratamos de los conceptos implicados en la tesis, fundamentalmente el concepto de Naturaleza: Si entendemos la Naturaleza como lo creado, nuestro entorno, (*natura naturata*), entonces hablamos sobre la obra de arte en el paisaje o el paisaje como obra de arte. Sin embargo si hablamos de la naturaleza del ser (*natura naturans*), queremos hablar de los cambios en las actitudes de los artistas, en su propio ser y en sus procedimientos creativos, nos referimos a lo esencial. Porque el arte desde sus inicios nos ha ido trabajando, formando nuestras ideas estéticas; al tiempo que nosotros le damos formas al arte él nos transforma, abriéndonos campos de visión inescrutados.

Es inevitable que al hablar de la naturaleza externa (*natura naturata*), nuestro medio ambiente, terminemos hablando de nuestra propia naturaleza, de su principio creativo (*natura naturans*). De hecho las dos están determinantemente ligadas de forma dialógica, incidiéndose

4. Expresión utilizada por Luis Racionero, en su libro *Arte y ciencia*, con la cual quiere significar la cualidad ditirámica (segundo nacimiento) de la obra de arte, confiriéndole una importancia capital a la misma. La contrastación con el espectador es lo que hace que la obra nazca de nuevo o termine sus días.

RACIONERO, Luis (1987); *Arte y ciencia*, Barcelona, Ed. Laia, S.A.

mutuamente.

Trataremos también el término «actitudes», con el cual creemos se identifica mejor la variedad de formas que adoptan las obras contemporáneas.

En un segundo capítulo se exponen las diferencias y similitudes del binomio naturaleza-artificio. Se desarrolla la falsedad de la idea de una naturaleza diferente a nuestras propias acciones. Se intenta disuadir con este apartado de la idea negativa que muestra como irreconciliables lo natural y lo artificial, mostrando lo irreal de tal frontera, viendo cómo todo lo que nos rodea es naturaleza en distintos niveles de transformación.

En el tercer capítulo se propone la traslación de ciertos términos y conceptos de la ciencia ecológica al análisis de algunos de los aspectos del arte. Como metáfora del arte, la ecología, con su red de ecosistemas, ofrece una visión armónica, compleja y equilibrada de las relaciones. Considerar al arte como un sistema ecológico añade nuevas posibilidades de análisis. Desde las aportaciones de Charles Robert Darwin, con su sistema evolucionista y lo que ello supuso en todos los campos y en la mentalidad de las gentes, no había habido nada tan revolucionario en las ciencias naturales, como la abierta concepción que desarrolla la ecología al estudiar la naturaleza; su visión sistémica e integradora coincide con el hallazgo de nuevas concepciones en otros ámbitos científicos. Leyes como la 2ª ley de la termodinámica (entropía), el principio de incertidumbre, la teoría de la información o la teoría general de sistemas (TGS)<sup>5</sup> ponen en entredicho la aún predominante visión mecanicista del mundo, como en su momento la teoría evolucionista de Darwin puso en entredicho el origen divino de la especie humana. El quiebro que suponen todos estos descubrimientos para nuestra visión del mundo está aún en fase de digestión.

Hasta tal punto de popularidad ha llegado el arte en la naturaleza, que los conceptos motivadores de estas actitudes resultan, la mayoría de las veces, enmascarados tras la cortina comercial, cosificándose como un producto de consumo más. A este aspecto mercantil de la obra de arte hemos dedicado el capítulo cuarto de nuestro trabajo. Motivado por la creciente especulación en la ordenación del territorio y por las implicaciones que en ello tienen el arte y las industrias dependientes de la explotación del medio natural, exponemos en esta parte unos cuantos ejemplos de estos usos indiscriminados del arte, y su genealogía histórica.

El quinto capítulo, bajo el título "La naturaleza como materia plástica" intenta un acercamiento a la obra de arte a través de los materiales y procedimientos utilizados en

5. 2ª ley de la termodinámica, descubierta por Rudolf Emanuel Clausius en 1850. La segunda ley afirma que la entropía, o sea, el desorden, de un sistema aislado nunca puede decrecer. Sus aplicaciones durante el siglo XX en otras ciencias como la electrónica, dan como resultado el planteamiento de nuevas teorías de gran importancia en la actual sociedad, como la Teoría de la Información (1948) enunciada por el ingeniero electrónico Claude E. Shannon y apoyada inmediatamente por el sociólogo Warren Weaver (1949). O como la Teoría General de Sistemas propuesta en los años 40 por el biólogo Ludwig von Bertalanffy, recogida y aumentada por Ross Ashby que usa también los conceptos derivados de la entropía de Clausius y que coinciden con la ecología en el enfoque de sus estudios, centrado en el funcionamiento interno de los sistemas, la forma en que se comunican con el medio ambiente y los elementos que lo conforman.

su construcción. Las aportaciones del Land Art en la recuperación del paisaje; la importancia de la naturaleza de los materiales en la obra de arte (de siempre, por uno u otro motivo, la materia constitutiva de la obra de arte requiere cierta nobleza conceptual); el uso de productos naturales en obras contemporáneas, la trascendencia de los procesos naturales en la creación de estas obras, o la función terapéutica del arte, bajo el aspecto de sus relaciones con la naturaleza, son algunos de los temas tratados en esta última parte.

# CAPÍTULO I

## HISTORIA DE LOS CONCEPTOS

### 1. INTRODUCCIÓN

*"El tiempo es la sustancia de que estoy hecho.  
El tiempo es un río que me arrebató, pero yo  
soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo  
soy el tigre; es un fuego que me consume, pero  
yo soy el fuego."*

Jorge Luis Borges<sup>6</sup>

Tanto el concepto de Naturaleza como el de actitudes hacen necesario un análisis y una presentación de sus diversas acepciones lingüísticas, con el fin de saber a qué nos referimos en cada momento.

La importancia de aclarar en lo posible estos conceptos es obvia, dada la transformación constante del lenguaje y la amplitud de significados que su uso va confiriéndoles.

W. Tartakiewichz en su obra *"Historia de seis ideas"*, nos pone de manifiesto, ante todo, la mutabilidad de las expresiones y la importancia de su contextualización histórica. El tiempo, como en la cita de Borges, nos arrebató, nos destroza y nos consume.

Se persigue, entonces, situar en el momento actual las diferentes interpretaciones que sugieren los conceptos claves de esta tesis, «naturaleza y actitudes».

La forma en que hoy percibimos la naturaleza no fue la misma para el hombre de otros tiempos. Por ejemplo, la naturaleza de la alta montaña, hace aproximadamente un siglo y medio, era vista como algo temido e incluso monstruoso.<sup>7</sup> Nuestra percepción de las montañas como algo hermoso, valorable estéticamente, no deviene hasta la época moderna, con el Romanticismo y con pioneros como J. Ruskin o los Prerrafaelistas. Anteriormente, en la antigüedad clásica, el tratamiento de la naturaleza de la alta montaña pasaba por su transformación en alegoría. Hay en la Grecia clásica una valoración de la naturaleza pero desde una visión simbólica y mitológica, como Olimpo de los dioses. El monte Parnaso, situado sobre el oráculo de Delfos, era el lugar donde los dioses habitaban.

6. BORGES, Jorge Luis (1947); *"Nueva refutación del tiempo"*, Buenos Aires, Oportet y Haereses, 34 pp.

7. LITVAK, Lily (1991); *El tiempo de los trenes*, Barcelona, Ed.del Serbal, p. 19



Fig.- 1. Hermanos Ambrogio y Pietro Lorenzetti (1290-1348) “Efectos del mal gobierno en el campo” (detalle).

No era, pues, un lugar accesible para los hombres de aquel tiempo, que se limitaban a merodear por sus contornos, temiendo la furia de las tormentas y rogando a los dioses que calmaran su ira en templos que situaban en lugares especialmente escogidos.

Al final de la Edad Media, es conocido el texto de Petrarca, *Ascensión al monte ventoso*<sup>8</sup>, como una de las primeras manifestaciones de recreación estética del paisaje.

*“Otro motivo que hace que las montañas del paisaje gótico sigan siendo irreales es que el hombre medieval no las exploraba. No le interesaban. La expedición alpinística de Petrarca siguió siendo la única en su género hasta que Leonardo escaló el Monboso.”*<sup>9</sup>

Durante el transcurso del siglo XIV trabajan en pintura los Lorenzetti que según Kennet Clark serán los primeros en alejarse, aunque parcialmente, de una concepción simbólica del paisaje sobre todo en los frescos de *El buen y el mal gobierno*, en Siena (1338-39). Aunque ya en los frescos del gran maestro Giotto en la capilla Scrovegni, las montañas parecen traspasar la plana simbología religiosa y casi podemos oír sonar el viento frío en su representación de la huida a Egipto.

Pero la verdadera manifestación de un espíritu paisajístico en las artes, llega con el Romanticismo, lleno de visiones novedosas de la naturaleza. Como la que lleva a cabo el pintor romántico, que escruta las montañas, los valles y los mares con afán explorador y sobre todo como si se viese a sí mismo reflejado en la naturaleza.

Es en este mismo período en el que además se gesta la estética kantiana sobre lo bello y lo sublime. Y será

8. Escrito epistolar de F. Petrarca fechado en la noche del 26 de abril de 1336 en Malaucène, al pie del Mont Ventoux, y dirigida al agustino Diogini da Borgo San Sepulcro. Véase PETRARCA, Francesco (1978); *Obras I. Prosa.*, Madrid, Alfaguara.

9. KENNETH, Clark (1971); *El arte del paisaje*, Barna, Ed. Seix Barral, S. A. (1º ED. 1949), p., 27

Friedrich Schelling, en pleno Romanticismo, el filósofo que hilará sus tesis en torno a la naturaleza.

Desde entonces hasta ahora los giros en los significados que damos al concepto de naturaleza han ido transformando nuestra visión del mundo. En ello han tenido que ver, aparte de las revoluciones sociales y la historia misma, el quehacer de los artistas, que ha funcionado como mecanismo regulador de nuestra visión de la naturaleza.

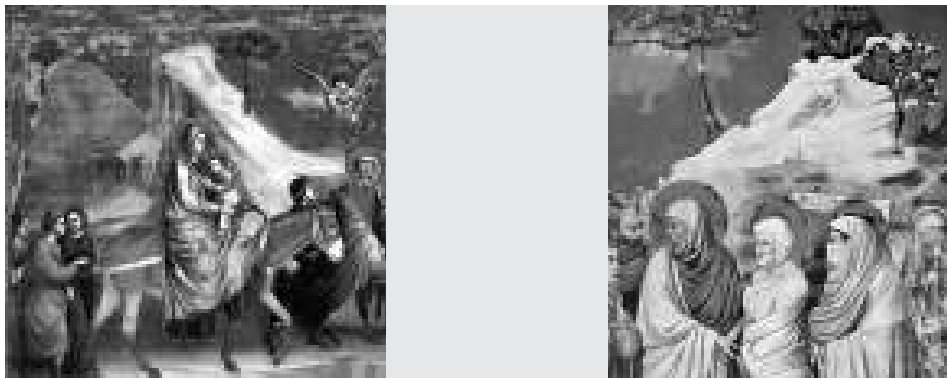


Fig.- 2, 3. Los elementos de la naturaleza en Giotto son algo más que símbolos adecuados a las escenas bíblicas. Arriba, *huida a Egipto* y *resurrección de Lázaro*, ambos detalles de la Capilla degli Scrovegni en Padua.

## 1.1 DEFINICIONES. ¿DE LA NATURALEZA AL ARTE O DEL ARTE A LA NATURALEZA?

Comenzamos con esta pregunta pues con ella se plantea la interdependencia entre ambos términos. Sin naturaleza no habría arte, y sin arte la naturaleza no sería como es ahora. Ambas se recrean mutuamente.

### *Definiciones*

Empecemos por definir Naturaleza; según el diccionario de M. Moliner<sup>10</sup> las tres primeras acepciones son las siguientes

1 Manera de ser fundamental de cierta cosa: "La naturaleza del caballo de carreras es distinta de la del caballo de tiro. Un trabajo de naturaleza delicada. Unas relaciones de naturaleza efímera".

2 «\*Esencia». Aquello en lo que consiste que una cosa sea lo que es o como es: "Una enfermedad de naturaleza desconocida".

3 Universo físico, o sea, ajeno a la intervención espiritual del hombre: "Ciencias de la naturaleza". «Como recurso del lenguaje, se considera como una entidad activa: "La naturaleza le ha dotado espléndidamente.». «Se contrapone, como lugar donde se habita, a las poblaciones: "Vivir en plena [en contacto con la] naturaleza»".

De estas tres interpretaciones la primera y la segunda corresponderían a la expresión latina «natura naturans» (naturaleza creativa asimilable a la idea de Dios) y la tercera al otro término «natura naturata» (naturaleza creada, la Creación)

Al respecto del término naturaleza, en el libro "*La construcción de la naturaleza*", publicado por los doctores José Albelda y José Saborit, se desarrolla, al comienzo del libro, una clasificación del término según sus usos que resulta imprescindible para aclarar la ambigüedad del mismo.

En principio el término Naturaleza tiene dos sentidos generales:

a) Naturaleza, como el conjunto de todos los seres del mundo físico, incluyendo al ser humano. O sea, en su expresión más extrema, como «todo lo que existe».

10. MOLINER, María (1991): *Diccionario de Uso del Español*. Gredos, Madrid.

Esta acepción del término tiene a su vez una segunda interpretación, la cual considera la Naturaleza como el conjunto de todos los seres en oposición al ser humano y a lo que le es propio. O sea, lo que por el hombre no ha sido tocado.

b) naturaleza, (en minúscula según J.S.) con que designamos al carácter invisible de los seres y las cosas, a lo esencial, lo innato, lo espontáneo, lo instintivo, etc. O sea, la naturaleza de un ser.<sup>11</sup>

Por último, los autores del libro, advierten de que existe una tercera acepción del término producto de una confusión de los anteriores, "*una suerte de confusión o enlace metonímico de los anteriores conceptos*"<sup>12</sup>; esto sucede cuando, por ejemplo, hablamos de la naturaleza de un árbol y extendemos el concepto a la tierra y al agua que lo hacen crecer, y que también son naturaleza.

Como vemos se hace necesaria una acotación conceptual de estos significados para ser aplicados a la creación artística.

La naturaleza como esencia «natura naturans» aplicada al arte, nos habla de la propia naturaleza del arte. De cuál es su naturaleza.

La naturaleza como universo físico «natura naturata» aplicada al arte, nos habla de los "lugares" del arte en la naturaleza. De cómo el arte surge de ésta su ubicación en la naturaleza, de las relaciones que el arte establece con su medio natural.

Aunque usaremos ambas nociones, es ésta última la que tiene como objeto de estudio el presente trabajo. La Naturaleza, en su sentido físico y las relaciones que el arte establece con ella. Sin duda que una cosa nos llevará a la otra y que indudablemente la naturaleza del arte, su natura naturans, se lo debe todo a estas relaciones del arte con la naturaleza física que lo motiva.

### *De «lo natural» en filosofía*

Aunque no profundizaremos en este tema, pues no somos filósofos ni siquiera historiadores, desde nuestra posición de artífices creemos necesario un somero recorrido por las tendencias que la filosofía, tan cara por otro lado a los artistas de todas las épocas, ha mostrado con respecto a la naturaleza. Lo natural ha estado siempre cuestionado y desde la época clásica las tendencias de las distintas escuelas filosóficas han estado enfrentadas respecto al tema.

Platón y Aristóteles diferían en sus concepciones del arte y la naturaleza; el primero postulando que todo, obra de

11. SABORIT, José / ALBELDA José (1997); *La construcción de la naturaleza*, Generat Valenciana, Ed. Dirección Cultural, Museus i Belles Arts.

12. SABORIT, J/ALBELDA, J. Op. Cit. p. 172.





Fig.- 4, 5. Ejemplos de la pintura paisajística de las dinastías Tang (arriba) y Song (abajo) cuando el paisaje es todo un género pictórico en este país.



arte y realidad son meras sombras que imitan la realidad y el segundo creyendo que el arte tenía como meta la perfección de la naturaleza.

El recorrido filosófico de las relaciones entre Arte y Naturaleza continúa durante toda la historia medieval, donde encontramos una tradición holística en las prácticas alquimistas, que sin duda confieren gran importancia a las relaciones de las obras humanas con el ambiente<sup>13</sup>. Durante el Renacimiento y hasta la llegada del Romanticismo la concepción del mundo y del universo entero queda bajo el control de una mirada absolutista, completamente antropocéntrica, que se excusa en el miedo de Dios y en el carácter de misión divina que tiene el hombre en la Tierra. No obstante, es un paso imprescindible que abunda en las ciencias humanas, que son las que nos preparan la llegada de los tiempos modernos.

La llegada del Romanticismo supone una crisis en la seguridad con que el humanismo renacentista contemplaba al hombre sobre la Tierra. El espíritu romántico impregna de subjetividad y ambigüedad nuestra visión de la Naturaleza y a través de ella de nosotros mismos.

Por tanto vamos a estudiar el término en cuanto su acepción palpable, entendiendo Naturaleza como todo lo que constituye nuestro mundo físico, incluyéndonos a nosotros mismos, lo que nos llevará sin duda a otras palabras como paisaje, campo, medio, lugar, territorio, etc.

### *Tautología de la Naturaleza*

Veamos los términos que hemos elegido como expresión de la Naturaleza.

### *Paisaje*

Dentro de la creación pictórica es el «cuadro como ventana» la forma más tradicional de representar esta naturaleza física a que nos referimos; es la forma más asumida de cuantas hay para dar expresión a nuestro sentimiento de la naturaleza y a las emociones que ésta nos proporciona.

La historia del paisaje pictórico no es el motivo de esta investigación, lo cual nos llevaría por otros derroteros, no obstante y brevemente se pueden apuntar los hitos más destacables de este abundante género.

Los primeros paisajes conocidos son las viejas pinturas chinas de la dinastía Zhou (1027-256 a.C.) y ya como género propio durante la dinastía Tang (618-907 d.C.). En Occidente tardaremos mucho más en desarrollar una cultura paisajística a través de la pintura, no así en cuanto a

13. Los alquimistas escribieron sobre la importancia que los astros y sus fases (lunares, estacionales, etc.) tienen para la plantación de hortalizas y legumbres, etc.

la jardinería o la ordenación del territorio, en donde las civilizaciones egipcia, babilónica y griega no desprecian la situación de sus complejos arquitectónicos; sus vistas y sus panorámicas contienen una sorprendente sensibilidad paisajística, aún cuando esto no les motivara a representarlo aislado pictóricamente. Los fondos de algunas pinturas grecorromanas, las de Pompeya y Herculano, son también de las primeras manifestaciones pictóricas donde se representan paisajes, aunque con evidente carácter alegórico.

Pero no será hasta los umbrales del Renacimiento, que podamos observar en la pintura de Occidente una representación paisajística de su entorno. Y ésta aparece poco a poco, oculta tras los grandes temas religiosos.

Son especialmente destacables las aportaciones de renacentistas como Giorgione, de flamencos como Durero, con sus apuntes del natural de animales y paisajes como minas y canteras. Con Claudio de Lorena y posteriormente con la pintura holandesa, el paisaje se tornará un género de gran trascendencia para el arte venidero. No hay que olvidar que, aunque en este trabajo nos centremos en la producción del mundo occidental, la importancia de oriente en el tema de la naturaleza y su influencia en la cultura occidental han sido y continúan siendo determinantes. La factura de muchas obras del llamado paisajismo holandés sin duda le deben mucho a la cultura oriental que desembarcaba en esa época a través de los grandes puertos europeos. El exotismo de las estampas orientales, instruye al arte de Occidente sobre la sensibilidad oriental hacia este tema.

De la importante producción romántica en este género caben destacar las figuras de G. Friedrich, en Alemania, de Turner y Constable en Inglaterra, de A. Böcklin en Suiza, etc.

*"Con todo y con eso, la pintura española de paisaje no es comparable en cantidad ni calidad con la nórdica, la francesa o la italiana, además de que el círculo académico la relegaría durante largo tiempo, por lo cual los ejemplos excepcionales de El Greco o de Velázquez permanecieron en el olvido varios siglos. Un dato expresivo del retraso con que España entra en la consideración de este tema lo constituye el hecho de que mientras en Francia el Premio de Paisaje Histórico data de 1817, la Academia Nacional de Bellas Artes española reconoce la categoría del género en 1844, creando la Cátedra de Paisaje el 14 de mayo.*

*La primera cátedra fue ocupada por Genaro Pérez Villaamil, (...)"*<sup>14</sup>



Fig.- 6. Mural de la época grecorromana en las afueras de roma representando un jardín.



Fig.- 7. Las misteriosas atmósferas que recrea Arnold Böcklin confieren a la naturaleza romántica una poderosa fuerza expresiva.

14. PENA, M<sup>a</sup> del Carmen (1983); *Pintura de Paisaje e ideología (La generación del 98)*, Madrid, TAU-RUS, E.D. S.A. p. 26

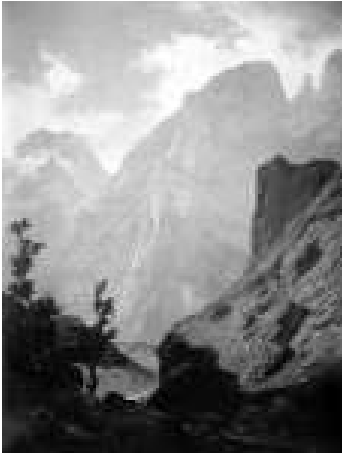


Fig.- 8. El naturalismo de Carlos De Haes trae a España los intereses paisajísticos que ya abundaban en Europa.

Siguiendo a C. Pena, en la España del Siglo XIX no será hasta la entrada de Carlos de Haes tras Pérez Villaamil, como catedrático de paisaje en la Academia de S. Fernando, que se implantarán con cierta fuerza las tendencias paisajísticas que ya habían arraigado en Europa central.

La labor de la geografía como ciencia de reciente aparición atrajo la inquietud de los enseñantes que la incluyeron entre sus preferencias como en el caso de la Institución Libre de Enseñanza creada por Giner de los Ríos.

Sobre la importancia que cobraría la ciencia de la Geografía y su concepto del medio físico que nos rodea, M. Carmen Pena cita la relación de Humbolt con el paisaje :

*"La Geografía había sido reconocida como ciencia en el ambiente positivista entre 1850 y 1900, nacida en un primer momento como un método esencialmente descriptivo que atendía a los aspectos físicos del territorio, comenzaría a cambiar sus perspectivas por mérito de A. Von Humboldt, uno de los responsables de la prolongación de esta ciencia hasta el campo de la historia y de la estética; en una época en que se afirmaba la especialización, y estaba convencido de que el estudio de la naturaleza era vital para la educación de un pueblo, manifestándose en este sentido con su libro Kosmos, donde superaría la narración puramente descriptiva para alcanzar cotas estéticas y poéticas."*<sup>15</sup>

De esta necesidad de relación con la naturaleza motivada por el interés en esta nueva ciencia (la geografía) serán en España los institucionalistas los más interesados. Giner mantuvo estrechos contactos con geólogos del momento, en especial con José Macpherson, en el cual se fundamentaría toda la petrografía española de aquellos años. Siguiendo a M.C. Pena;

*"la situación económica y social de la España central favoreció el arraigo y permanencia del idealismo krausista"*<sup>16</sup> (doctrina del filósofo alemán Carlos C. F. Krause, de principios del siglo XIX, de la que forma parte el "panenteísmo", intento de conciliación del teísmo con el panteísmo.)

Por ultimo C. Pena cita a Azorín para expresar la importancia creciente de la geografía en el pensamiento y en todos los campos de la vida,

*"la base del patriotismo es la geografía. No amaremos*

15. PENA, M<sup>a</sup> del Carmen Op. Cit., p.,75

16. PENA, M<sup>a</sup> del Carmen Op. Cit., p., 77

17. PENA, M<sup>a</sup> del Carmen Op. Cit. p.,79

*nuestro país, no le amaremos bien, si no le conocemos*".<sup>17</sup>

Desde entonces hasta hoy día las transformaciones sufridas por este género pictórico, por una parte han contribuido a una apreciación de la naturaleza del entorno y por tanto a un mayor conocimiento del medio natural. Y por otra parte han agotado, en relativamente un corto período de tiempo, si lo comparamos con las larguísimas tradiciones orientales, las posibles representaciones de la naturaleza. No obstante este handicap (krausiano, en cuanto idealista) del agotamiento de la representación, la pintura de paisaje continúa siendo una base educativa para el artista de innumerables posibilidades.

### *Campo*

Por campo se entiende una extensión de tierra al aire libre, un espacio. En arte, ha sido aplicado a la creación libre del marco, donde el autor se sumerge, como en un campo real, en la infinitud de sus límites. Gran parte de la abstracción (expresionismo abstracto) y sobre todo la corriente informalista, se basa en este concepto espacial. El campo representa una parte del todo, son como parcelas de naturaleza cultivada, acumulaciones de un determinado cereal, o de un determinado objeto como en el caso de un *campo de minas*. El arte nos muestra también sus cultivos de colores y formas...

El campo es también un lugar de trabajo; el campo de mis actividades. En este sentido, el pintor colorista o matérico, impregnado de pintura, se encuentra inmerso en su "campo" de trabajo, en su quehacer diario.

### *Medio*

Como medio, entendemos en arte, el conjunto de materiales de que se sirva el artífice para la realización de su obra. Esto es, sus técnicas y procedimientos. Por otra parte en el ámbito de la naturaleza el medio es el conjunto de materia, en sus diferentes formas, que la constituyen. Medio ambiente es todo lo que nos hace ser. En este concepto lo importante es la materia en sí misma. Los elementos químicos que la componen; si hay oxígeno, hidrógeno, carbono, entonces podrá darse la vida orgánica que conocemos.

Esta trascendencia de la materia, de su calidad e importancia, ha sido reflejada en el arte plástico a través de la utilización de nuevos materiales o mejor dicho del uso novedoso de estos materiales. Ligada a la tradición artesanal y sobre todo a la propia constitución matérica de



Fig.- 9. J. Pollock representa el concepto de campo aplicado a la pintura libre del marco.



Fig.- 10. Hans Haacke utiliza el medio ambiente, sus procesos, en la realización de sus obras.



Fig.- 11. R. Smithson , “no lugar”, revisa el concepto de lugar y entropía en su obra tanto en sus esculturas e intervenciones en el paisaje como en sus escritos y filmografías.

nuestro entorno, el arte, durante el siglo XX, ha recogido un enorme muestrario de estos usos y materiales. Como ejemplo, sírvanos desde la recuperación de la tradición ceramista, al uso de flores, agua, tierra, e incluso aire, en muchas de las obras actuales.

### *Lugar*

Este término sugiere, aparte de un espacio (campo), un hogar, un hábitat. En cuanto a su uso en la estética moderna haremos un acercamiento a la inversa, a través de la expresión «no lugar» usada en las obras de R. Smithson. Esta expresión se refiere a unas cajas llenas de piedras traídas del campo y puestas en una sala. La obra hace referencia al desalojo.

*“no existen en realidad lugares fijos: lo que llamamos “lugar” es el recuerdo muerto del cadáver que la tendencia al cambio ha dejado tras de sí. En el lugar no se está realmente nunca: al lugar se vuelve, mas siempre demasiado tarde.”*<sup>18</sup>

El lugar es el paisaje elegido para ser habitado. En este sentido de elección y ordenación de un terreno para el gozo de vivir, el milenario arte de la jardinería es el precedente más inmediato. Desde los jardines colgantes de Babilonia en la actual Iraq, hasta los modernos parques temáticos y reservas naturales, el hombre siempre ha soñado con un paraíso a su medida; el jardín era pues su representación ideal. Un lugar alejado de los peligros de la salvaje naturaleza y a recaudo del bullicio ciudadano.

Sin embargo, la peligrosa naturaleza que amenazaba rebaños y propiedades, ha dejado de ser tan salvaje y temida. Aquellos intrincados bosques llenos de alimañas y de otros temibles seres han desaparecido, siendo sustituidos por un tipo de bosque medido, aclarado, cultivado, donde uno se puede llegar a sentir más seguro que en cualquier peligroso parque del centro de las grandes ciudades. El lugar, en oposición al no lugar, aún contiene algo de humano, ha de ser un espacio habitable. El no lugar ha perdido esta capacidad y no es más que un paisaje agotado, entrópico, lunar, alienado y globalizado por la estética del consumo.

La importancia de recuperar el uso humano de estos paisajes anulados es una de las temáticas de las obras de arte contemporáneas. En este sentido, el arte (como afirma José Luis Pardo) ha sido siempre la actividad humana que crea estos lugares, sólo que en la actualidad sentimos más necesidad de lugares ante las desastrosas conse-

18. DUQUE, Félix (1998); “La agonía del topo inteligente” en Castro Ignacio (coord.) *Informes sobre el estado del lugar*, Ciclo de conferencias en Gijón , Oviedo, Edita Caja de Asturias. Obra Social y Cultural, p., 139

cuencias de las planificaciones actuales que desolan o nolugarizan nuestro espacio vital.

*"(...) -al contrario de lo que defendería un racista- las obras de arte no se explican por su lugar de origen (o por el A.D.N. de su autor) sino, al revés, son los lugares de origen los que se explican por las obras de arte. No hay lugares naturales o naciones sustentadas en bases genéticas o raciales, lo que hay son Lugares del Espíritu, lugares culturales custodiados por las obras de arte, ya que sólo los lugares poetizados son habitables, y los verdaderos Lugares los fundan los poetas y los artistas. Y, en esto al menos, Heidegger no se equivoca."*<sup>19</sup>

El lugar por antonomasia es simbólicamente el paraíso, que en nuestra realidad es lo que hemos intentado representar con la construcción de jardines y ciudades. La ciudad es el lugar por excelencia y es por tanto Naturaleza, aunque su aspecto nos choque debido a la desastrosa aplicación de nuestros ideales paradisiacos.

*"Solía contestar Unamuno a los que decían que iban al campo huyendo de la sociedad, que "también la naturaleza es sociedad"."*<sup>20</sup>

### Territorio

Este término implica un límite espacial; el territorio, a diferencia del campo que puede ser infinito, está confinado, delimitado y es finito. Existe asociado a este término un adjetivo que expresa posesión: Territorial. Un terreno marcado es un territorio. La obra de Oppenheim "Cosecha cancelada" es bastante explícita a este respecto. El territorio es en este caso un campo que corre peligro ante la expansión urbanística. El campo pasa a ser territorio objeto de una mirada posesiva y especulativa.

En este sentido, son varias las obras de interés. Por ejemplo, las polémicas barreras de Richard Serra, que a través de un sentido de posesión del territorio son utilizadas para quebrar la dinámica circulatoria de la ciudad haciendo evidente el caos urbanístico de las mismas. Otras obras eminentemente territoriales son las producidas a causa de un urbanismo preferentemente automovilístico donde proliferan decoraciones de rotondas y zonas abandonadas entre las vías de circulación. Gran parte de las obras llamadas de Land Art parten de una actitud dominadora sobre el terreno. A veces consecuencia de una reflexión sobre esa actitud y otras producto de una inercia urbanística imparabla.

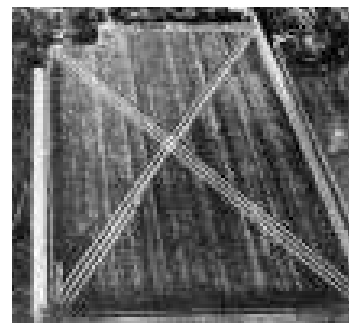


Fig.- 12, 13. *Cosecha cancelada* de D. Oppenheim (arriba) y un doble arco de R. Serra (abajo) manejan en estas obras el concepto de territorio estableciendo barreras o marcándolo.

19. PARDO, José Luis (1998); "A cualquier cosa llaman arte (Ensayo sobre la falta de lugares)" en Castro Ignacio (coord.) *Informes sobre el estado del lugar*, Op. Cit., p., 171

20. OTEIZA, Jorge (1993); *Quosque Tandem ...! (Ensayo de interpretación estética del alma vasca)*, Pamplona-Iruña, Ed. Pamiela, (1ª ed. Auñamendi, 1963).

## 1.2 ACTITUDES. UNA METODOLOGÍA PARA LA LECTURA DE LAS OBRAS DE ARTE

*"Pero, a decir verdad, todo es idea, todo es símbolo. Así las formas y actitudes de un ser humano revelan necesariamente las emociones de su alma (...). Un bello paisaje no impacta solamente por las sensaciones más o menos agradables que procura, sino, sobre todo, por las ideas que despierta (...). El artista en toda la naturaleza sospecha una gran conciencia parecida a la suya."*<sup>21</sup>

La importancia de las actitudes humanas se hace patente ante la destrucción de nuestro medio ambiente motivada por llevar a cabo acciones erróneas. La complejidad de estas actitudes, su estudio y comprensión es algo para lo cual el arte siempre mostró gran capacidad. El arte ayuda a captar el sentido de estas actitudes.

*"A veces obtenemos la comprensión de nuestras actitudes más rápidamente a través del arte que a través de nosotros mismos. Nuestras actitudes son algo corriente, pero en la imagen del arte se dan altamente concentradas."*<sup>22</sup>

Para poder comprender muchas obras de arte en lo que se ha llamado postmodernidad, se hace necesario un acercamiento a las mismas, ampliando el análisis formal a los procedimientos, procesos y actitudes implicadas en su realización.

Ya Simón Marchán Fiz usaba el término de actitudes para comentar la orientación con respecto al mercado de los artistas en los años 70. Su posición al describirnos las diferentes actitudes gira en torno al mercantilismo, que sin duda es parte del ambiente de nuestra época, nuestro medio ambiente.

*"Distingue Marchán tres orientaciones artísticas en los albores de los setenta. La primera incluye a aquellos artistas que aceptan la situación del desarrollo del mercado artístico y eventual «monopolización de los códigos artísticos». «Es una actitud que asume el status vigente del objeto y del artista sin cuestionar lo más mínimo los mecanismos de producción y distribución» (Marchán, 1974, 335). La segunda orientación -de actitud prefiere hablar Marchán- se esfuerza por «aliar la calidad de sus obras con el inevitable mercantilismo de sus productos. Con ello se trata de desligar, en lo posible, la especificidad lingüística y significativa de las determinaciones de la obra*

21. Rodin. A *L'art.*, citado por PENA, M<sup>a</sup> del Carmen. Op. Cit. p.,20

22. KEPES, G (1963); *Situación actual de las artes visuales*, Ed. 3, Buenos Aires, (1<sup>a</sup> edc., 1960), p., 14

*en su forma económica» (Marchán, 1974, 336).(…) el retorno a lo que en términos tradicionales se consideraba «subjetivismo», la inexistencia de un estilo común, pero no de una actitud común, el pluralismo formal conscientemente buscado, la recuperación de valores culturizados de situaciones históricas precedentes (la innovación de la no innovación), etc.(…) La tercera actitud intenta romper con la concepción dominante y propugna -no sin tropiezos- propuestas de transformación en los niveles del mismo objeto artístico y, sobre todo, de su creación y recepción, de la producción y del consumo. Cuestiona las alteraciones que están sufriendo la extensión y la función del arte en nuestro ámbito histórico. El grupo más combativo vuelve a incidir en el desgastado término de compromiso, no tan sólo ni tanto desde la tradicional sociología del contenido, como desde sus condiciones productivas y del consumo (Marchán, 1974, 340).”<sup>23</sup>*

Nosotros, no obstante hablamos de actitudes ciñéndonos al tema de la confrontación del artista y la Naturaleza. Sin olvidar ni menospreciar la importancia de las actitudes con respecto al mercado, que son tratadas en la cuarta parte.

Desde que Vasari escribiera sobre los artistas más importantes del Renacimiento señalándonos sus caracteres y disciplina, la importancia de la moral y los principios de los artistas, así como su forma de vivir, la filosofía, e incluso todo lo anecdótico alrededor del artista, continúa siendo motivo de interés y complemento, a veces fundamental, para la comprensión de ciertas producciones artísticas.

Tal ha sido la importancia cobrada por ciertas actitudes artísticas, que éstas, han constituido en muchas ocasiones el auténtico producto artístico, por encima de la objetualización de dichas actitudes.

El caso paradigmático son los objetos encontrados (ready-mades) de Duchamp. De procedencia dadaísta, la actitud del artista, al presentar un retrete firmado como obra suya, resulta lo único realmente artístico. El retrete en sí mismo no tiene mayor interés que el de su diseño industrial, que aún siendo exquisito, no podremos equiparar a una obra de arte, escultura o pintura, realizada por el mismo autor. Es una actitud lo que valoramos en esta obra, la de atreverse a situar en un espacio expositivo dedicado al arte un objeto realizado con un claro fin utilitario.

Estas obras, que no obstante tienen un claro carácter objetual, son sin embargo absolutamente conceptuales y lo que realmente nos atrapa de ellas son las extrañas actitudes de sus autores. Y es en la preservación y exposición de estas actitudes donde nos encontramos ante el proble-



Fig.- 14. Esta obra de M. Duchamp, cargada de ironía y firmada con seudónimo, lleva consigo un cambio de actitud en cuanto al papel del artista en la sociedad actual.

23. Citado por BOZAL, Valeriano (1995); *Arte del siglo xx en España (pintura y escultura 1939-1990)*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, S. A., (1 edc. 1991), p. 558.



ma de como representarlas. Como no es posible un museo que recoja congeladas las actitudes artísticas, pues se trata de complejas acciones humanas, se recogen sus registros mediante grabaciones, videos, fotografías, etc. y se exponen en los museos, descontextualizándose muchas de las veces, transformándose el sentido de la obra, la actitud del artista. O en el mejor de los casos, se consigue un relato de acuerdo con el sentido de la obra pero queda como una especie de obra paramuseística, como los antiguos gabinetes de curiosidades donde podemos encontrar casi cualquier cosa.

Tratándose de obras con una directa relación con la naturaleza, la importancia de las actitudes de los artistas es, más que un complemento, una cuestión de base.

Comenzando por el paisaje, la actitud de ciertos precursores del mismo como Petrarca resulta fundamental para comprender la importancia del mismo. La novedosa sensibilidad de su punto de vista, de su actitud ante el paisaje, le confiere una cualidad estética que, hasta la aparición de esta actitud activamente contemplativa, se ocultaba tras alegorías y mitificaciones de una naturaleza temida y que aún se continuaba explorando. Poco a poco este miedo o desconocimiento, transformados en curiosidad, descubren a la humanidad el poder de la naturaleza y sus limitaciones. Con estos nuevos hallazgos, con actitudes como las de Humboldt o Darwin, en las ciencias, y la de artistas románticos como Friedrich, Bookling, y posteriormente, Constable y Turner, junto con toda la escuela holandesa de paisaje, la escuela de Barbizon, Corot, etc., el arte del paisaje toma cuerpo y se instaura como un género independiente, capaz, por sí sólo, de acoger en su seno el amplio catálogo de las expresiones humanas. Sufriendo a lo largo del siglo XX las variadas mutaciones de las vanguardias y adaptándose a cada caso sin desaparecer.

### *Evolución y revolución del arte*

La concepción tradicional de la historia del arte occidental se basa en la idea de un desarrollo continuo de las artes siguiendo la lógica evolución de las técnicas y procedimientos artísticos y estilísticos. Nos han enseñado la historia del arte como una historia evolutiva de la sensibilidad estética, lógica por su cada vez mayor realismo técnico, pero plena de contradicciones.

Eliseo Réclus escribió al respecto de los términos evolución y revolución lo siguiente:

*"Lejos de ver hechos de un mismo orden, que sólo difieren por la amplitud del movimiento, los hombres tími-*

*dos, a quienes cualquier cambio llena de espanto, pretenden dar a las dos palabras una significación absolutamente opuesta. La Evolución, sinónimo de desarrollo gradual, continuo, en las ideas y las costumbres, se la define como antítesis de esta otra horrorosa palabra, la Revolución, que implica cambios más o menos bruscos en los acontecimientos. Con entusiasmo aparente o hasta sincero, hablan de la evolución y de los progresos lentos que se efectúan en las células cerebrales, de los secretos de la inteligencia y el corazón, pero no pueden consentir que se mencione siquiera la abominable revolución, que se escapa de los espíritus para hacer explosión en las calles, acompañada casi siempre de gritos espantosos de multitud, ruidos y choques de armas.”*<sup>24</sup>

La intención de E. Réclus no es otra que la de poner en su sitio, fuera de prejuicios históricos, el término revolución, colocándolo en el nivel científico que se merece y recordándonos que toda evolución está compuesta de miríadas de pequeñas revoluciones o que los tópicos que ven la revolución igual a estruendo o barbarie y la evolución como una lógica y suave transición son erróneos pues hay evoluciones muy violentas como también revoluciones muy sutiles.

La historia del arte está llena de revoluciones y también de evoluciones, pero no podemos hablar de una única línea evolutiva lógica o racional para las artes:

*“En arte no hay progresos; hay propósitos. Desde el bisonte de Altamira hasta el toro de Picasso, las formas artísticas son igualmente válidas, porque expresan emociones diferentes y persiguen propósitos distintos.*

*(...) La idea de una evolución lineal, progresiva, del arte, desde un arcaísmo rudimentario hasta el tecnicismo actual, es una visión progresista propia del siglo XIX que el relativismo del siglo XX ha superado.”*<sup>25</sup>

En el caso de la ciencia lo único que se puede asegurar según L. Racionero, es que en los últimos tres siglos se ha avanzado de modo acumulativo dentro del paradigma mecanicista predominante.

*“y, en consecuencia, artefactos diferentes, que no debemos comparar con los nuestros para no incurrir en el euro centrismo cultural de suponer que todas las culturas desarrolladas en distintos tiempos y lugares han tenido o deberían haber tenido los mismos propósitos que la nuestra. Nuestros propósitos como cultura son específicos e intransferibles, y no existe motivo alguno para suponer*

24. RÉCLUS, Eliseo (1979); *Evolución y revolución*, Madrid, Ediciones Jucar, (1ª Ed. en español 1978), p. 12

25. RACIONERO, Luis (1987); *Arte y ciencia*, Op. Cit., p. 63.



Fig.- 15. Richard Long se pone a andar y realiza con sus pasos esta obra sobre la hierba. Su actitud aleja al artista del taller y las galerías y nos propone una vuelta a la naturaleza distinta a la del naturalismo del s. XIX . Una vuelta donde contemplación y acción son una misma cosa y donde la obra, la naturaleza y el hombre son el arte.

que son los mejores. Es insostenible esa orgullosa actitud occidental que nos lleva a considerar a orientales y africanos como europeos incompletos; y es igualmente absurda la pretensión de los norteamericanos de imponer su American way of life en todas partes.”<sup>26</sup>

### Actitudes naturalistas

Es destacable que cuando el arte ha tomado el camino de la observación de la naturaleza, siempre se hable de la necesidad de volver a la naturaleza, como la característica fundamental de estas estéticas. Lo que queremos resaltar es que el hecho de volver la mirada hacia la naturaleza implica una actitud diferente a la habitual, un cambio de actitud en la elección de lo que es digno de ser mirado.

Se habla de actitud naturalista, al referirnos a obras realizadas frente a la Naturaleza y no en el estudio a través de la memoria, la imaginación o la diapositiva. Pero la actitud naturalista puede ir más lejos, separándose del método tradicional de representación, el cuadro. Porque actitudes naturalistas son también las caminatas de R. Long o las obras de Miguel Ángel Blanco sobre la sierra de Guadarrama. Tras estas obras existe también una actitud naturalista, en el sentido de necesidad de regreso a la naturaleza.

Un breve repaso del concepto de naturalismo aplicado a las artes plásticas nos será útil para establecer la importancia de las actitudes a que nos referimos en este apartado.

El concepto de naturalismo está ligado a la fidelidad en la representación, al parecido con el natural. A no dejarse llevar por las intangibles especulaciones literarias, como dirá Cezanne. Ni por reglas académicas que ordenen lo que ha de tener un paisaje para ser bello.

El naturalismo, en las obras flamencas de los hermanos Van Eyck, tiene por ejemplo, una predilección por el realismo que ahora calificaríamos de fotográfico. En cuanto al paisaje tenemos el referente de los pintores del bosque de Barbizon, escuela naturalista cuya actitud de regreso a la naturaleza no es menos significativa que su obra pictórica, la cual obedece a otro cambio de convenciones estéticas sobre lo que es o no natural. La intención de no componer la naturaleza, de considerarla suficientemente hermosa para no tener que transformarla, sino serle lo más fiel posible, es la actitud de estos pintores a *plein air*. En este punto, cabe citar a A. Hauser para aclarar que, aún cuando relacionemos naturalismo con una forma de representación determinada o un estilo, el naturalismo en sí

26. RACIONERO, Luis. Op. Cit., p.64

está sujeto a la interpretación que del hecho natural se hace en cada época. Naturalistas son consideradas tanto las representaciones prehistóricas de escenas de caza, como los paisajes impresionistas. Pero sin embargo ambos obedecen a una convención sobre lo natural que domina en un determinado momento. Según A. Hauser la convención más poderosa al respecto y de la que aún no nos hemos librado del todo es la romántica; convención del principio de la espontaneidad a toda costa o convención de la ausencia de convenciones.

Lo que se quiere constatar es en definitiva: que

*"Todo arte está guiado por una cierta norma de lo que es natural, pero ninguno, sin embargo, se encuentra en una proximidad sin distancia respecto a la naturaleza"* <sup>27</sup>

No entraremos más en este terreno pues lo que nos interesa de todo esto es destacar, por encima de la forma o apariencia de las obras, la importancia de las actitudes que la motivan o se esconden tras ella.

Tanto es así que muchas veces no encontraremos en las obras actuales diferencias sustanciales con obras de otras épocas o períodos si no llegamos a conocer las actitudes que hay tras su ejecución. Ni desde luego llegaremos a desvelar su significado sin conocer estas intenciones. Es el caso de obras como las expuestas en el *Espacio Uno* durante el mes de abril de 2003, paisajes de Nedko Solakov que podrían tener cien o doscientos años por su estilo, pero que acompañados de una serie de escritos por las paredes de la sala y por los marcos, pensados como una serie-instalación, cobran una presencia diversa percibida como más actual. Es pues la acción de escribir por las paredes de la sala, sobre los cuadros y marcos, lo que hace que percibamos de forma distinta una obra que, aislada y colgada sobre el sofá de un salón, tendría el aspecto de una obra clásica. La actitud es pues decisiva al valorar este tipo de obras.

Otras obras responden a esa actitud naturalista con un cientificismo neopositivista, que nos muestra con escrupulosidad metódica la grandiosidad de lo minúsculo, (imágenes fractales del crecimiento, como en el caso de los bosques recuperados de Penone, que realiza con ayuda de un biólogo) o la pequeñez de lo enorme como las vistas a través de satélites o telescopios que usan algunos artistas para plantear sus obras, como en la obra sobre el color de los océanos de Peter Fend.

Al proponer que nos fijemos en las actitudes, intentamos unir una serie de obras de distintas características formales en un mismo grupo, bajo el signo de estas «acti-



Fig.- 16. Nedko Solakov, realiza una serie de obras de estilo romántico, que acompaña con frases escritas sobre los marcos y paredes de la sala que confieren un aspecto diferente a sus cuadros al óleo.



Fig.- 17. Partiendo de una viga de madera industrial, G. Penone con ayuda de un biólogo realiza la minuciosa labor de rescatar la forma natural del árbol a través de sus nudos y accidentes.

27. HAUSER, Arnold (1961); *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Ed. Guadarrama, p., 512

tudes naturalistas».

Actitudes naturalistas, en este vasto sentido, muestran también aquellas obras que están realizadas con materiales "naturales"<sup>28</sup>, tales como telas rústicas, macramé, materiales orgánicos, pan, leche, flores, mierda, etc.. Todas estas obras, independientemente de lo que representen y de dónde estén realizadas (en el estudio o al aire libre), implican una actitud de curiosidad investigadora sobre estos materiales y sobre su supuesta pureza natural.

También incluimos dentro de esta actitud naturalista aquellas obras que, aún siendo absolutamente de apariencia artificial, muestran una clara preocupación sobre la naturaleza. Y es que las fronteras entre lo natural y lo artificial se mezclan de forma tal, que podremos encontrar obras de aspecto naturalista como figuras de bronce por la calle que no se integran en ciudades hechas para los coches y cuyo aspecto nos resulta artificioso, mientras que nos puede ocurrir que una obra de aspecto industrial, hecha de hormigón o acero y situada estratégicamente por su autor con cierta actitud naturalista, nos parezca mucho más natural que esos transeúntes de plomo que nos invaden.

Ciertas intervenciones sobre el espacio natural contienen esta actitud naturalista a la que nos referimos como metáfora evolucionada de aquel otro naturalismo del XIX.

Pero no toda intervención en un espacio natural, por muy natural y salvaje que sea el lugar, viene siempre acompañada de esta actitud reflexiva y científica sobre la naturaleza. Obras como las del Valle de los Caídos son producto de otro tipo de actitudes que expresan ante todo la prepotente dominación del hombre sobre la naturaleza. Independientemente de la maestría del escultor y muy por encima de su labor se expresa con esta obra del franquismo una iluminada visión triunfal del hombre sobre su medio. Sobre lo más alto de una colina y empequeñeciéndola hasta anularla se alza una cruz visible a kilómetros de distancia. Otra de las obras rodeadas de polémica es la que toma el nombre de una montaña de Fuerteventura llamada Tindaya. Aún siendo una obra cumbre de la trayectoria de E. Chillida fué polémicamente afrontada por la opinión pública y académica, enfrentando posturas, que la dejaron en el olvido por el momento. Pero en cuanto a la actitud de Chillida en esta obra, sin duda podremos incluirla en nuestra personal clasificación de actitud naturalista; no podemos obviar la preocupación formal que a través de su obra se puede observar sobre este tema. Sin embargo, la sensibilidad por estos temas se ha hecho tan poderosa que el más mínimo desliz o la falta de transparencia en el

28. Materiales "naturales".

Aunque en otro capítulo se hace referencia a la ductilidad del término natural aplicado a los materiales, en este caso nos referimos al significado de uso común, es decir materiales de aspecto natural, rústico.

planteamiento de una obra permanente de estas dimensiones, la puede llevar al traste.

La diversificación de las técnicas y procesos artísticos en la plástica contemporánea, la proliferación de nuevos medios como el video arte, el web art, las ya clásicas performances y las instalaciones, así como todas las propuestas de arte efímero, conviven con los tradicionales cuadros al óleo o acrílicos y con las tradiciones artesanas como las fallas, las cerámicas, la cocina o restauración. Tras cada una de estas formas del arte pueden esconderse actitudes diferentes e incluso enfrentadas. Por ello es importante discernir en cualquier tipo de obra cuál es su actitud ante la naturaleza. Independientemente de si se trata de una clásica representación paisajística o de una intervención efímera en un desierto, la actitud de reminiscencias primigenias del regreso a la naturaleza, se propone como el motivo principal de la obra.

Queda explícito que las aportaciones originales, las nuevas visiones, no han de ser forzosamente realizadas con técnicas novedosas y extrañas y que inversamente el que una obra tenga un aspecto ajado o pasado de moda, tampoco implica falta de originalidad.

Actitudes viene de actuar, de llevar a cabo una acción; por ello este término nos conviene a la hora de expresar ciertas obras cuyo material son las actitudes, las acciones, caminar, recolectar polen, trazar dibujos sobre la tierra, etc., parecen hechos habituales, de hecho lo son, pero han sido rescatados del olvido al que el progreso industrial los ha sometido. Se han convertido en símbolos de nuestra nostalgia.

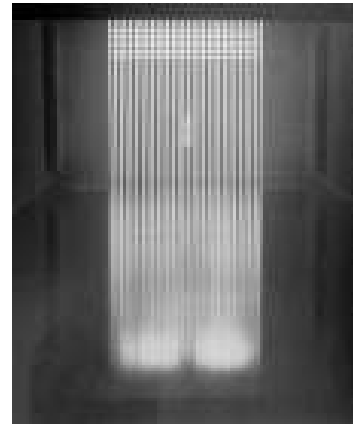


Fig.- 18. Soledad Sevilla es un ejemplo de artista pintora con inquietudes en las que se mezclan las técnicas tradicionales con las más novedosas tecnologías, en un alarde de curiosidad investigadora.

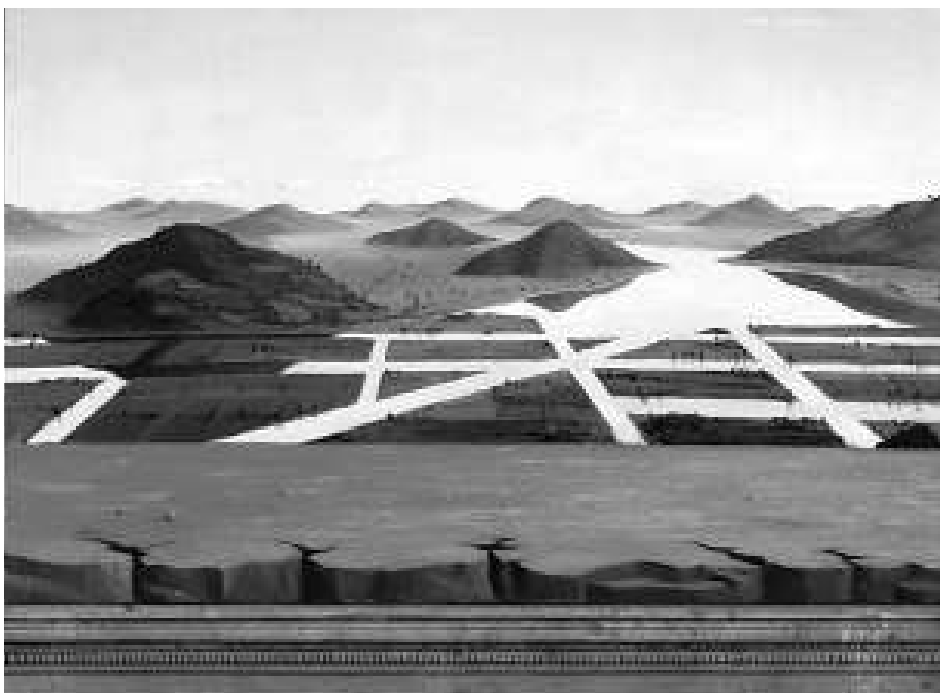


Fig.- 19. J.M Lazkano, con su técnica y estilo tradicionales nos ofrece una nueva mirada sobre el paisaje al que confiere cierto carácter escultórico y geométrico.

### 1.3 MEDIO AMBIENTE: LA CIENCIA ECOLÓGICA.

La Naturaleza constituye nuestro medio ambiente pero existen medios ambientes donde la naturaleza es inhóspita como en la Luna o Marte.

Como indica la palabra el ambiente es un medio, pero un medio ¿para qué? En nuestro caso, el del planeta Tierra, un medio para la vida, al menos de momento.

La Naturaleza (el medio ambiente) no siempre resulta un lugar habitable para el ser humano. El medio ambiente está formado básicamente por tres factores que lo determinan; el suelo (la tierra), los ecosistemas (bosques, selvas, mares, ríos, etc.) y la climatología o los elementos atmosféricos.

Queremos con esta clasificación significar los aspectos que consideramos imprescindibles para una apreciación estética de nuestro medio ambiente del mismo modo que hiciera J.M. Sánchez de Muniain en su *Estética del paisaje natural*. Sin abundar en sus propuestas y cambiando algunos conceptos, lo interesante de su clasificación es quizá la importancia que da a otros elementos que los exclusivamente paisajísticos<sup>29</sup>. Su definición de medio ambiente hace hincapié en los elementos constitutivos de la Naturaleza que afectan a nuestra apreciación estética de la misma.

Ninguno de estos aspectos podemos ignorar si pretendemos una apreciación estética de la Naturaleza.

Diversos son los aspectos físicos que constituyen el término «medio ambiente»:

#### *Suelo*

Ya hemos anteriormente abordado este concepto en cuanto a su diferencia con otros términos empleados en la estética como paisaje, territorio, medio, lugar. Ahora nos sirve para referirnos al sustento físico que soporta toda nuestra geografía, la tierra toda sobre la que crecen bosques y sobre la que se mueve la arena del desierto o las olas de los mares. Es la geografía física de la Tierra. Su formación estructural, sus huesos. Los valles y depresiones, los altiplanos, las cumbres o las fosas abisales. El suelo, salvaje o cultivado, formadas sus cicatrices por curso de los ríos y glaciares o por vía de la acción humana, es el espacio donde transcurre la vida que conocemos.

La redondez de la Tierra su situación en el espacio estelar, las influencias que recibe del sol y las estrellas, su

29. Muniain expone lo siguiente en cuanto a la clasificación de distintas naturalezas según la percibamos; “Es decir, según la puerta por donde entre en nosotros. A la Naturaleza, en cuanto fuente de intereses lucrativos la llamamos ordinariamente <campo y mar>: así la ven el campesino y el pescador. A la Naturaleza, en cuanto fuente de salud o comodidad físicas, <clima>: así la ve el enfermo. Y a la Naturaleza, en cuanto fuente de contemplación estética, <paisaje>: así la ven el turista, el poeta, el santo.” SANCHEZ, de Muniain (1945); *Estética del paisaje natural*, Madrid, Ediciones Arbor Vol II, p., 6

fuerza gravitatoria, su constitución física y química. Todos estos elementos forman el suelo en el cual se desarrolla el medio ambiente terrestre.

La belleza horizontal de una llanura contrasta con la verticalidad de simas o acantilados. Y estos accidentes geográficos determinan en cierta medida el carácter de los pueblos y el de su arte.

Pero el medio ambiente necesita para su desarrollo estos componentes físicos y químicos en unas precisas circunstancias que posibiliten su desenvolvimiento, el clima y los ecosistemas.

### *Ecosistemas*

Término sobre el que nos familiarizaremos en otro apartado dedicado a los aspectos de la ciencia ecológica aplicados al arte. Con él nos referimos de forma generalizada a desiertos, mares, humedales, bosques, selvas, ríos, etc.

La importancia de estos ecosistemas desde el punto de vista de la utilización, por parte de los artistas, de sus cualidades estéticas va en paralelo al crecimiento de la sensibilidad ecológica. El gusto moderno por los paisajes desérticos, por ejemplo, es impensable para tiempos anteriores, donde el exotismo iba por otros derroteros más exuberantes, flores tropicales, cumbres nevadas o bosques infinitos.

Independientemente del auge de determinados ecosistemas en la sensibilidad artística de determinadas épocas, lo que aquí queremos destacar es la importancia de estas diferencias; no es lo mismo trabajar sobre las ruinas de un templo griego, rodeado de olivos, que sobre la arena de un desierto o sobre la infinitud del mar. No es menos cierto que a lo largo de los aproximadamente tres siglos que el paisajismo tiene como género ha habido y continúa habiendo una cierta especialización en determinados ecosistemas. Ahí están los subgéneros de las marinas o de las «vedutas» y panorámicas de ciudades, así como el exotismo de tierras selváticas o extremas como los desiertos o las cumbres más altas. Siempre hay quien se especializa en uno de estos asuntos.

Los ecosistemas son sistemas abiertos que se relacionan continuamente de forma retroactiva, influyéndose mutuamente. Este concepto es quizás uno de los más populares de la ciencia ecológica, aunque su estudio y comprensión esté aún en sus inicios, dada la complejidad de los sistemas, su variedad, etc.



Fig.- 20, 21, 22. Tres ejemplos del género paisajístico, marina, montaña y desierto.



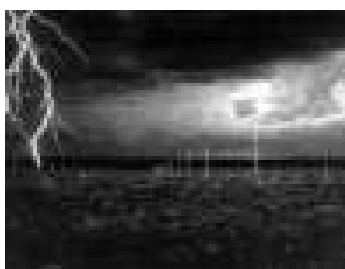


Fig.- 23, 24. W. Turner y W. De María. Dos formas de mostrar la fuerza plástica de los fenómenos naturales. El primero con una depurada técnica pictórica y el segundo con el desarrollo de una espectacular instalación en el desierto de Nuevo México.

## Clima

Este aspecto del medio ambiente resulta especialmente decisivo en nuestra apreciación estética del paisaje.

El clima puede negarnos el placer de contemplar el paisaje; el frío, la lluvia, los cataclismos naturales, nos parecen hermosos en los lienzos de Turner o Friedrich, pero en la realidad ¿quién los soporta?. Pero lo mismo que nos puede resultar engorroso un día de tormenta, puede que nos haga sentir algo especial, como las ganas de cantar bajo la lluvia.

La belleza de estos fenómenos naturales ha sido llevada al óleo por Turner hace ya dos siglos, pero sus efectos sobre la sensibilidad de los artistas no ha dejado desde entonces de producir infinidad de obras que hacen hincapié en la belleza de estos aspectos de la naturaleza; cabe destacar, como ejemplo, el «*Campo de pararrayos*» de Walter de María. Pero hay muchas más que intentan mostrarnos la canícula del sol o el poder de los vientos... Otra obra que usa de los elementos atmosféricos para su ejecución es la obra de Penone que consiste en un árbol, que levanta una piedra tras ser mojada la cuerda que los une por la lluvia. Destacar el movimiento orgánico de la naturaleza, su vida invisible, su funcionamiento, es un aspecto en el que inciden muchas de las obras de artistas actuales. R. Long tiene también la costumbre de registrar el movimiento del lodo de un río en papeles que deposita en el río en cuestión y que luego expone en una sala.

El clima, objeto de estudios interminables es determinante para la vida en la tierra, también determina los colores que nos puede ofrecer un día con o sin nubes. Un caso fundamental de la importancia que tiene el clima es la alarma que ha supuesto la aparición del agujero de ozono, que nos alerta por primera vez de la magnitud que puede adquirir la acción humana sobre la Tierra, llegando a afectar a algo tan inmenso como nuestra atmósfera.

El medio ambiente y el desarrollo de la ecología, como ciencia que estudia las relaciones entre estos aspectos de la naturaleza, son imprescindibles y sin ellos no se entenderían la mayoría de las actitudes de los artistas contemporáneos.

*"Del creciente conocimiento de las relaciones biológicas nació la Ecología, ciencia que se ocupa de las relaciones e interdependencias entre los seres vivos y su medio ambiente y que estudia las comunidades vivientes y su espacio vital. La palabra "ecológico" fue acuñada hace cien años por Ernst Haeckel, quien entendía el "oikos" griego en el sentido de hogar, de relación de vida..."*<sup>30</sup>

30. VOIGT, Jürgen (1971); *La destrucción del equilibrio biológico*. Madrid, Alianza edit., (1ª ed. 1969 en Hamburg.), p., 13

La ecología no sólo aporta su análisis de los ecosistemas o no sólo nos insiste en la importancia de la conservación de la naturaleza y su biodiversidad. El aspecto fundamental que la ecología aporta es la importancia que da a las relaciones. Su estudio se centra en las correspondencias entre sistemas o ecosistemas diversos. El acento está puesto en estudiar estos intercambios, por ello no hay que destruirlos. El conservacionismo es una consecuencia del estudio de estas relaciones.

Al artista, que también se mueve entre relaciones y trabaja con ellas, ya sean éstas de colores, formas o conceptos, la ciencia ecológica lo acerca de nuevo, como lo hiciera en su momento el positivismo científico con el impresionismo, lo acerca de nuevo, decíamos, a la problemática científica, de la que se había ido alejando, inmerso en especulaciones de tipo psicológico o filosófico.

El nuevo positivismo científico de estos tiempos difiere del anterior en la forma de una actitud más crítica con las propias posibilidades de la ciencia, limitadas claramente por los efectos que la actividad humana provoca en el planeta. La ecología implica a todas las investigaciones científicas. La evidencia de su importancia es la creciente preocupación por el agotamiento de los «recursos naturales». Esto se dice como si existieran recursos no naturales, como si la naturaleza no lo fuese todo. Todos los recursos artificiales dependen de los naturales. Con esta postura se disimula o esconde la importancia trascendental del agotamiento definitivo. Ni que decir tiene que el tan traído «desarrollo sostenible» es un síntoma político de que algo se puede agotar.

Los artistas, aunque parece que tienen momentos de vuelta a la naturaleza, nunca se han apartado de ella. Por eso no han dejado de lado estos temas, que están en la base del surgimiento de los nuevos movimientos de intervención en el paisaje.

El arte del medio ambiente o arte ecológico tiene su paradigma en las obras de artistas como J. Beuys, incansable colaborador de causas medioambientales. Con sus obras y acciones artísticas lo social, lo individual y lo ambiental se entremezclan en infinitas relaciones. También hay artistas que señalan los espacios contaminados, ya sea realmente tiñendo el paisaje físico o representándolo de forma que evidencie el mal uso y la contaminación del mismo.

La importancia de la ecología se extrapola a los distintos saberes humanos, se mezcla y funde con la cultura científica, social y artística. Aplicable en infinidad de campos, lo ecológico se muestra como una señal de conciencia global, planetaria.

La vuelta a la naturaleza es hoy una vuelta al medio na-

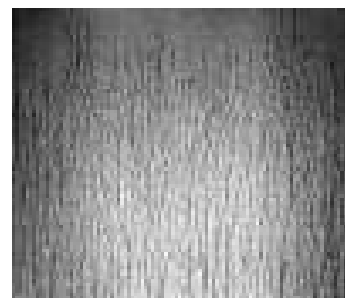


Fig.- 25, 26. R. Long y G. Penone usan los procesos naturales en la realización de estas obras. Long registrando en sus papeles el fluir del lodo del río Avon y Penone usando el efecto del agua y el sol sobre una cuerda que se tensa y afloja levantando una piedra a la que esta sujeta.



Fig.- 27. Robert Longo, dibuja con carboncillo las imágenes de la memoria colectiva nuclear apelando críticamente a reflexionar sobre las enfermedades de la razón humana.



Fig.- 28. Estas piedras pintadas de azul añil en el desierto africano del sahara son obra de Jean Verame cuya actitud no es ya la de representar el paisaje en un cuadro sino la de intervenir directamente en él coloreándolo con pintura.

tural, no únicamente un regreso a la belleza paisajística, como se hiciera en Barbizon, sino una clara toma de conciencia de sus variados aspectos. Se vuelve la mirada a la naturaleza, en sus aspectos constituyentes, físicos, paisajísticos, sistémicos, etc.

El artista no se limita a salir al aire libre para expresar el supuesto regreso pintando lo que ve y va mucho más lejos, llegando a pintar el paisaje mismo o utilizando sus leyes físicas para realizar sus obras.

El medio ambiente no tiene por qué ser, como ya hemos dicho, un lugar agradable. El medio ambiente de las grandes ciudades supone un verdadero reto para la salud humana y de ello se han hecho eco los artistas, proyectando sobre estos paisajes su mirada crítica, ecológica. Esta actitud es también una vuelta a la naturaleza pero en el sentido anteriormente descrito, de una mayor conciencia ecológica.

Los aspectos micro y macro del medio ambiente terrestre son también objeto de estudio por parte de artistas actuales. Usando medios ópticos muy potentes son atraídos por la naturaleza oculta tras la materia, los microorganismos, las estructuras moleculares, etc., y también por la observación aérea o desde satélites para estudiar el color de las aguas o la luminosidad de los centros urbanos.

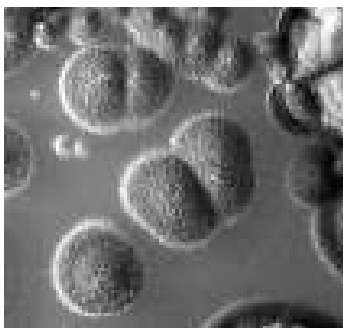
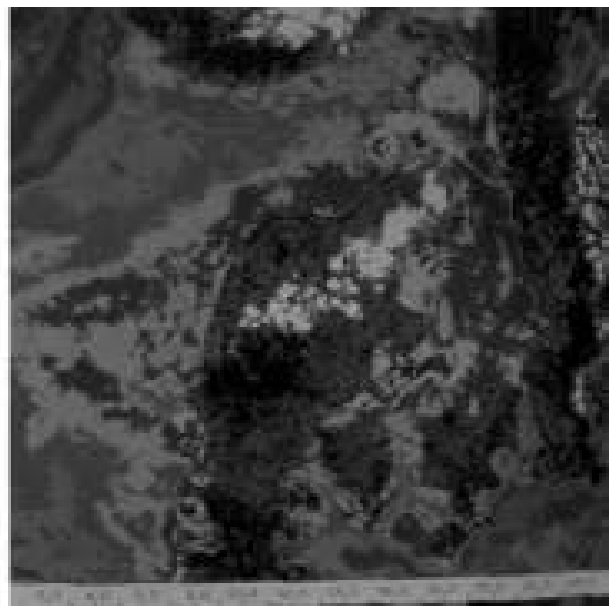
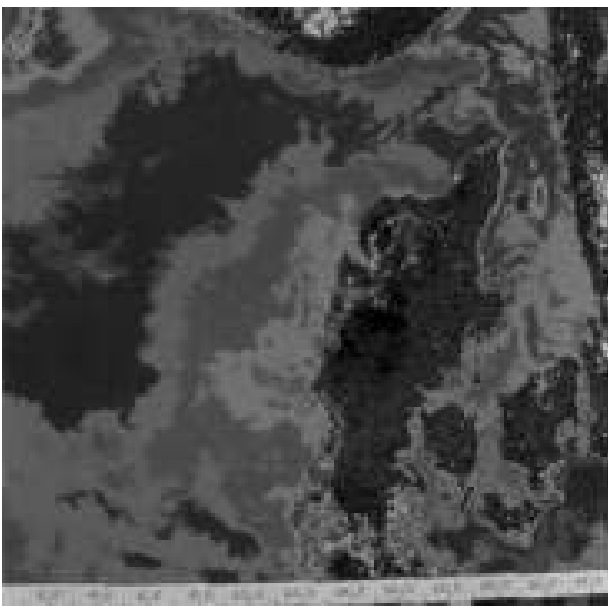
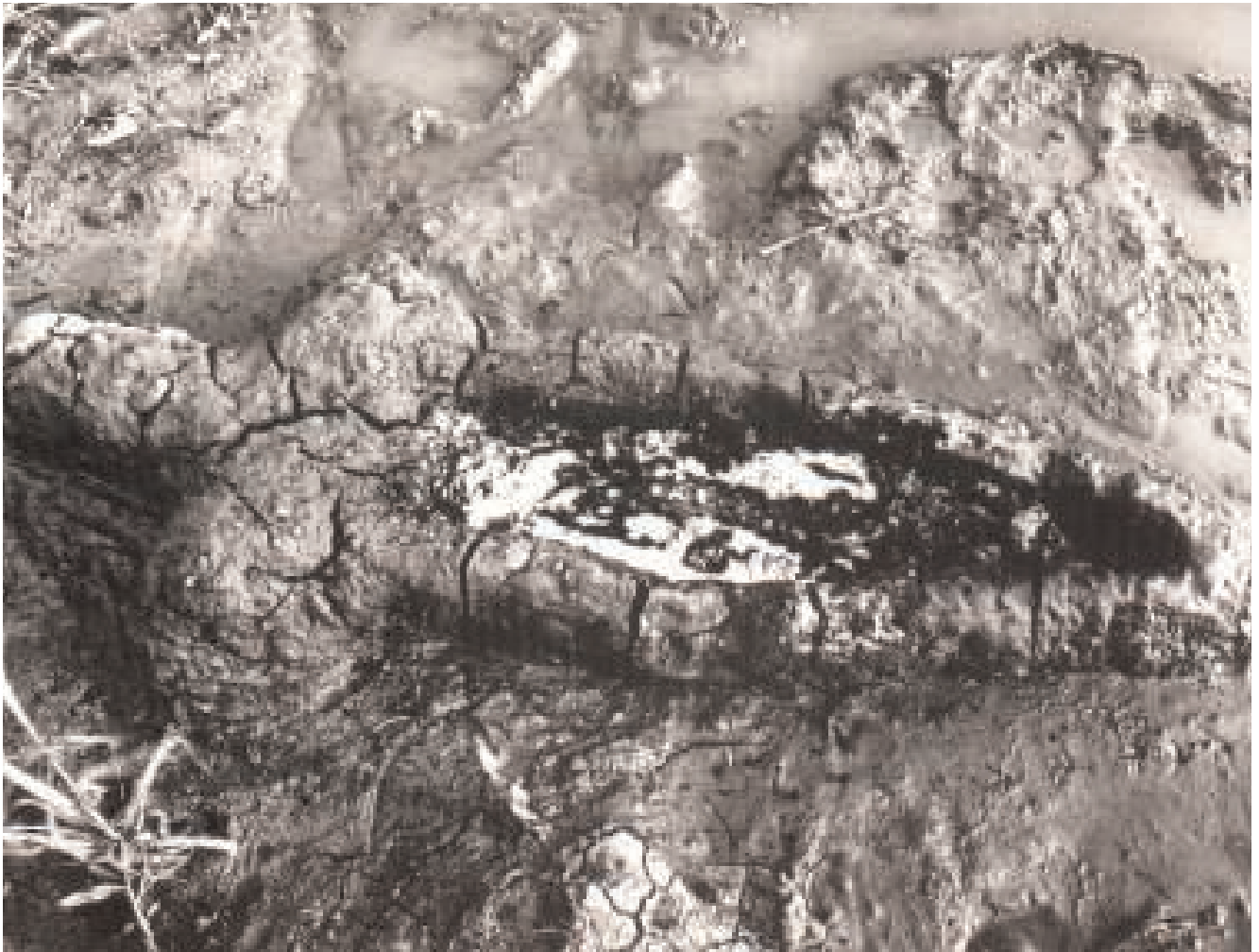


Fig.- 29, 30. Ejemplos del uso de lo micro y lo macro. Arriba, microorganismos, hongos cultivados en *Agar* una intalación de Marcel. li Antunez y abajo imágenes de los mares desde un satélite de una obra de Peter Fend.



## 1.4 OBRAS COMENTADAS



### 1.4.1 ANA MENDIETA

Las obras de esta artista de origen cubano que trabajaba en Estados Unidos, están claramente impulsadas por una actitud hacia la naturaleza cargada de romanticismo y de cierto sincretismo filosófico-religioso para el cual la tierra, los elementos naturales y el cuerpo humano son la materia prima de la creación, que es en sí misma como la celebración ritual de una comunión holística con los elementos naturales.

La obra *Birth* representa la silueta de la propia artista modelada sobre el fango, cerca de un charco o laguna. El aspecto cuarteado y en descomposición de la figura nos está hablando de una obra viva, efímera, en constante proceso de transformación y que con el tiempo desaparecerá completamente. En el centro de la silueta, ocupando el tronco de la figura, el agua ha entrado y forma un pequeño recipiente en forma de barca con la proa hacia los pies y la popa a la altura del pecho. Alegoría del parto, del

Fig.-1. Ana Mendieta, *Birth (Nacimiento)*, 1982. Iowa.



Fig.- 2. Ana Mendieta, *Untitled, from the tree of life series siluet.*

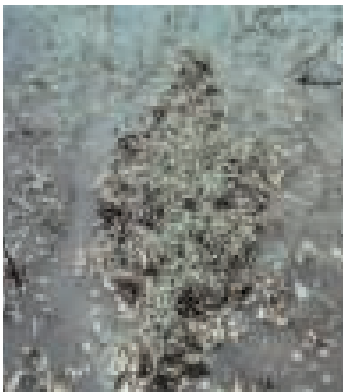


Fig.-3. Ana Mendieta, *Artist's body series, 1979, Iowa.*

nacimiento, de nuestra unión al barro primigenio, las interpretaciones son sugerentes: podemos ver en ello una representación casi clásica de un ídolo de la fertilidad. Pero también podemos interpretarlo bíblicamente, aludiendo a la cultura cristiana que habla del barro y de una costilla robada. El vaciado del cuerpo y el consiguiente relleno del mismo con agua, nos habla de la ocupación y la interacción entre los dos elementos que componen la obra, agua y tierra. En otro trabajo de A. Mendieta, *Facial Hair Transplant* (1972), ella utiliza el pelo de la barba de su compañero y lo trasplanta simbólicamente sobre su cara. También aquí podemos hablar de la cita bíblica de la creación de la mujer, del trasplante de un elemento masculino sobre otro femenino. La mutación es como un nuevo nacimiento, y en este sentido el conjunto de la obra de esta artista nos muestra una especie de nacimiento constante, cada obra es como un querer nacer de nuevo.

Hemos elegido a esta artista, muerta prematuramente, pues sus obras y actitudes artísticas nos ayudan a entender los conceptos de naturaleza que hemos manejado en esta primera parte. Recordamos que básicamente existen dos importantes acepciones del término naturaleza, una que se refiere a nuestro mundo físico (*natura naturata*) y otra que se refiere al carácter esencial de seres y cosas (*natura naturans*). En el caso de la obra de Ana Mendieta ambos conceptos se fusionan claramente y podemos observar cómo el mundo físico natural, externo, se funde formando un todo con el mundo esencial y personal del artista, a través de la trasposición de su silueta sobre diversos elementos naturales.

Podríamos hablar así de una unión mística de los dos conceptos, el ser y la naturaleza en la obra de Ana Mendieta. Sus obras resultan muy naturales y sin embargo son artificios, creaciones de un artista. Es precisamente la disolución de la artificialidad en la naturaleza lo que confiere a estas obras una visión novedosa sobre el arte y la naturaleza. Podemos ver la unión de ambas naturalezas, la del mundo físico y la del ser, dándonos a entender visualmente nuestro origen matérico, nuestra condición de organismos basados en el ciclo del carbono, como al mismo tiempo se nos sugiere, a través de la silueta humana proyectada sobre la naturaleza, la humanidad de la materia, su conexión directa con nuestra existencia humana.

Su arte sobre tierras, árboles, nieve, charcas, son como pequeños altares rituales, donde se venera la fusión con la naturaleza.

### 1.4.2 Miguel Ángel Blanco

Una caja con ramas de zarzamora junto a una imagen que también representa ramas de zarza, esgrafiadas sobre un cuidado papel. Tenemos un objeto que forma parte de otros tantos; este es el número 619, que el artista realiza como parte de un proceso y proyecto integral sobre el entorno de la sierra de Guadarrama (Cercedilla). Se trata de una acción predeterminada, recoger pedazos de naturaleza en los paseos por el bosque y luego ordenarlos, conservándolos de forma cuidadosa dentro de libros-cajas creados por el autor.

De este autor nos interesa resaltar su actitud: salir al bosque a encontrar retazos de naturaleza con los que trabajar. Es la actitud, ante todo, lo que da consistencia a estos objetos. La obra no es sólo el objeto final conseguido, sino que empieza al echarse a andar por el bosque. El artista no va con su caballete o sus herramientas a trabajar en la naturaleza, únicamente dirige hacia allí sus pasos con curiosidad infatigable, reconociendo en cada trozo de materia un hálito de su propia creatividad. Caminar, recolectar, y luego ordenar, recrear. Son actos básicos para entender estas obras. Hay también un afán coleccionista o museístico en el hecho de recoger y clasificar de alguna forma todos esos materiales del bosque.

Una actitud así es quizá lo más parecido al tópico del regreso a la naturaleza. Sin embargo esta vez el artista va solo, sin sus herramientas de pintor, vuelve a la naturaleza como hombre, no como pintor, y entonces encuentra otras cosas que los pinceles no dejaban ver.

Especie de pequeño museo de la naturaleza, las piezas de M. A. Blanco nos muestran en el contexto del arte contemporáneo, la enorme variedad estética de la naturaleza, de sus pequeñas creaciones, semillas, hojas, piedras, etc., y con ellas realiza una exhaustiva biblioteca de sus impresiones al recorrer los espacios naturales.

Una de las más hermosas obras de este autor es quizá la presentada recientemente, (febrero, 2004) con ocasión de una invitación a participar en el programa de Artistas en Residencia de la Fundación César Manrique (FCM), en la isla de Lanzarote. Continuando con la habitual configuración de toda su obra, realiza una serie de libros-objeto, confeccionados con naturalezas encontradas en sus paseos por Lanzarote, y que mezcla a veces con las encontradas en los bosques de la sierra madrileña, donde vive y trabaja. La belleza de los elementos naturales recogidos por M. A. Blanco es realizada al ser presentados junto a imágenes elaboradas cuidadosamente sobre papeles escogidos, y donde lo natural se experimenta como



Fig.- 4. *LIBRO-CAJA N° 619. EL ZARZAL.*



Fig.- 5. *LIBRO-CAJA N° 199. UN NUEVO PLANETA.*

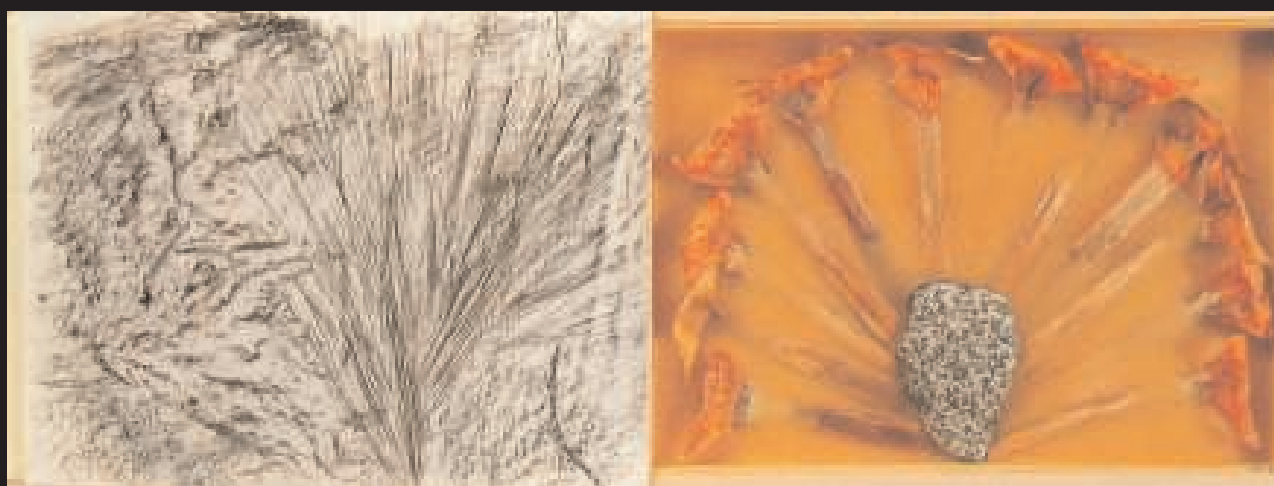


Fig.- 6. *LIBRO-CAJA N° 784. ISLA DE DRAGOS*

material plástico sacando impresiones, grabados o fotografías de sus huellas.

Todos estos libros objeto son eso: huellas, impresiones donde se mezclan las vivencias personales de su autor, con las formas, azarosas o no, de la naturaleza.

¿Dónde nos guiará el siguiente trabajo por la huellas de la naturaleza de M. A. Blanco? Su condición de caminante nos puede sorprender con huellas más o menos lejanas y exóticas. Lo realmente importante es su actitud que nos hace ver en una insignificante hoja caída, la belleza universal de las construcciones naturales como si las viésemos por primera vez. Su uso de la descontextualización y su sensibilidad y curiosidad científicas, hacen de su obra uno de los trabajos sobre arte y naturaleza más interesantes de los últimos años en el estado español.

Adolfo Schlosser, Richard Long o Andy Goldworthy, son alguno de los autores que comparten con M. A. Blanco una relación directa con la naturaleza por donde caminan encontrando los objetos de la mirada que luego recrean cada cual con su estilo personal. En ellos podemos ver la atracción que en las últimas décadas ha tenido el mundo natural sobre los artistas, atracción que no obstante tiene sus raíces, al menos en España, en maestros como Moisés Villèlia, Alberto Sánchez o Angel Ferrant. Autores que en sus obras intruducen conchas, semillas, piedras y otros elementos naturales con una mínima manipulación y que incluso llegan como en la obra de Angel Ferrant a presentar las creaciones de la naturaleza como obra en si misma, con el único añadido del pequeño pedestal de madera.

Así pues no es la de M. A. Blanco una obra extravagante o inusual sino la consecuencia inevitable del desarrollo de conceptos sobre arte que siempre han estado ahí, esperando ser vistos y rescatados para la mirada.



Fig.- 7. Ángel Ferrant, *Ciprés* 1945.

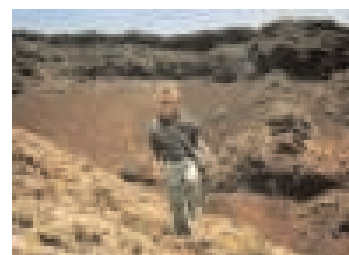


Fig.- 8. Miguel Ángel Blanco buscando materiales entre las lavas de Lanzarote.



Fig.- 9. Miguel Ángel Blanco, pieza realizada con semillas de Aulaga.



### 1.4.3 ANTONIO LÓPEZ GARCÍA



Fig.- 10. *Membrillo*, 1961.

La imagen es la del detalle de un árbol (membrillo) en la que apreciamos una meticulosa representación de los frutos y las hojas, que rebosa naturalismo en su ejecución. Más que hiperrealismo, la pintura de A. López presenta una vibración cromática heredada del realismo fantástico. Hay cierta inestabilidad en esta visión, es como si estuviese pintado el tiempo del membrillo, su efímera y cambiante presencia natural.

La técnica es óleo sobre lienzo y el método es naturalista, el artista pinta con el modelo siempre delante. La actitud de A. López es la del pintor a *Plein air*, dar importancia al contacto directo con el motivo. Sólo que él lo hace fuera de estilos y modas, como consecuencia y exi-

gencia de su querencia por la pintura.

Podemos encontrar que esta actitud, que por un lado puede parecerse reaccionaria y anticuada, resulta incluso heroica y revolucionaria. Las fotos en que podemos ver al pintor en medio de la Gran Vía o en el metro de Madrid, al miraras hoy, resultan atrevidas y podrían formar parte de una acción o performance reivindicativo del oficio de pintor.

En este sentido también nos interesa la actitud del artista; en una época en que triunfa el arte abstracto y el informalismo, el que la obra continúe siendo un cuadro, una pintura "clásica" hecha en caballete, resulta un tanto rebelde y paradójico.

*El sol del membrillo*, película dirigida por Fernando Trueba, es también o sobre todo una reflexión sobre el transcurrir del tiempo. En ella completamos nuestra visión, no del cuadro que queda inacabado por imperativo climatológico, sino de la actitud de su autor al realizarlo. Nos inquieta la tranquilidad que impone la presencia del pintor en su jardín ante el membrillo, en contraste con los ruidos de fondo de la calle.

Si oponemos la imagen de A. López pintando en el metro con la de Sorolla pintando en la playa, entonces apreciamos lo que queremos decir. La ciudad o el jardín que pinta A. López no es una ciudad ni un jardín bucólico o ideal, se trata más bien de pedazos de ciudad o de jardines algo desordenados y sucios. A. López parece estar en peligro, en medio del tráfico o en la profundidad del metro e incluso en su propio jardín bajo la lluvia que cae a mares. Sin embargo a Sorolla nos lo hacemos pintando en la playa, bajo la protección de una sombrilla y con la compañía de sus amigos y familiares.

Nos sirve, pues, A. López como referente de la importancia que las actitudes tienen en el arte actual. Su actitud es fundamental para apreciar el valor de la obra por encima de estilos, formas o academicismos. Tras la apariencia de un arte académico podemos ver en sus cuadros una actitud activa que apuesta por la pintura en todas sus formas, aunque personalmente realice exclusivamente pintura figurativa. No obstante, en más de una ocasión el propio artista ha declarado su admiración por la pintura abstracta.

Es por ello que la pintura de A. López acompañada de su actitud naturalista no nos puede dejar indiferentes ya que su cualidades pictóricas y la importancia del proceso naturalista que lleva a cabo con meticuloso afán, están también influidos por el recorrido histórico de las últimas vanguardias del siglo XX.

Lo real y su temporalidad, la realidad como proceso en



Fig.- 11. Antonio López pintando en La Gran vía y en el metro de Madrid.

continuo cambio es una de las temáticas que podemos rastrear a lo largo de su trayectoria. En sus cuadros, una pátina de veladuras frescas y libres confieren un aspecto atemporal a sus paisajes y figuras. El tiempo parece haberse detenido un instante y temblar ante los ojos que se pierden en el juego de colores y pinceladas.

Para A. López la naturaleza continúa siendo objeto de devoción y valioso para ser representado. Pero en sus cuadros no sólo se busca una representación fidedigna de la naturaleza visible, a la manera en que lo haría fríamente una cámara de fotos, en ellos también se refleja la naturaleza de su actitud como artista, y la propia naturaleza del quehacer pictórico.

Alejado de prejuicios sobre el agotamiento de la representación en el arte, la obra de A. López continúa enseñándonos el valor de la memoria pictórica, de sus técnicas tradicionales que no sólo nos muestran cómo representar la realidad, sino que son también un medio para el conocimiento de la propia realidad y capacidad de expresión de cada ser humano. Al representar la realidad física a través de nuestros sentidos y llevarla al lienzo a través de nuestros conocimientos y nuestras manos, experimentamos también las sensaciones propias y experiencias del ser interior y éstas se mezclan con la realidad que percibimos a través de la mirada. Al representar la realidad exterior nos representamos a nosotros mismos.

Así, de la misma forma en que cierto arte abstracto nos señala paisajes y sugiere figuras, el arte realista de A. López insinúa, tras su máscara de realidad, un increíble mundo de abstracciones y procesos pictóricos.

Fig.-12. Antonio López.  
Madrid, 1968 -70, óleo  
sobre lienzo.



#### 1.4.4 JOSÉ MARÍA SICILIA

José María Sicilia ha desarrollado en sus últimas exposiciones una serie de obras que exploran las texturas y colores de los pigmentos sobre cera de abejas. Recordamos su exposición en el palacio de Velázquez en Madrid (1997), el olor a cera virgen era impresionante y creemos que era parte de la obra de Sicilia, de su interés por las cualidades matéricas.

La serie que se presentó en dicha exposición fue precisamente la de las amapolas. Es interesante la posición intermedia de estas obras entre la abstracción matérica y la figuración más realista. Los rojos de estas amapolas son hiperrealistas, casi se podría decir que capta no sólo el color y la forma de los pétalos sino que, sobre todo, consigue expresar su fragilidad, conservar ese instante de duración que tienen los pétalos.

La obra de J. M. Sicillia, nos sugiere alguno de los conceptos que tratamos en esta tesis, como la idea del arte como enfermedad y como cura:

*"Es inevitable tender a los límites y eso comporta un pre-*



Fig.- 13. *Amapola*, técnica mixta, 1995.



Fig.- 14, 15. José María Sicilia. Izquierda: *Dibujo*  
Derecha: *Una tumba en el aire*. Litografía y mono-  
tipo sobre papel.

*cio. Implica soledad, angustia,... El arte como enfermedad es algo que la gente no quiere. La sociedad puede vivir y vive sin arte.*"<sup>31</sup>

Continúa diciendo J. M. Sicilia que el arte no trata de curar o aliviar los problemas del mundo, sin embargo sí lo usa para aliviarse a sí mismo, "(...) es inútil creer que mi trabajo influye en la sociedad. Tampoco la sociedad se asoma a contemplar mi obra, que no tiene nada que ver con su marcha. Mi trabajo no puede influir porque se encuentra muy lejos de todo eso. Mi obra, en definitiva, queda dentro de un círculo. Todo ocurre a pesar mío, ocurre porque es así, sin más. Usted viene a entrevistarme por el revuelo que levanta lo que hago, pero no por mí. Tampoco he hecho mis deberes fantásticamente bien. Sólo llego a aliviarme a mí mismo. Me quedo maravillado ante ese tipo de pretensión en la que se supone que Dios te pone un dedo en el corazón y te ayuda a aliviar las vicisitudes del vivir o de la gente. Es a mí a quien pretendo aliviar."<sup>32</sup>

31. DE LOS SANTOS AUÑON, M<sup>a</sup> José. José María Sicilia. "El arte es una historia de hacer para deshacer, es una excrecencia. Nada de eso debería existir", Revista de Cultura Lateral, [en línea]. Nov. 1997. N<sup>o</sup> 35.

Disponible en: [http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/035jmsicilia\\_mjlossantos.html](http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/035jmsicilia_mjlossantos.html) [consulta: [5 mayo 2005]  
32. Íbidem

Hay cierta pesadumbre existencial en las palabras y en las obras de Sicilia, cierto romanticismo como el que podemos observar en el estilo de su última obra gráfica en la que, sobre un papel de aspecto envejecido, dibuja imágenes sugerentes y fantásticas que nos recuerdan al mis-

terioso Arnold Böcklin (1827-1901) o a ciertas pinturas románticas de G. Friedrich e incluso a los fantásticos cuadros de Archimboldo.

Otro de los aspectos fundamentales en la obra de este artista madrileño es el uso de los blancos y de las transparencias veladas que en nuestra opinión confieren un aspecto evanescente, como si fuesen a desaparecer al darles la espalda. Una sugerencia de magia que se potencia con el uso de materiales con gran presencia y pregnante simbología.

Estamos ante un pintor experimentado y experimental, son sus trabajos el resultado de su hacer más que de su decir según el propio autor que prefiere conceder a la labor cotidiana la importancia que otros dan a la elaboración conceptual.

Su cuadros quedan como sugerencias, poesías inconclusas, como toda buena poesía, que ha de completar la mirada.

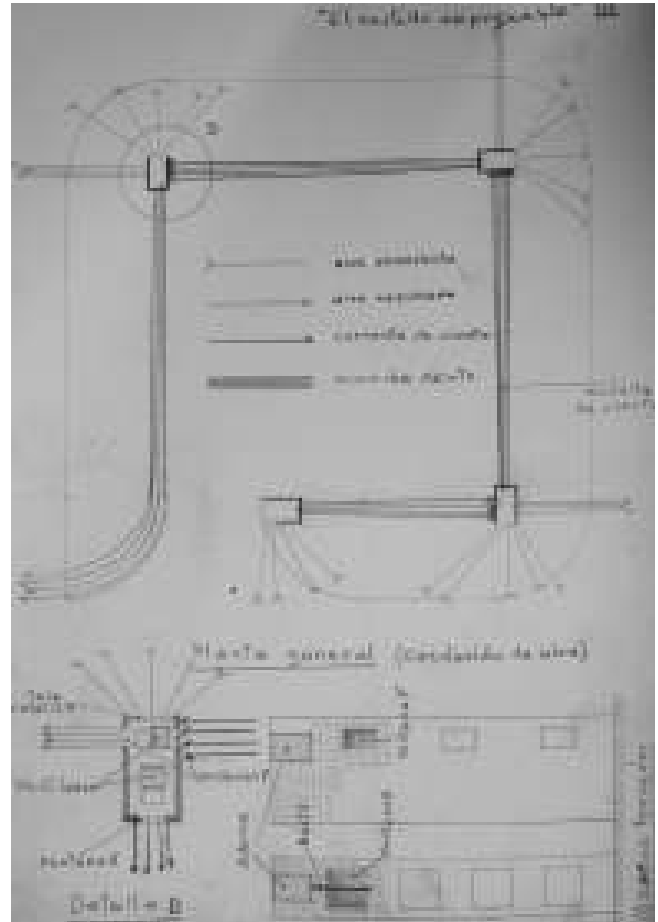
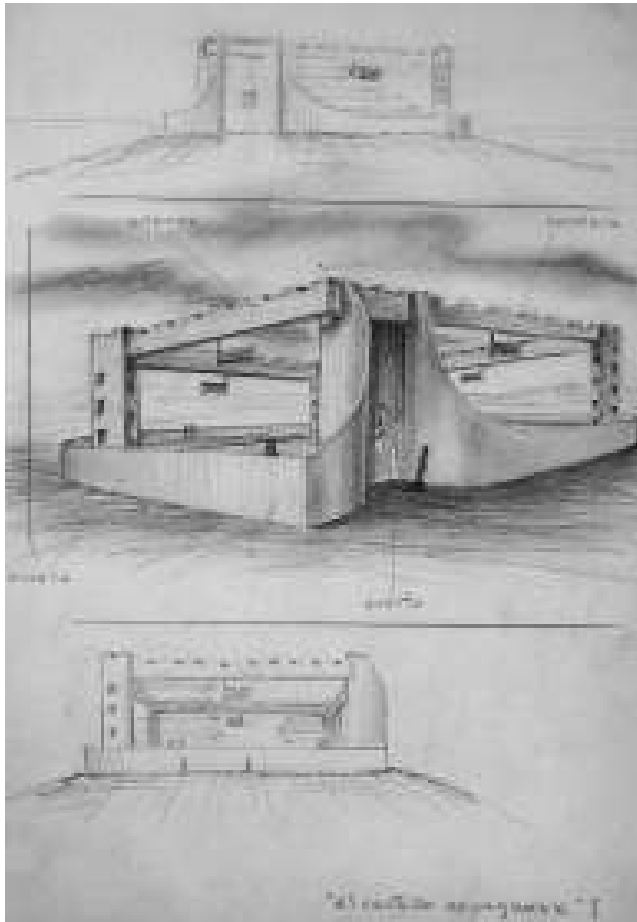
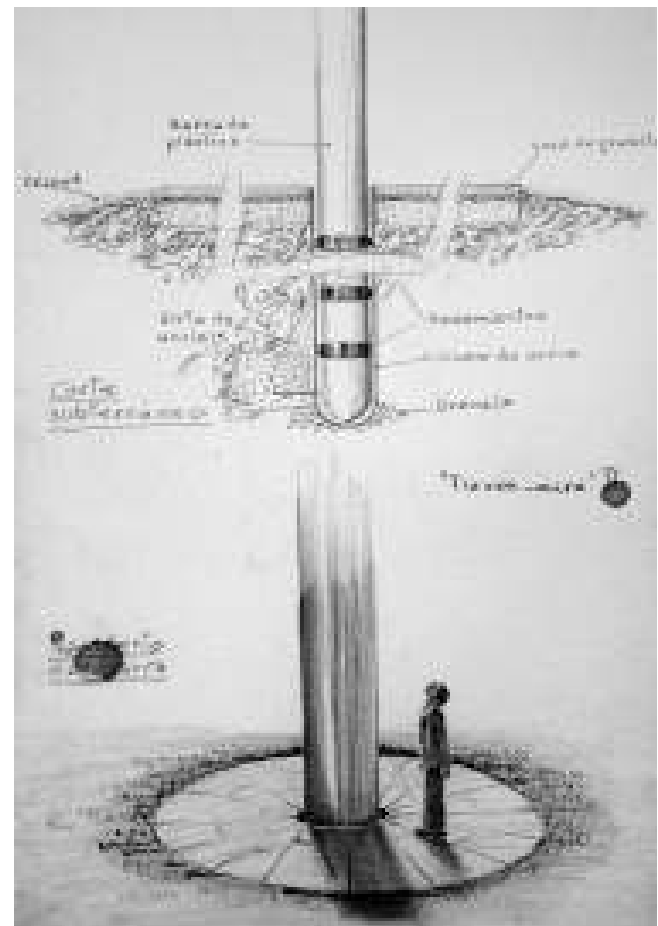


Fig.- 16. 3 proyectos naturales: (arriba) El castillo expugnable, (abajo) Tiberiades y Terra-  
aire. 1986



### 1.4.5 ISIDORO VALCÁRCCEL MEDINA

La obra de Valcárcel Medina, artista cuya actividad se enmarca dentro de ámbitos diversos como la sociología, el accionismo, la burocracia, entre otros más clásicos como la pintura abstracta en su primera época, o la arquitectura desde donde procede su relación con las artes, es de las más apropiadas del estado español para exponer la importancia de las actitudes en el arte actual.

El inconformismo y la duda constante sobre los procesos creativos llevan a este autor a proponernos una obra dile tante y diversa, con la que llega a abrir nuevos campos de creación, como son los del *arte burocrático* o el de la conferencia, aparte de sus actividades en artes como las instalaciones, el mail art, la acción o happenig, etc.

Poco conocida en los ambientes oficiales, la obra de Valcárcel Medina, que lleva produciendo desde 1954 hasta nuestros días, se ha visto últimamente revalorizada por algunas instituciones que le han pedido exposiciones, como el Museo Reina Sofía o el MACBA. Sin embargo en dichas exposiciones su actitud queda lejos de complacer las expectativas de las instituciones organizadoras, pues su propuesta no quiere ser antológica sino crítica, incluso con esas mismas instituciones que le convocan.

En cuanto a la actitud frente a la naturaleza V. Medina no es indiferente. Pese a que su obra es eminentemente urbana, realiza una serie de proyectos que conectan directamente con el tema de la naturaleza, se trata de intervenciones paisajísticas de claras coincidencias con el Land Art.

La obra conocida como *3 proyectos naturales* (1986), junto con *Tierra virgen* (1989) y *Puertas al campo* (1974), son algunos ejemplos de la evidente relación de V. Medina con el tema del arte en la naturaleza.

*3 proyectos naturales* es una obra que conecta con la idea del proyecto como obra en sí, a la manera en que por ejemplo es concebido por Ilya Kabacoc, proyectar como actitud creativa, y que por tanto da a veces como resultado piezas utópicas, irrealizables, como sucede con *Tierra-aire*, el tercero de los proyectos de *3 proyectos naturales*, consistente en "un aparato que gira sin moverse, unido a la tierra por un filamento al que la velocidad contorsiona hasta un punto fijo de estabilidad"<sup>33</sup>. Los otros dos proyectos de esta obra de V. Medina son *El castillo expugnable* y *Tiberiades*; ésta última es claramente de carácter paisajístico, pudiendo ser incluso elemento de jardín, pues se trata de un lago artificial, mantenido a nivel constante por medio de un sistema de rellenado y desagüe, en cuyo centro una placa de metacrilato se hace visible al rizarse las

33. *Ir y venir de Valcárcel Medina*, cat. de exposición, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 2002, p.166



aguas con el viento. Como agua artificial dentro del agua natural del estanque, en esta obra existe un juego de contrastes entre naturaleza y artificio. En *El castillo expugnable* es explícito el título dado a la obra, se trata de un castillo en cuyo diseño arquitectónico se invierten los significados ideológicos de los elementos típicos de estas construcciones: de esta forma los muros son para ser atravesados y el foso, usualmente lleno de alimañas e infranqueable, es en este castillo, escalonado y para uso de los paseantes: "*la defensa que aquí se planifica es la de la paz misma*"<sup>34</sup>.

La obra *Puertas al campo*, concebida para la autopista del Mediterráneo, con apariencia de costillas gigantescas, proyecta una mirada arqueológica sobre el vasto paisaje del sur. Esta obra es quizá la menos irónica y crítica de las que hemos mostrado aquí de su autor, sin embargo podríamos ver en ella cierta ambigüedad e ironía con respecto al estado de ruina arqueológica en que se encuentran los pulmones que para la ciudad son los bosques y zonas verdes del planeta.

Por último, la obra *Tierra virgen* (1989), consiste en terraplenar una pequeña montaña, aunque aquí, en lugar de llenar de tierra un vacío o hueco construido, se piensa en hacer lo contrario, en ahuecar o vaciar todo el volumen de tierra de la montaña, para dejar en su centro un macizo con la tierra no removida, intacta, contenida en una torre cuadrada de hormigón. Obra que nos remite al polémico proyecto de Chillida en Tindaya, pero a la inversa: para Valcárcel no se trata de crear un vacío interior en una montaña sino todo lo contrario, vaciar la montaña salvando intacto su eje central. Otro proyecto que el propio Valcárcel Medina niega sea utópico y al que hay que considerar, según el autor, como prematuro.

Estudiando la actitud que tras estos y otros proyectos de V. M. podemos encontrar, resalta el carácter de negativo que tienen sus propuestas, negativo fotográfico y no negativo moral. Muchas de sus obras juegan a invertir la realidad para mostrarnos un negativo posible, hasta entonces oculto o escondido. La actitud inconformista y revolucionaria de sus propuestas continúa el espíritu combativo de las vanguardias históricas dentro de un marco donde se cuestiona la propia condición del arte y se propone su fusión con la vida, a través de aspectos sociológicos, burocráticos, urbanísticos, etc. La continua reflexión sobre estos y otros temas que influyen en la actividad de los artistas, son los principales motivos de sus propuestas, las cuales muchas veces consisten en preguntas que él se hace o que hace a los espectadores sobre la función del arte y los artistas, como fueron su *Examen* (1975), consistente en realizar dos exámenes sobre arte en una galería de arte, uno escrito y otro oral, o *La Acción* (1994) en el MNCARS, consistente en una exposición sobre los contactos

34. *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Op. cit., p. 166.

epistolares que el autor mantuvo con la dirección del museo, a raíz de una propuesta de exposición que le habían hecho y para la cual V. Medina pidió al museo una serie de datos (fechas, duración, costes, etc.) sobre las exposiciones organizadas por dicho museo en los últimos años y que la dirección se excusa de dar al artista, por lo que éste decide realizar, en vez del proyecto previsto, una acción basada en la explicación de lo sucedido con la administración del centro, repartiendo copias de la correspondencia mantenida y de las respuestas dadas.

Otra de las obras que V. Medina realiza en esa línea de actitud contestataria es *Hombres anuncio* (1976), que realiza recién muerto el dictador F. Franco (1975) y cuyos mensajes fueron muy políticos, escritos por los activos participantes que en esos momentos vivían el comienzo del fin de la represión de expresión que duraba ya 40 años: la obra consistía en unos anuncios que eran llevados sobre los hombros y sobre los que quien quisiera participar podía escribir el mensaje que le viniera en gana. El mensaje escrito por V. Medina (*SI ES VERDAD QUE NOS HEMOS LIBERADO DEL ARTE ha llegado el momento de decir: VIVA LA VIDA. - SI ES QUE SEGUIMOS NECESITANDO EL ARTE, ha llegado el momento de asimilarlo a LA VIDA) es esclarecedor sobre su actitud ante la problemática artística, posicionándose al lado de las posturas duchampianas, ampliadas por Beuys y Fluxus, en las que todo gira alrededor de la fusión entre vida y arte.*

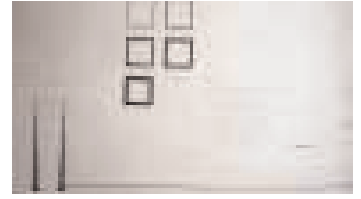


Fig.- 17. *Tierra virgen*, (1989).

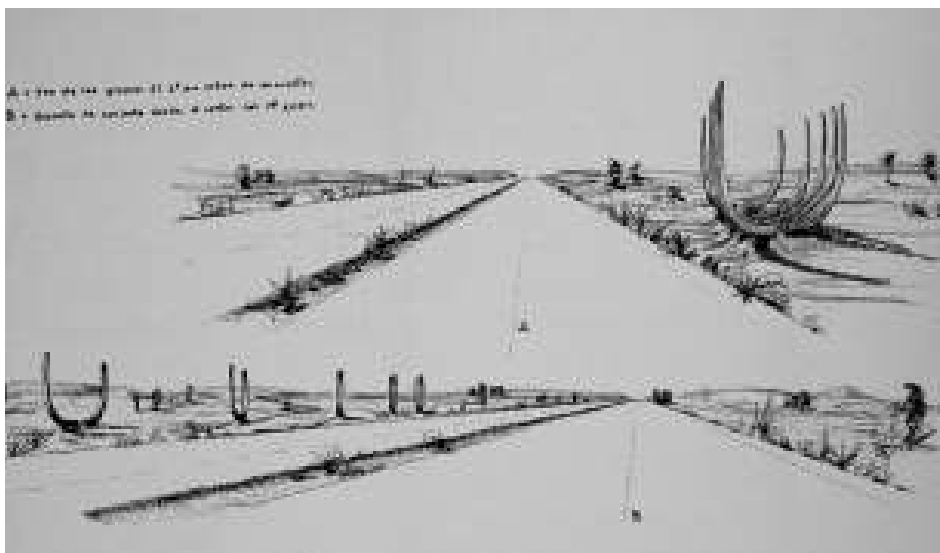


Fig.- 18. *Puertas al campo*. Madrid, 1974.



## 1.5 JUSTIFICACIÓN DEL CAP. 1

¿Por qué hemos desarrollado conceptos como naturaleza, actitudes y ecología?. ¿Por qué hemos investigado sus significados y usos?. En esta primera parte se ha pretendido mostrar el estado actual de los términos y conceptos implicados en la tesis, naturaleza, actitudes, ecología, etc.

También el desarrollo de estas cuestiones nos ha ido mostrando la finalidad de la investigación; por una parte para descubrir o esclarecer la importancia de las relaciones entre los diversos sistemas: la naturaleza en su expresión más amplia y con su complejidad relacional nos habla constantemente sobre la importancia de las relaciones. Y por otra parte, para tomar conciencia de la importancia de las actitudes en el ámbito artístico que también nos remite a la relevancia, no sólo de materiales o del resultado final, sino del modo en que los usamos y de los fines que buscamos. La recurrente mezcla de medios es en sí una actitud preminentemente relacional, que busca en las relaciones con otros medios su desarrollo.

Así pues, por un lado hemos estudiado las diferentes acepciones del término *naturaleza* que, al ser un concepto tan basto y general, resulta también de una gran flexibilidad. De la *naturaleza* y de sus diferentes interpretaciones actualmente se desprenden multitud de significados, algunos en principio contradictorios, como por ejemplo la aplicación del término natural a productos alimenticios elaborados mediante complejos mecanismos artificiales, como el azúcar, la sal, la leche, etc. o aplicado al paisaje rural, que en realidad es el resultado de una labor de ordenación artificiosa de la naturaleza. Lo natural, esencial y puro, desde este punto de vista es inexistente, todo, de alguna manera se ve influenciado por la actividad humana, incluso el clima muestra de forma clara una gran susceptibilidad ante nuestras actividades. Es, pues, inevitable comprender adecuadamente la importancia de nuestras acciones sobre el medio ambiente y, viceversa, la del ambiente sobre los seres humanos.

De aquí sacamos nuestra primera clasificación, la que nos habla de la importancia de la naturaleza en sus dos acepciones generales, como naturaleza exterior (medio ambiente) y como naturaleza propia del ser (esencia). En ella queda planteada una dualidad complementaria, la del ser que influye en la naturaleza en que habita y la de la naturaleza que influye en la esencia del ser humano, o sea, en su naturaleza interna. De esta forma cualquier cambio

o movimiento en cualquier dirección produce una incommensurable cadena de acontecimientos, de acciones y efectos, que a su vez retroactúan sobre las causas, modificándolas.

De la naturaleza no podemos escindirnos, separarnos, pues somos parte de ella, sin nosotros la naturaleza no tendría sentido y dejaría de existir, del mismo modo que dejamos de ser cuando perdemos la referencia del otro. De hecho, lo que llamamos naturaleza no es más que una construcción ideada por un órgano tan natural como la mente humana, como respuesta ante la necesidad de ordenar sus experiencias.

Resumiendo nuestro primer planteamiento, es la necesidad de unión entre las diferentes interpretaciones del hecho natural bajo la idea de que lo importante son las relaciones (ecología). Así lo ha sabido mostrar el arte actual con su interés creciente por la fusión entre medios y disciplinas aparentemente enfrentadas (arte-artificio).

Esta perspectiva supone un cambio en la manera de percibir el mundo en general y en concreto el hecho artístico, dando importancia a la manera en que esta relación es percibida por el artista. De esta forma nos atrevemos a decir que las fronteras conceptuales desarrolladas a partir de la interpretación de la naturaleza, desde los comienzos simbólico-religiosos hasta las teorías darwinistas y actualmente con los descubrimientos a nivel molecular (genética, cibernética, etc) van diluyéndose en pos de una visión menos polarizada donde las relaciones y los cambios en las variables dependientes de un sistema son tan importantes como los sistemas. Esto es visible a través del arte actual, de su variedad y del intercambio de experiencias y conocimientos entre los diferentes campos creativos. La confusión entre lo que es natural o artificial es representada en cierto modo por la misma confusión existente entre lo que podemos o no considerar arte. Una piña creada por la biología del pino, en manos de una actitud como la de Angel Ferrant se transforma en obra de arte lo mismo que el retrete de Duchamp. Sin embargo, la piña sigue siendo una piña y el retrete un retrete, nuestra confusión e incredulidad aumentan al tiempo que empezamos a comprender que es nuestra actitud lo que cambia nuestra percepción y que todo puede parecerse artificial o a la inversa, natural, dependiendo de nuestra posición al respecto.



## CAPÍTULO 2

### ¿LA NATURALEZA TRANSFORMADA?

#### 2. INTRODUCCIÓN

Titulamos este 2º capítulo con una pregunta, con la intención de hacer hincapié en la paradoja de la misma. ¿Por qué se habla de una naturaleza transformada cuando la naturaleza por definición siempre está en constante transformación? ¿No queremos decir degradación o eliminación?.

Es ingenua y romántica la creencia en una naturaleza absolutamente intacta. El hecho es que la naturaleza se encuentra en constante proceso de cambio desde sus comienzos hasta hoy. Pervive, sin embargo, en la sociedad actual una idea falsa de la naturaleza. Tendemos a idealizarla, en oposición a lo artificial. Con este prejuicio olvidamos que el hombre con sus artes y otros animales han venido transformándola desde tiempos ancestrales, modelando con su actividad valles, bosques, etc.

Hemos creado una naturaleza a nuestra medida, transformándola constantemente, una naturaleza organizada.

La actitud dominadora con respecto a la naturaleza que se desprende de la concepción mecanicista del universo se ha visto desde hace ya mucho tiempo cuestionada en favor de una nueva comprensión apuntalada con los descubrimientos en física (termodinámica), informática (cibernética), y ecología - biología (teoría de sistemas). La propia interdisciplinariedad de estas nuevas disciplinas científicas, las posibilidades de traslación de sus métodos a casi cualquier campo disciplinar, en definitiva, la complejidad de esta nueva visión sobre la naturaleza se confronta con la anclada y unívoca visión que explica todo como un mecanismo gigantesco.

*"En 1824, Sadi Carnot publica las *Réflexions sur la puissance motrice du feu*, sólo un año antes de que vea la luz el quinto y último volumen de la obra de Laplace; en la gigantesca construcción del mecanicismo aparecen las primeras grietas antes aún de haberse rematado. Un cuarto de siglo después, en 1850, Joule publica *On the Mecha-**



Fig.- 1. El bosque actual es, salvo contadas excepciones, un producto de la actividad humana que los cultiva y da forma según sus necesidades.

*nical Equivalent of Heat, y Clausius, Über die bewegende Kraft der Wärme. Con ellos nace la termodinámica moderna, que dará lugar, con el tiempo, a una concepción del mundo totalmente distinta de la del mecanismo newtoniano y, en muchos sentidos, incompatible con ella.”<sup>1</sup>*

Un cambio de visión sobre las relaciones entre el hombre y la naturaleza promovida desde los ámbitos científicos y artísticos opera en nuestra actual concepción del mundo, basada aún en gran medida en el mecanicismo newtoniano. Sin embargo los descubrimientos científicos junto a las intuiciones o revelaciones sensibles de la actividad artística indican claramente la necesidad del cambio de una visión exclusivamente dominadora y simplista, por otra mucho más compleja y sin posibilidad de dominación alguna que no traiga como consecuencia nuestra propia exclusión:

*“Hoy es ya posible, y aún obligado afirmar con Morin la necesidad de cambiar de mundo. «El universo heredado de Kepler, Galileo, Copérnico, Newton, Laplace, era un universo frío, helado, de esferas celestes, de movimientos perpetuos, de orden impecable, de medida, de equilibrio. Es preciso que lo cambiemos con un universo caliente, con una nube ardiente, con bolas de fuego, con movimientos irreversibles, de orden mezclado con el desorden, de gasto, despilfarro, desequilibrio». Este cambio en el entendimiento del mundo conlleva necesariamente un cambio paralelo en el mundo del entendimiento: «El universo de fuego, al sustituir al universo clásico de hielo, hace soplar el viento de la locura sobre la racionalidad clásica, que unía en sí las ideas de simplicidad, funcionalidad y economía»”<sup>2</sup>*

Como parte de ese viento de locura refrescante, el arte del hombre sopla a favor de ese cambio de visión.

No obstante L. F. Galiano continúa trasladando esta visión renacentista hasta la actualidad y nos señala que la visión cibernética es también cuestionada como continuadora e incluso reforzadora de la aún vigente concepción mecanicista del mundo:

*“Pues bien, igual ocurre ahora, al considerar el paso de la máquina de vapor al ordenador, del motor al autómatas cibernético; también en este caso el paradigma mecánico sobrevive, soterrado pero omnipresente, como auténtico hilo conductor de toda una época. La visión cibernética, lejos de desmentir, confirma la persistencia del mecanismo; como ha señalado Ludwig von Bertalanffy, existe una*

1. FERNÁNDEZ - GALIANO, Luis (1991); *El fuego y la memoria (sobre arquitectura y energía)*, Madrid, Alianza Editorial, S.A. , p., 56

2. FERNÁNDEZ - GALIANO, Luis. Op. Cit., p.,58



*relación entre el modelo del «organismo como servomecanismo» y el Zeitgeist de una sociedad mecanizada: «la dominación de la máquina, la visión teórica de los seres vivos como máquinas y la mecanización del hombre mismo» están íntimamente vinculados, subraya, con «la concepción mecánica del mundo».*

*(...) De esta manera se entenderá que si existen organismos mecánicos, también hay mecanismos orgánicos; si existe una naturaleza autómatas, también hay un autómatas natural, y ambos están tan unidos como la urdimbre y la trama.”<sup>3</sup>*

Las manifestaciones artísticas han recogido en sus obras los cambios a que se ha visto sometido el paisaje. La desaparición paulatina de ecosistemas, sobre todo en los centros económicos, ciudades, costas, campos de ocio, etc., se pueden observar en las obras de arte. La degradación es visible en el paisaje.

Pero no debemos confundir esta degradación con el artificio o sus consecuencias. Lo que produce sin cesar degradación irreversible no son los artefactos sino su uso indiscriminado y sus propósitos derrochadores. Tan desastrosa resultó la tala de los bosques españoles (hecha a mano) para construir la armada invencible, como lo es un inmenso campo de cereales genéticamente alterados, desinfectados con avionetas y cultivados con la maquinaria agrícola más sofisticada.

Como se ha dicho los avances tecnológicos no van contra natura, más bien corren paralelos y entramados. Para actuar contra la naturaleza no es necesaria más que una actitud que convierta todo instrumento en un arma de dominación y no en una herramienta de intercambio y colaboración con nuestra naturaleza.

La naturaleza nunca ha sido de una determinada manera que podamos usar como paradigma para reconstruirla en caso de su desaparición. La naturaleza está en constante cambio. De los bosques macaronésicos que en el terciario ocupaban la mayor parte de la superficie terrestre ya no quedan sino pequeñas islas. Las especies con las que repoblar una zona no están claramente designadas, pues hay que decidir no sólo el factor espacial sino también el temporal. Por ejemplo, las plantaciones de pinos, eucaliptos y árboles de rápido crecimiento han acabado con la riqueza ecológica de nuestros ecosistemas. Muchas especies se pierden para siempre y no es posible recuperarlas. Existen muchas problemáticas asociadas a este tema, como es entre otras la declaración de patrimonio biológico respecto a todas estas especies que están en peligro y que en su mayoría son aún desconocidas.

3. FERNÁNDEZ - GALIANO, Luis. Op. Cit., p., 132-133, 138

La diversidad de la naturaleza es rara y preciosa; no debemos perder de vista su fragilidad, su efímera existencia. Nosotros hemos transformado, desde siempre, nuestro entorno, pero sólo en los dos últimos siglos hemos sobrepasado todas las previsiones. No ha sido una condición humana diabólica la que nos ha arrastrado a la situación actual, sino las actitudes abusivas que unos pocos ejercen sobre el resto, con su insaciable afán de poder. Nosotros provocamos huracanes y terremotos a nuestra medida, las guerras, y también plantamos jardines para nuestro gozo. Pero pudiendo, como podemos, pensar, no somos capaces de obrar de forma menos salvaje y más racional. La naturaleza, aún con sus catástrofes y cataclismos, resulta más democrática y racional y su lucha por la supervivencia, es más comprensible, pues a ella no podemos exigirle nuestra racionalidad.

Para entender el nivel de transformación de estos cambios continuos que son intrínsecos a la naturaleza es imprescindible hablar de la «condición humana» del entorno y a su vez de la «condición natural» del hombre y por extensión de los productos de sus acciones.

El debate entre artificio y naturaleza al que dedicamos el siguiente capítulo intenta desmontar la habitual concepción bipolar que tienen estos conceptos.

Es necesario entender que las creaciones humanas, sus artefactos e inventos son algo intrínseco a su naturaleza, que a pesar de la apariencia artificial de sus instrumentos, éstos no son más que la expresión natural de sus inquietudes. Y que son las actitudes, el para qué y el cómo usamos esos instrumentos, lo que resulta antinatural o artificioso. En definitiva que nuestra visión sobre las relaciones hombre-naturaleza ha de dejar de estar sometida a las exigencias económicas y a las desfasadas visiones simplificadoras del racionalismo y el mecanicismo dieciochesco. La importancia de aspectos irracionales,<sup>4</sup> desordenados, caóticos, la propia indefinición de tantos procesos naturales, entre ellos el proceso creativo del hombre, sus aspectos no cuantitativos, están ahora en el punto de mira que dará forma a una visión compleja de estas relaciones.

Por último trataremos algunos aspectos de los excesos y desequilibrios producidos por estas actitudes y su incidencia en el arte y en la naturaleza.

4. Arnold Hauser profundiza en el tema con un apartado en su *Introducción a la historia del arte* bajo el significativo título de *La incoherencia del arte*. HAUSER, A (1961); *La incoherencia del arte* en "Introducción a la historia del arte", Op. cit.

## 2.1 NATURALEZA - ARTIFICIO

*"Un ambiente que indudablemente no podrá dejar de ser cada vez más artificial, aunque con una "artificialidad" que no entre en conflicto con el sustrato natural sobre el que, en cualquier caso, todo se basa."*<sup>5</sup>

Es éste un viejo debate en el seno de la filosofía y no tan viejo en el de la estética moderna. No entraremos aquí en profundos debates filosóficos, sino que intentaremos apoyarnos en las obras y en las actitudes de los artistas para solventar nuestra impotencia en otros códigos.

Pero como muestra, una vez más, de que el pensamiento clásico abordó con asombrosa claridad todos los temas, veamos someramente lo que Aristóteles opina sobre el arteficio y la naturaleza:

*"Menos inclinado al enigma o la paradoja, Aristóteles, que no quiso entender el movimiento de los seres naturales por una confusa participación en las Ideas ni por las interacciones mecánicas de la materia, lo asimiló a la actividad del artesano. En rigor, la naturaleza es esa actividad semejante en todo a la del alfarero que modela en barro una vasija. Pero no hay en ella alma o demiurgos inteligentes que produzcan su obra con designio. La naturaleza no delibera, dice, pero eso no le impide llevar a cabo un plan. Tampoco delibera el arteficio, pero sus objetos son inconcebibles sin referencia a un fin. La diferencia entre naturaleza y arteficio reside en que la materia pre-existe en la primera y el segundo tiene que producirla según su función. Ejemplo de lo primero es la vara con que se arrea a los bueyes; de lo segundo, los ladrillos con que se hace la casa. Pero esta diferencia no basta para separarlos, pues lo que cuenta es la forma, y en la forma son coincidentes. De ahí que, según Aristóteles, los seres naturales serían como los de ahora si los fabricara el arte, y, simétricamente, los objetos artificiales serían asimismo como los que conocemos si nacieran de la naturaleza. Esta haría nacer casas del suelo como las que hacen los arquitectos si se propusiera producir habitáculos adecuados a los hombres. La causa de que sólo haya madrigueras para roedores o cuevas para osos es, pues, que no se lo propone. Y, si la técnica se propusiera fabricar artilugios para ver, produciría ojos como los que ahora tenemos por naturaleza. Una llega a donde la otra no alcanza. Son, en verdad, lo mismo"*<sup>6</sup>

5. Manzini, E (1992); *Artefactos*, Madrid, Celeste Ed., p. 101

6. FERNÁNDEZ RUEDA, Emiliano; *Filosofía, Internet, AAF...* Alfa. Revista de la Asociación Andaluza de Filosofía [en línea]. Año I - Nº 1 Véase Aristóteles, Física, II, 199 a, 199 b.

Disponible en: <http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/9111/aafa1fak.htm> [consulta: 5 mayo 2005]

La naturaleza y el artificio parecen rehuir sus diferencias bajo estas concepciones sincréticas. Leonardo Da Vinci también es un ejemplo de la asimilación de estos dos conceptos en principio de carácter opuesto, aunque como vemos complementarios. La inquietud humanista de Leonardo, su curiosidad tanto por temas de la biología como por los de la mecánica le lleva a la interconexión de estos dos mundos paralelos:

*"Leonardo. En sus dibujos no solamente se yuxtaponen cabezas y máquinas, higrómetros y figuras, Madonnas y ruedas hidráulicas, sino que se formulan paralelismos específicos entre el mundo orgánico y el mecánico, (...) Leonardo proyectó escribir un libro sobre los "Elementos de las máquinas", describiendo las partes elementales de los artificios mecánicos, que serviría de introducción a su tratado. (...) El verdadero objetivo de su investigación está en la aprehensión e interpretación unitaria del universo biológico y del universo mecánico".*<sup>7</sup>

Vivimos en un mundo lleno de artefactos, llamamos artificiales a nuestras ciudades, a nuestras máquinas e incluso a nuestra comida y a nuestras actitudes. Podemos ser más o menos naturales y por tanto más o menos artificiales. Pero ¿qué significa artificial? El diccionario no revela mucho, ya que se limita a señalar que es lo que está hecho por el hombre y que no es natural. Susang Sontag escribe sobre la belleza de lo artificial, de lo antinatural; anteriormente Baudelaire elogiaría los paraísos artificiales y el manifiesto futurista fue un ejemplo destructivo de la inercia positivista pero esclarecedor, ya que valoraba el artificio como opuesto y superior a lo natural.

Sin embargo todos ellos han contribuido a borrar las fronteras entre lo artificial y lo natural, a través del conocimiento de todos sus aspectos, profundizando en ellos y tomando partido si es necesario a favor o en contra. La crítica, la observación de lo que nos rodea, nos alumbró de vez en cuando como un faro cuando más perdidos andábamos.

Lo natural y lo artificial se confunden confrontándose y entrelazándose. El arte actual muestra esta duplicidad de los conceptos, esta confusión. Artistas como Joan Fontcuberta, muestran lo engañoso de las apariencias: cómo un fósil de apariencia natural puede ser en realidad una pieza elaborada artificialmente o cómo toda una historia de un individuo puede ser falseada o creada ficticiamente a través de objetos simbólicos.

7. FERNÁNDEZ - GALIANO, Luis. Op. Cit., p., 130

*"A la postre mi objetivo consistía en confrontar signos de*

*distinta esencia: la huella del objeto -el índice- con su representación completamente codificada -el símbolo-; o, dicho en otros términos, evidenciar con un enfoque nuevo y estéticamente plausible la distancia entre naturaleza y arteficio".*<sup>8</sup>

Y cierto es que en este tipo de obras se evidencian las distancias entre lo que es natural y lo que no. Pero lo hacen a través de las similitudes, del simulacro. Acercando lo natural a lo artificial y viceversa, confundiéndolos para así revelarlos.

En cuanto a la confusión con la que vivimos estos términos podemos observarla en cómo tratamos a las máquinas actuales, de las que llegamos a hablar en términos de sujeto más que de objeto, y viceversa, en la objetualidad del sujeto convertido en un número por una sociedad burocratizada.

*"Si la máquina de escribir no funciona, nos preguntamos qué es lo que se ha roto ; si el procesador de texto no hace aquello que esperábamos que hiciera, nos preguntamos qué le ha sucedido"(...) "Del objeto tradicional no nos esperamos nada más que su existencia pasiva: lo que puede hacer es exclusivamente lo que le obligamos a hacer."*<sup>9</sup>

De este modo animamos el mundo de las máquinas y del mismo modo la artificialidad es trasladada a los seres vivos y a nuestro propio cuerpo:

*"Creo que sería preciso ante todo reeducar al individuo para que se considerase a sí propio como «persona humana» a la que respetar. Considerarse hombre, y no animal o máquina, debería ser una de las primordiales enseñanzas que habría que impartir desde la infancia (...) A fuerza de oírse comparar ora con un automóvil, ora con un ordenador, el niño crece pensando en su organismo, su conciencia, sus reflejos, como si fueran los de su motocicleta o los del lavavajillas del hogar. ¿Se toma un purgante porque el intestino está atascado o porque el carburador está sucio? (...) El hombre - máquina. La concepción, ayer renacentista, hoy o mañana ya de tipo «electrónico», del funcionamiento corporal es una de las principales responsables de muchos de nuestros males."*<sup>10</sup>

Como vemos, según G. Dorflès, el hombre interpone una visión tecnológica sobre su propio ser físico. En la actualidad las revoluciones tecnológicas han acelerado estos procesos de asimilación, acentuando nuestra alienación con la



Fig.- 2. El engaño o simulacro son motivo de obras de arte como este fósil de sirena recreado por la imaginación de Joan Fontcuberta.

8. JIMÉNEZ, José; Joan Fontcuberta. *La huella de las sirenas*, [en línea]. [elmundo.es](http://www.elmundo.es) <http://www.elmundo.es/cultura/articulos/XXI/fontcuberta/criticajoan.html> [3 diciembre 2004]

9. MANZINI E., Op. Cit. p. 154  
10. DORFLES, Gillo (1989); *Imágenes interpuestas*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, (1º Ed. Milano 1983), p. 26-28

máquina. Esto puede resultar peligroso si ignoramos la historia de estas equiparaciones mecanicistas, su objetivo integrador, algo que hace que veamos los artefactos creados por el hombre como naturales y, viceversa, lo creado por la naturaleza como algo mecánico y que facilita nuestra comprensión de la complejidad natural.

La cultura actual está bajo los efectos de una visión excesivamente mecanicista del cuerpo y, viceversa, de una visión demasiado humanizada sobre las máquinas. Pero ello no está necesariamente en contradicción con un posible cambio de visión o digamos que es esta misma contradicción la que nos hace patente y alimenta la idea de una unión equilibrada de estos dos conceptos.

*"Las máquinas vivas cibernéticas suponen, simultáneamente, la última expresión del secuestro de lo vivo por lo mecánico y, también, paradójicamente, la propia posibilidad de desbordar al autómatas maquinal y la visión de la naturaleza «como un mecanismo estúpido y pasivo, esencialmente extraño a la libertad y a la finalidad del espíritu humano», para sustituir, como ha propuesto Prigogine, la descripción clásica del mundo como autómatas por el paradigma griego del mundo como obra de arte."*<sup>11</sup>

Como vemos, para Prigogine, el mundo como obra de arte implica una visión artificiosa de la naturaleza que no es necesariamente alienante como ha llegado a serlo la exclusivista visión mecánica del mundo. Dentro de los artificios creados por el hombre, no sólo encontramos los desarrollos mecánicos o técnicos sino que existe un desarrollo paralelo, un mecanismo regulador, que evoluciona lamarckianamente, señalándonos cada vez con mayor acierto, las ideas y los usos apropiados de nuestras creaciones, las artes.

Continuando con la eliminación de fronteras entre la naturaleza y el artificio con la intención de llegar a una visión integradora de estos dos conceptos antagónicos diremos con Luis Fernández Galiano:

*"Hasta aquí hemos mostrado que si los organismos pueden ser entendidos como máquinas, también éstas pueden interpretarse como seres vivos; en esta descripción se ha intentado evitar, como aconsejaba Mumford, tanto «la falsa noción de que el mecanismo nada tenía que aprender de la vida " como «la igualmente falsa noción de que la vida nada tenía que aprender del mecanismo». Por el contrario, se ha intentado subrayar el lazo estrecho que hace inseparables el organismo y la máquina."*<sup>12</sup>

11. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. Op. Cit., p. 147

12. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. Op. Cit., p. 147

Si la duda entre lo que es natural y lo que no lo es no parece tener una solución evidente, aún más difícil resultará saber lo que fue natural o artificial en otras épocas pasadas o lo será en las futuras. Lo natural cambia con el tiempo: lo que para nosotros hoy es algo natural, el trigo por ejemplo, en la prehistoria del hombre cazador recolector, era algo impensable, aún no conocían la manipulación vegetal su cultivo y métodos de reproducción. Lo mismo que para el hombre occidental lo más natural es moverse en coche, lo era para el medieval hacerlo a caballo o en burro. Naturalezas simuladas eran ya los estilos de jardinería oriental e inglesa.

La arquitectura, como arte aglutinadora, se preocupa de la integración de la obra en el medio ambiente y son muchos los que desarrollan en ella el estudio y aplicación de las relaciones arte-naturaleza. La fusión de ambos conceptos ha llevado a plantear la necesidad de una nueva mirada sobre la naturaleza o, como lo expresan los arquitectos Abalos & Herreros, de "*Una nueva naturalidad (7 Micromanifiestos)*":

#### *"6. Una nueva naturalidad*

*¿Cómo se formó el uso coloquial del término «natural»? Seguramente no pudo utilizarse el vocablo «natural» o «naturalmente» (como hoy lo hacemos en tantas lenguas) hasta que la naturaleza fue domesticada, comprendida, sometida a organizaciones taxonómicas que explicaban como razonable lo que previamente había sido concebido como misterio inaprensible y amenazador. Hasta que pudo contemplarse como algo digno de representarse y una concepción pintoresca se superpuso a cierta ordenación cosmogónica, como efecto de múltiples viajes que otorgaron la necesaria distancia y capacidad de observación. Es una hipótesis verosímil que no merece la pena ratificar; basta con enunciarla para imaginar una nueva naturalidad que surgiera de la profunda ambigüedad con la que la naturaleza se nos presenta como objeto de conocimiento y de experiencia estética, ese conglomerado híbrido y mestizo, entrópico, humanizado, confundido con su antiguo enemigo el arteficio, enroscado en el espacio político, travesía de lo que algún día fue el espacio público, un magma turbulento, fluyente y azaroso. Paradójica conclusión: una nueva naturalidad sin referencias naturales. Quizás la clave para alumbrar esa naturalidad de la mirada a desplegar nos la den los viajes por hacer, las zonas oscuras del atlas del pintoresquismo, esos constantes continentes ajenos al juego de trayectos que lo arma. Una nueva naturalidad debiera partir de integrar esos espacios, darles voz y vida, exigiendo siempre arquitecturas*

*capaces de tener sentido tanto en Lagos y Quito como en Nueva York o Düsseldorf, capaces de articular un sentido inmediato y universal de la belleza, algo dotado de simplicidad e intensidad, que nunca resultase insultante o prepotente (¿quién puede presumir de haberlo logrado hoy?). Pero, quizás, ese fructífero viaje sólo pueda hacerse en la dirección contraria a la tradicional, desde aquellos agujeros negros hacia nosotros (reencarnados ahora en los nuevos indígenas de otra forma de naturaleza salvaje); es posible que esos viajes hayan comenzado ya y aún no seamos capaces de entenderlos; objetos, y ya no sujetos, de una belleza turbulenta por venir.”*<sup>13</sup>

Así pues, la naturaleza y la técnica se entremezclan, confundándose y confundiéndonos. Creando nuevas formas y materiales con los que hemos de relacionarnos inevitablemente.

El viejo enfrentamiento entre naturaleza y artificio se deconstruye, buscando en la diferencia y la mezcla nuevas formas de ver. Así se confrontan elementos naturales y artificiales, como en el caso de Leopoldo Emperador y su Albergo (1981).

*“El punto clave, en el que confluyen todos estos trabajos, se resume en una de las frases intencionales de Leopoldo Emperador, que en realidad sintetiza buena parte de su trabajo: «Presentar a la naturaleza como artificio y al artificio como naturaleza»”*<sup>14</sup>

El simulacro es la actitud necesaria para desvelar el carácter de las actuales relaciones del hombre con la naturaleza: flores de plástico, (Paloma Navares, Nestor Torrens) sonido de bosques, de olas en la playa, olores de fragancias naturales, son elementos habituales en muchas instalaciones actuales.

Todas estas obras y reflexiones sobre la naturaleza y el artificio nos hacen ver todo como algo artificial o, viceversa, todo como natural. Quienes adoptan la primera opción apuestan por la transformación, la manipulación, el cambio, la técnica y el arte, como base de toda forma de vida, con obras como las de Leopoldo Emperador, Nacho Criado, etc. Y los que se posicionan en la segunda, considerando todo como natural, nos muestran una actitud heredera del Romanticismo, de Rousseau, del misticismo orientalista: es una actitud más contemplativa, pasiva, que no obstante no deja de ofrecernos grandes obras de arte, como las de Goldworthy, Wolfgang Laib, o Tápies.

Lejos de buscar enfrentamientos eufóricos, buscamos coincidencias y similitudes. En el fondo todos los caminos,

13. ABALOS & HERREROS, 7 *micromanifiestos*, 2G Revista internacional de arquitectura [en línea], 2003 n° 22

<http://www.ggili.com/2g.cfm?IDPUBLICACION=475> [consulta: 5 mayo 2005]

14. Gloria Picazo (1988) *Leopoldo Emperador*.

Disponible en: <http://www.culturadecanarias.com/artistas/leopoldo/lepicao.htm>



los viejos y casi enterrados, como los nuevos, recién asfaltados, resultan necesarios para que podamos llegar todos, los que vamos en coche y los que vamos andando. Con esto no secundamos el tan traído «todo vale», sólo apuntamos la necesidad de confluencias, observadas ya las diferencias y asumidos los límites que nosotros mismos hemos creado.

Que todo sea artificial o todo natural expresa, pues, un punto de vista cultural sobre nuestro medio ambiente, pero no cambia la realidad. El vaso podemos verlo medio lleno o medio vacío pero la cantidad de agua será la misma. La realidad no se inmuta inmediatamente por cómo la nombremos, por nuestra visión sobre ella. Sin embargo, si cambiamos nosotros, nuestra naturaleza se anima, adopta un matiz más complejo y crece adquiriendo nuevas experiencias y retroalimentando nuestro entorno, transformándolo consecuentemente.



Fig.- 3. Las obras efímeras de Andy Goldworthy muestran una sensibilidad orientalista hacia la naturaleza en cuya ordenación, al modo de los jardines orientales, se fundamentan sus obras.

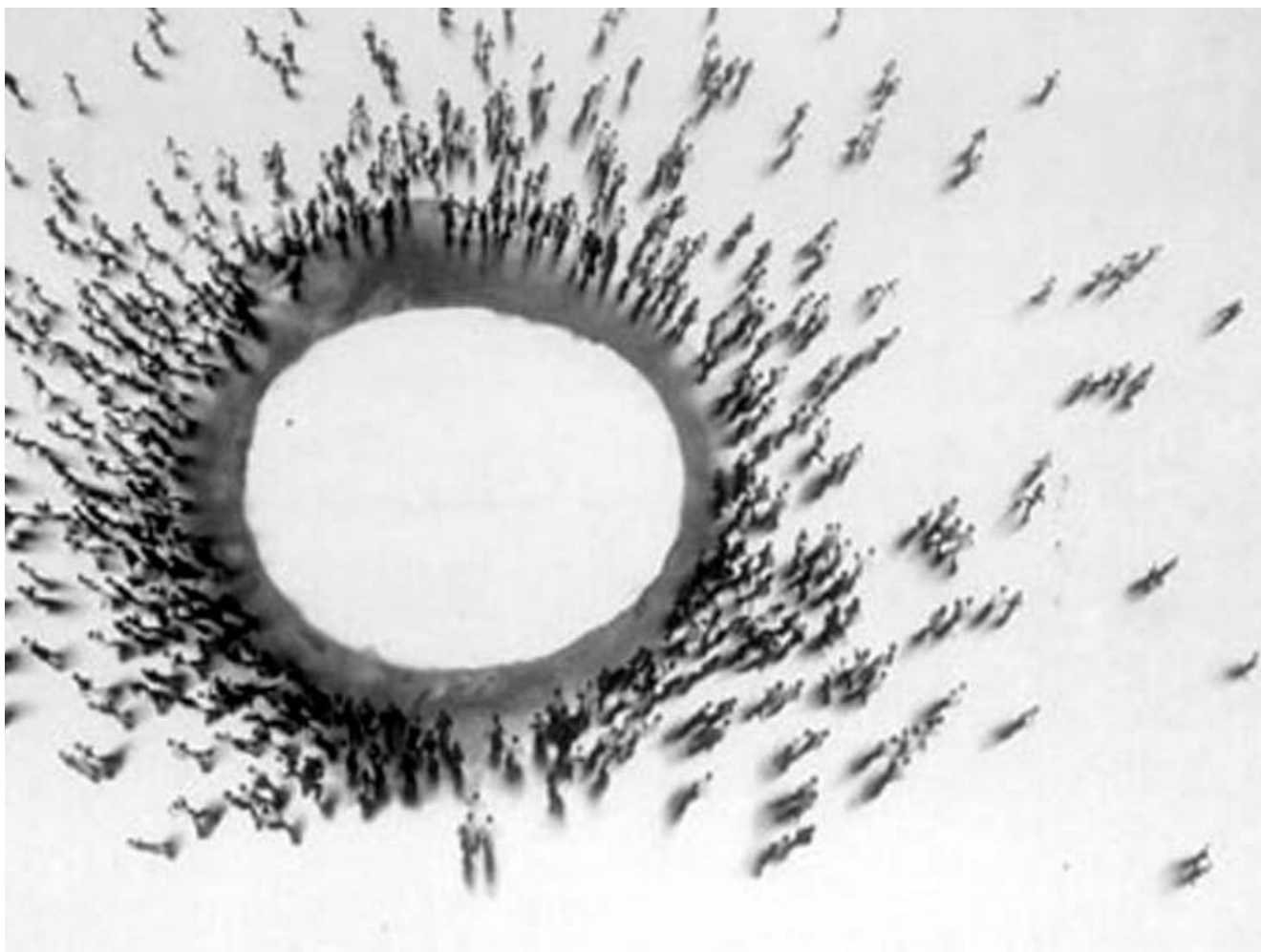


Fig.- 4. El hombre como centro y factor más importante del ambiente se puede rastrear en la obra de Genovés, preocupado primordialmente por la función social del arte.

## 2.2 LA "CONDICIÓN HUMANA" DE NUESTRO ENTORNO. (CONSTRUCCIÓN DE LA NATURALEZA)

*"no existe nada - en la cultura, en la naturaleza - que no haya sido transformado y polucionado, según los medios y los intereses de la industria moderna. Incluso la genética ha llegado a ser plenamente accesible para las fuerzas dominantes de la sociedad"*<sup>15</sup>

Guy Debord

Si nuestro entorno lo ha transformado el arte del hombre y el hombre es un ser natural, entonces, el resultado de su actividad en la Tierra no es algo artificial, sino también natural. Es ésta, fundamentalmente, la hipótesis de este apartado.

No existe diferencia categórica entre naturaleza y artificio, como hemos argumentado en el capítulo anterior.

La idea de una naturaleza virgen, intacta, es una idea platónica, de espaldas a una realidad en continua transformación. Una realidad natural cuyo sino es la transformación. Y el hombre, con su actitud y sus artes, forma parte de esta actividad alteradora.

*"El factor más importante del ambiente humano es el mismo hombre y en la era cósmica, la relación del hombre con el hombre ha cambiado radicalmente.(...) Para asegurar la seguridad personal, deben desaparecer los inquilinatos, los ghettos, la suciedad, la pobreza y la ignorancia; para la seguridad nacional, se debe dar a las masas de los países subdesarrollados, un mejor nivel de vida. El factor más importante en el ambiente humano es el hombre mismo."*<sup>16</sup>

Otra cuestión sería la velocidad de estas transformaciones, su generación indiscriminada y sin control, que ha hecho dispararse la alarma, debido a que no sólo hemos comprobado la desaparición de innumerables especies en poco tiempo, sino al temor por nuestra propia desaparición. Miedo a la extinción que puede paralizarnos y que hace que nos refugiemos en las sombras del artificio: La vida en una burbuja, la estación espacial, la posibilidad de crear una atmósfera en Marte. Ilusiones todas, sombras en la cueva, escapismos sofisticados y con apenas credibilidad científica. Un mundo de película, una sarta de mentiras que nos ciega ante la amenaza que sufren los ecosistemas de nuestra parte. Imposibilidad de asumir limita-

15. DEBORD, G (1990); *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Ed. Anagrama, p. 22

16. KEPES, Gyorgy. Op. Cit., p. 187



Fig.- 5. Las formas paisajísticas actuales son el producto de la acción humana sobre el territorio a través de los siglos como el aterrazamiento morisco que dejó su huella en el sur de la península.

Foto: Tájola (Almería)

ciones a nuestras acciones, fracaso de protocolos (Kioto, 1997) y cumbres (de la Tierra en Río de Janeiro, 1992).

Pero también la multiplicación desmedida de nuestra capacidad de dominación y transformación del entorno conlleva, a nivel individual, hacia un distanciamiento emocional y afectivo de nuestra propia condición de seres naturales:

*"(...) el hombre de hoy suele carecer de cualquier tipo de vínculo con su medio natal, con su núcleo comunitario (de pueblo o ciudad) debido a la existencia de un urbanismo anónimo provocado por los movimientos de grandes masas de población y por la transformación salvaje de zonas enteras y, también, por la pérdida en los habitantes de esa «memorización afectiva» esencial para una justa relación del hombre con un Umwelt, con su medio." <sup>17</sup>*

Pues bien, esta impotencia de las sociedades industriales y del mismo individuo ante sus propias acciones es reflejada constantemente en el arte a través de sus manifestaciones reivindicativas, (Genovés, el individuo aislado) de su actitud ecológica (Cesar M. *Jardín de cactus*), de sus propuestas de recuperación (J. Beuys) de no intervención (Dennis Openheim, *Campo cancelado*), o de la práctica de arte efímero, (A. Goldworthy, W. Laib). En todas estas obras se asume la importancia de equilibrar nuestra actitud hacia la naturaleza.

Retomando la hipótesis enunciada al principio, observamos que cultivar la tierra nos es transmitido desde ancestrales culturas, que nos dejaron sus conocimientos y sus huellas en las montañas y valles que trabajaron. El sistema de terrazas, de tradición morisca en nuestro país, ha dejado sus trazas en los desniveles que aún dibujan de forma características sus contornos.

#### *Minas e infraestructuras industriales abandonadas.*

Igualmente una de las actividades ligadas desde tiempos remotos a la transformación del paisaje, es la actividad minera, que da forma a los valles donde habitaban culturas como los Millares o la Argárica, conformando de forma inconsciente una cultura paisajística de cuevas y desmontes, donde los colores de las tierras removidas y de las escorias son una característica peculiar.

En nuestro país tenemos numerosos yacimientos abandonados por la reconversión. Sus valores paisajísticos, resultado de la actividad minera, se promueven hoy como nuevo campo de inversión en actividades culturales o de ocio.

17. DORFLES, G. Op.Cit., p., 149

"Ojos negros" es el nombre de un proyecto de estas características, que aún no ha visto realizadas todas sus expectativas por falta de apoyo económico o porque, inevitablemente cuando se trata de grandes superficies como lo son las minas de Ojos Negros, los intereses son múltiples y difícilmente conciliables.

Sin embargo se han conseguido algunas cosas, gracias a la proyección de una mirada creativa y artística sobre este territorio.

Se trata de una explotación a cielo abierto en la Sierra Menera, provincia de Teruel, que tras ser paralizada y gracias al impulso de Diego Arribas, preocupado por el futuro uso de estos espacios transformados por la actividad humana, ha sido adquirida por una simbólica cantidad (56 millones de pesetas) por el Ayuntamiento de Ojos Negros y la Sociedad de Montes *La Forestal de Hoyos Negros*. Durante el año 2001, se declaran Monumentos de Interés Local las tolvas de carga y la nave de clasificación y cribado. También se consigue proyectar como vía verde el trazado del antiguo ferrocarril minero entre Albentosa y Sierra Menera.

Las intenciones de fondo de este proyecto podemos extraerlas del siguiente texto de Diego Arribas:

*"Una propuesta cultural como la que nos ocupa, para un espacio post-industrial como el de Sierra Menera, supone también un freno a la especulación del territorio, preservándolo de actuaciones empobrecedoras (si no llega a ser comprado por el Ayuntamiento habría sido adquirido para usarlo como coto de caza privado por un empresario catalán). Su transformación ha de conducirse con mucha precaución, sin perder de vista el objetivo que motivó su puesta en marcha: la construcción de un espacio cultural, enraizado en la memoria de la colectividad, que dinamice la recuperación del lugar. Encontrar el equilibrio entre cultura, sostenibilidad y rentabilidad es el reto planteado."*<sup>18</sup>

Otros ejemplos, «Arteleku» en Bilbo, el «Tanque» en Santa Cruz de Tenerife y el «Museo Vostell» en Malpartida de Cáceres, realizado en un antiguo lavadero, se trata fábricas o infraestructuras industriales en desuso que son aprovechadas para su reciclaje, al tiempo que conservan la memoria de una época más o menos deseada, pero real, de la historia del hombre.

Por último «La Fábrica» es otro proyecto de recuperación de infraestructuras industriales obsoletas que se sitúa en Abarca de Campos, Palencia, y del que nos interesa destacar su origen. Motivado por la belleza del paisaje creado por el hombre en el siglo XVIII al construir el Canal

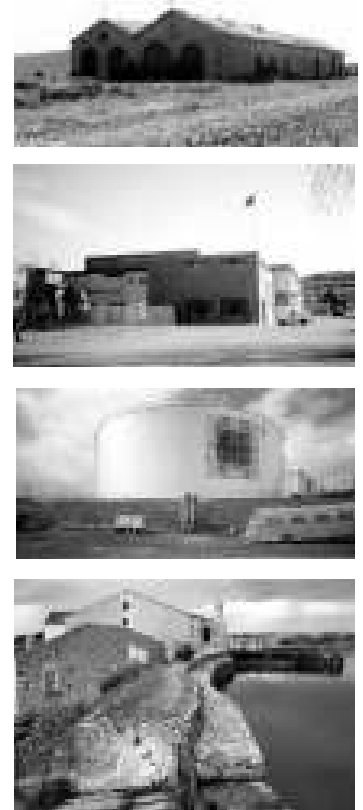


Fig.- 6, 7, 8 y 9.

De arriba a abajo; *cocheras de las minas de ojos negros* en Teruel, *Arteleku* en Bilbao, *El Tanque* en Tenerife y *el Museo Vostell* en Cáceres.

18. ARRIBAS, Diego (coord.) (2002); *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros*, Teruel, Artejlloca, p.123



Fig.- 10. La Fábrica. Centro de Arte Contemporáneo. Abarca de Campos (Palencia)

de Castilla, una de las fábricas de esta faraónica obra es comprada por un galerista con la idea de crear estudios para artistas. Lo que realmente queremos destacar es la importancia de estos paisajes construidos por la actividad humana y lo necesario de su recuperación como memoria del bagaje cultural e industrial del territorio.

Evelio Gayubo, el galerista que quedó preso del encanto de estas ruinas, habla de la importancia monumental del Canal de Castilla:

*"Estamos hablando de una obra faraónica. Se la ha llegado a comparar con el Canal de Panamá: tecnología del siglo XVIII, tecnología del siglo XX. En el año 82 estaba J. Solana de Ministro de Cultura, y os puedo asegurar que desconocía la existencia de esta obra hidráulica que es la obra de ingeniería más importante del siglo XVIII.*

*Parece impensable que ese secarral que es Castilla, por donde yo estoy ahora, circularan 350 barcos en el siglo XVIII y a principios del XIX. La última barcaza ha dejado de transitar (...) en los años 60. (...) Las esclusas, para que os hagáis una idea son dibujos de Leonardo da Vinci, y toda esa gran obra que es en realidad, a mi juicio, la primera intervención potentísima de Land-Art, es decir, que son como concavidades, sillerías de argamasa impresionantes excavadas en la tierra. Pero a pesar de toda esa belleza que manaba a borbotones, no ha habido manera de que los políticos se dieran cuenta de su importancia y no lo han declarado monumento nacional hasta 1991."*<sup>19</sup>

Seguramente es exagerado afirmar que sea esta la primera obra que podamos relacionar de alguna forma con la estética del Land Art, ya que la actividad minera ha venido dando forma al territorio desde los tiempos de la edad del bronce y la tala de árboles para la obtención de fuego y la construcción ha cambiado el paisaje drásticamente, en ocasiones creando sin querer una peculiar estética. Y tampoco podemos olvidar la jardinería, que desde los jardines babilónicos hasta hoy ha mostrado una enorme capacidad para transformar el paisaje.

*"Los estudiosos asocian la génesis del jardín a la aclimatación de la palmera, que debió prosperar hace unos cinco mil años en las llanuras de Mesopotamia, y pudo proteger con su sombra las pequeñas plantaciones que crecían en las zonas fértiles de los grandes ríos de Asia menor, probablemente en los mismos lugares en que nacerán, poco después, las civilizaciones urbanas."*<sup>20</sup>

Si fueron las palmeras u otro factor, como los limos y

19. ARRIBAS, D.; *Arte, industria y territorio*, Op. Cit., p. 159

20. FERNÁNDEZ ARENAS, J. (1988); *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Ed. Anthropos, p. 321

lodos que depositan los ríos, no es realmente importante; de ello sólo cabe destacar que fue la observación de estas obras de la Naturaleza la que llevará a los hombres a imitarla, cultivando y ordenando el espacio que habitan.

Existen otros espacios reciclados por la estética contemporánea de los cuales nos ocuparemos más adelante. (véase Cap.5.2 El Paisaje: Lugar de proyectos).

### *De los jardines al paisajismo.*

Cultivar, cuidando la estética, hasta hace poco era patrimonio exclusivo de jardineros o expertos en rosales. Actualmente incluso el hecho rutinario de segar el trigo puede ser realizado de esta forma. Tanto la publicidad como el cine se hacen eco de los experimentos de los artistas manipulando la naturaleza y nos presentan sus logos recortados estilizadamente sobre un campo de hierba o de cereal cultivado.

La relación entre arte y jardinería, sin embargo, no es reciente. Podemos encontrar hermosas representaciones de jardines en manuscritos como los del Beato de Liébana y continuar en el Renacimiento con el techo de Leonardo (emparrado) o las escenas religiosas en el marco de un jardín. El arte de la jardinería nunca le fue extraño al pintor: los nenúfares de Monet son de su jardín, el interés por la botánica de Néstor de la Torre le induce a introducir la buganvilla y otras especies en su diseños para los jardines de *El pueblo canario*, el *parque Güell* de A. Gaudí es otra muestra del interés que los jardines suscitan en los artistas. Otros ejemplos conocidos son los cuadros de Darío de Regoyos, con sus paisajes impresionistas, o de S. Rusiñol que llega a especializarse en estos temas. Por su parte la relación de la escultura con los jardines es aún más evidente, creación de fuentes y ornamentos para parterres, etc.

"«La poesía, la pintura, la jardinería, que forman la ciencia del paisaje, serán siempre consideradas por los entendidos como tres hermanas, las tres nuevas Gracias que visten y adornan la Naturaleza». De esta frase, con la que Walpole subraya el carácter interdisciplinar de las artes, se derivan otras realidades."<sup>21</sup>

En el jardín se expresa cierta concepción sobre la naturaleza basada en la exaltación de los placeres sensoriales. Construidos como representaciones idealizadas del paraíso, en ellos se busca complacer a los cinco sentidos, vista, olfato, tacto, gusto y oído. La naturaleza es representada con todos sus parabienes y evitando en lo posible sus

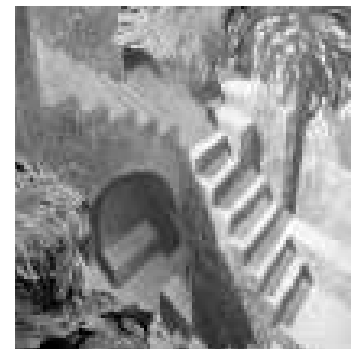
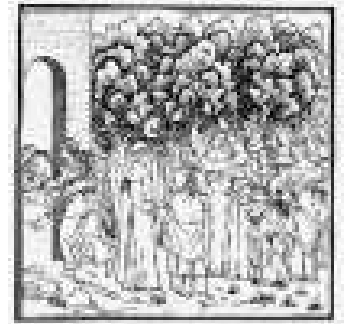


Fig.- 11, 12 y 13. Diferentes interpretaciones del jardín a través de los siglos: de la edad media ilustración del Hypnerotomachia Poliphili, del renacimiento Leonardo Da Vinci con fresco imitando emparrado en techo y paredes y de la edad moderna Nestor de la Torre con sus diseños para el *Pueblo Canario*.

21. FERNÁNDEZ ARENAS, José. Op. Cit., p. 319

pegas e incomodidades. El jardín es representativo de una cultura del placer, del disfrute de la naturaleza. En este sentido recordamos lo que dice Clarck Kenneth sobre San Anselmo:

*"San Anselmo, que escribió a principios del siglo XII, sostuvo que las cosas eran dañinas en proporción directa al número de sentidos a los que deleitaban, y por tanto clasificó como peligroso el sentarse en un jardín donde hubiera flores para satisfacer los sentidos de la vista y del olfato."*<sup>22</sup>

Pero en la actualidad el jardín ha extendido su interés a todos los sentidos, el jardín árabe con su huerta nos conduce al placer del gusto por los sabores de naranjas, fresas y frutos exóticos, el sonido de la naturaleza es sin duda un valor en alza ante el ruido de fondo que acompaña todo el tiempo de las ciudades, y caminar o sentir el viento sobre la piel desnuda es una incursión en el sentido del tacto que cada vez ansiamos más, debido a su ausencia en los espacios que construimos, en donde el aire y las temperaturas están perfectamente controlados.

La búsqueda de placeres corporales, de «sensaciones naturales», estimula nuestra ansia de contacto con elementos de la Naturaleza, como el aire libre, el agua de ríos o mares, la nieve, el sol.

El jardín, en la actualidad, pierde sus muros y, ante la desaparición o escasez de recursos ambientales, todo resquicio de verde se convierte instantáneamente en un jardín potencial, donde al menos pasear y llevar al perro, que a su manera también necesita recobrar sus sentidos, olfateando y arrastrando su hocico por el suelo.

De esta forma hacemos de nuestro planeta el jardín, y tomamos conciencia de que no existió paraíso alguno fuera de éste, que llevamos con nosotros y que hemos expoliado, que se hace necesario recuperar las bellezas perdidas e impedir que sigan desapareciendo. Toda la tierra es un jardín, toda la tierra es el paraíso que siempre nos hemos escatimado a nosotros mismos. Y el arte lo comprende saliendo de sus muros, de las galerías y de los museos, haciéndose inaprensible y descubriéndonos una vez más que la belleza está ahí fuera.

La creatividad se expande por el territorio, deja sus huellas, muchas efímeras. No es sólo la escultura en el campo expandido como nos señalaba acertadamente R. Krauss en su conocido artículo, ya que en el campo todo se expande..., incluso las ideas, y sobre la tierra crecen artistas que dibujan y pintan con ella, que trazan recorridos o recogen huellas. Hay quien dibuja con su caminar líneas

22. CLARK, Kenneth (1971); *El arte del paisaje*, Barna, Ed. Seix Barral, S. A. (1º ED. 1949), p., 15



sobre un mapa y quien recoge las maderas de árboles caídos de un bosque o quien coloca piedras en montículos a la orilla del mar, sólo porque sí.

La jardinería, con estas aportaciones, y con la nueva estructura urbanística del territorio, ha suscitado el desarrollo del paisajismo. Paisajismo como construcción u ordenación de la naturaleza. También continúa la influencia oriental; su extrema sensibilidad y su peculiar punto de vista sobre la naturaleza impregnan las actitudes de muchas obras de arte contemporáneas. (W. Laib, Tápies, Schlosser, Long, etc.)

Quizá la muestra más explícita y pomposa de la recuperación del arte de la jardinería para un uso artístico contemporáneo, sea el famoso *Pupi* de Jef Koons. Este artista de Pensilvania realiza obras de influencia pop, provocadoras por su *Kitch* populista. El *Pupi*, en concreto, recupera para el arte de los museos contemporáneos una tradición tan popular en la jardinería dieciochesca como son los setos recortados en forma de animales. J.Koons proyecta un seto con forma de perrito doméstico (pupi), pero de un tamaño desproporcionado capaz de competir con el edificio más próximo.

Otras actitudes, menos frívolas y espectaculares se plasman en una de las últimas obras de César Manrique, el *jardín de cactus* de Lanzarote, o en el parque de esculturas al aire libre de Chillida, *Chillidaleku*, que nos hablan de esta renovada importancia de la jardinería en el arte y de los espacios abiertos como alternativa a los museos.

Encontramos ejemplos como el proyecto de esculturas de Münster, los jardines de Lausanne, etc.

Todos estos proyectos recogen en mayor o menor medida la enorme tradición oriental al respecto.

La iconografía del jardín se basa en la del paraíso, cuya forma es la de una simple fuente con cuatro caminos que se cruzan en ella en representación de los cuatro grandes ríos conocidos en esa época\*. Esta iconografía, que evoluciona manteniendo en muchas ocasiones este primigenio diseño en la actualidad se ha visto alterada multiplicándose las posibilidades de sus diseños y aplicando en ellos las más sofisticadas técnicas. En el diseño de grandes espacios, el círculo, la espiral y otras figuras geométricas se han introducido claramente en nuestra iconografía paisajística. Veamos rotondas, aeropuertos, polígonos industriales, parques naturales, temáticos, etc.

El increíble desarrollo vertical de las ciudades durante el siglo XX parece dar paso, por complementariedad, al desarrollo de una geometría horizontal, (Miquel Navarro, Santiago Calatrava, etc). Ello sin duda afecta a la conformación de nuestro territorio, que ve ampliada su red de



Fig.- 14. La plena modernidad del antiguo diseño de jardines japones como este de Kyoto no deja de servir de inspiración para los artistas actuales de todo el mundo.



Fig.- 15 y 16. Formas del arte topiaria, (arriba) Jardines de Versalles y Pupi en el Guggenheim de Bilbao (abajo).

\* El Pisón que riega la India simboliza la prudencia; el Geón que llega a Etiopía representa la templanza; el Tigris en Asiria, la fortaleza y el Eufrates en Mesopotamia, la justicia.

carreteras y ferrocarriles, al tiempo que se generan islas mal comunicadas por un exceso de vías rápidas entre grandes centros comerciales. El desarrollo horizontal pretende calidad de vida, libertad de movimiento, aire libre, pero su descontrolada planificación puede volvérsenos en contra y producir una excesiva concentración horizontal en determinadas zonas, mientras otras quedan despobladas y desérticas

Tenemos necesidad de ser conscientes de nuestra capacidad de alterar el medio. La preocupación por los llamados estudios de impacto ambiental, requeridos por las leyes actuales en todo tipo de obras de construcción, no resulta suficiente para evitar las consecuencias de una mala actuación. En muchos casos porque el estudio de impacto ambiental no se llega a realizar o porque los intereses económicos lo disfrazan. Pero el hecho de su necesidad se hace patente cada vez con mayor virulencia y son muchas las voces que recurren, cuando algo no va bien en una obra, a reclamar transparencia en este tipo de estudios.

Finalmente, una vez hemos entendido la inevitable transformación de la naturaleza por vía de las acciones humanas, la necesidad de su observación, y la influencia que el cambio del ambiente tiene en las civilizaciones, creemos que no basta con el estudio específico del impacto ambiental, si no entendemos primeramente que el ambiente no son sólo los árboles y los espacios verdes, que el ambiente lo forman también las relaciones sociales, económicas, etc.

Se hacen, pues, necesarios otros estudios paralelos al del impacto ambiental, el del impacto social y económico, pero sin separarlos del ambiental.

Cuando se realiza un centro comercial, se margina la pequeña tienda del pueblo que acaba cerrando y produciendo una cadena de acontecimientos, que obliga a que nos desplazemos en coche al centro comercial, con lo que esto supone para el aumento de la contaminación. Si como dice la expresión más extrema de la teoría del caos, el aletear de una mariposa puede relacionarse con un movimiento sísmico en otro punto del planeta, entonces ¿qué complejas relaciones implica la construcción de estas faraónicas obras?.

## 2.3 LA "CONDICIÓN NATURAL" DEL ARTE. (ARTE COMO METABOLISMO IDEOLÓGICO)

*"Si la mente no es un mosaico de sensaciones individuales, la naturaleza tampoco es un caos de acontecimientos aleatorios. (...) La mitología y los rituales de innumerables religiones testifican la integración de la cultura al orden natural. Sin tal orden el hombre no podría formar expectativas, no podría planear, no podría desarrollar la ciencia y acaso tampoco el arte, pues la alternancia de noche y día, nacimiento y muerte, el ciclo de las estaciones en los climas templados y el ritmo de las mareas no es como el funcionamiento del reloj; en la regularidad hay constante variedad, que debe haberse grabado en el espíritu desde el amanecer de la conciencia."*<sup>23</sup>

Aunque la raíz etimológica de las palabras arte y artificial sea la misma, no sucede así con la raíz de sus significados en el uso común. Por arte podemos entender en un primer y amplio sentido todo lo realizado por el arte del hombre, todo lo realizado por el hombre con sus manos y su mente: este vasto concepto incluye todo artificio, producto de la actividad transformadora. Pero si hablamos del Arte con mayúscula, de aquellas realizaciones que sobrepasan su significado utilitario y que trascienden lo local o genérico para hacerse universales, este arte es más un producto natural, efecto de una inquietud primigenia por expresarse, que un artificio.

El debate sobre este punto ya quedó expuesto al comienzo de esta parte del trabajo, quedando claro que los conceptos natural y artificial son en cierta medida intercambiables. En esta ocasión partimos de la concepción peyorativa que tiene, a menudo, el término artificial.

*"Pero existe también la intención de extraerle al término «artificial» la connotación negativa que actualmente lo caracteriza"*<sup>24</sup>

Interesa que nos fijemos en la connotación negativa del término artificial, su relación con lo falso o no válido. Cuando nos comemos un tomate, que se presupone natural, pero que ha sido cultivado acelerando su crecimiento natural y modificando su genética para conseguir un mejor aspecto, rechazamos esta condición artificiosa de la industria agraria. Y preferimos, por supuesto, el pescado fresco al de conserva. En el arte actual sucede algo parecido, no es fácil reconocer la naturalidad de las obras, como tam-

23. GOMBRICH, E.H. (1991); *Tributos*, México, Edita Fondo de Cultura Económica, (1º ed. 1984), p.77

24. MANZINI, E. Op. Cit. p., 14

poco lo es saber si realmente se trata de auténticas obras de arte, muchas lo parecen pero son falsas, artificiosas. El arte muestra con sinceridad su falsedad, el engaño, el artificio del que se vale para expresarse. Pero la apariencia del tomate nos engaña con una presencia idealizada, supernatural, porque está al servicio no del arte sino de las exigencias del mercado. Lo artificial es una cualidad arbitraria que lo mismo podemos aplicar a un producto de la naturaleza, como los tomates, para significar así su indeseada manipulación, como a un festejo lumínico producido por fuegos "artificiales". Pero el fuego o la pólvora de estos aparatos son también un producto natural. Lo artificial, es, pues, usado a veces para expresar un rechazo: «!Está bien, pero es artificial!» O lo natural para significar la bondad del producto: «Esto es algo auténticamente, 100 x 100 natural».

El arte resulta entonces una búsqueda constante de lo natural, (la técnica del encuentro), o mejor aún, una ayuda para regular las conflictivas relaciones del hombre con su medio. Es esta idea la que está detrás del subtítulo dado a este capítulo, arte como metabolismo regulador de las relaciones entre el hombre y la naturaleza, entendida esta última en su más vasto sentido, como naturaleza del ser y como medio ambiente<sup>25</sup>. Así pues, el arte nos enseña el estado de estas relaciones, su condición y algunas proposiciones de mejora de las mismas.

Cuando un cuadro presenta características formales de torpeza en su ejecución o excesiva conceptualización, nos resulta artificioso, falta de naturalidad. Las obras de carácter absolutamente conceptual pueden ser muy naturales en sus planteamientos, como lo es la *silla* de J. Kosuth, y por el contrario las obras de apariencia suelta y natural pueden a su vez estar detenidamente planificadas, como las copias de reproducciones de S. Levine o la caligrafía árabe o china que requieren de una disciplina en lo natural, que puede resultar artificiosa, o al menos paradójica.

En definitiva, lo que queremos resaltar en estas líneas es la naturaleza primigenia del arte. Su condición natural, "*tan natural como cagar*" decía Peter Klashort, profesor de un taller de pintura en La Laguna. Es cierto que cagar no es algo que podamos llamar artificial. Pues con la creatividad y con el arte pasa lo mismo, es como una necesidad biológica, algo fisiológico que el hombre necesita para su desarrollo emocional y para su crecimiento personal en relación con su entorno. *De la necesidad del arte* es también el título de la obra de Ernest Fisher, en la que desde un punto de vista marxista, plantea esta necesidad del arte como necesidad de gozo, por encima de la alienación del trabajo. Y que, en un futuro utópico, tal necesidad po-

25. Naturaleza: Véase las dos principales acepciones del término en cap. 1.1

drá ser satisfecha para todas las personas. Personalmente no estoy de acuerdo en que el arte sirva exclusivamente como entretenimiento para disfrute en un futuro lejano, sino que su importancia y por tanto su necesidad va más lejos, implicando nuestra estabilidad psíquica y sobre todo nuestra comprensión del mundo y del ambiente que habitamos. El arte es como la glándula pituitaria (hipófisis)<sup>26</sup> de nuestro mundo ideológico.

Como órgano necesario para el funcionamiento de la vida social del hombre, el arte ayuda a la comprensión de nuestras implicaciones de toda índole con el mundo que habitamos. Obras como los cuadros de J. G. Solana o el Guernica de P. Picasso son una clara muestra de aquellas obras que constituyen el órgano cultural de una sociedad.

La importancia social de las obras de arte las hace especialmente indicadas para actuar como espejos de las preocupaciones e inquietudes de su época. Basta con observar, una vez más, cómo lo primero es tumbar las estatuas de un régimen vencido y cómo lo segundo es instaurar nuevos símbolos. Basta con observar que no nos quejamos habitualmente de la recalificación de terrenos naturales o de las instalaciones de grandes almacenes, o de las construcciones multimillonarias de autovías, aparcamientos, etc. Aún cuando todas estas actuaciones nos atañen particularmente, nuestra preocupación no resulta tan crítica como cuando se trata de la instalación de una escultura o de un símbolo en un lugar público. En estos casos la opinión pública no deja títere con cabeza. Todavía peor si, como es nuestro caso, se mezcla el arte público con la naturaleza, pues la preocupación es doblemente simbólica.

Y es esa participación de la opinión pública la que evidencia al arte como metabolismo ideológico, regulando nuestros principios e ideas.

La problemática sobre el arte público es uno de esos lugares de opinión donde se reúnen información y nuevas ideas. Algunas de las propuestas de los artistas actuales apuntan claramente en la dirección de hacer participar a los ayuntamientos, organismos e instituciones, en un proyecto en continuo proceso para la integración de las obras de arte en sus lugares, apropiadamente, sin conflictos, y con la participación del máximo de implicados.

En la base de esta problemática está el hecho del distanciamiento del arte de la sociedad. Idea ya recogida por L. Trotski y que apuntamos aquí por su actualidad en cuanto a la renovación de los espacios de exposición y del lugar del arte en la sociedad:

*"Veis, visitar las exposiciones de arte es un acto violento que perpetramos sobre nosotros mismos. Esta forma de*

26. Hipófisis o glándula pituitaria, glándula endocrina principal de los vertebrados. Las hormonas que segrega controlan el funcionamiento de casi todas las demás glándulas endocrinas del organismo. Las hormonas hipofisarias también estimulan el crecimiento y controlan el equilibrio del agua del organismo.

"Hipófisis", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c) 1993-1998 Microsoft Corporation.

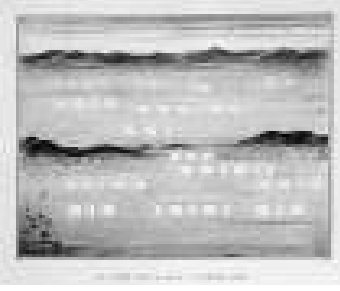


Fig.- 17. Perejaume en El mundo como sala de exposiciones y en otras obras suyas representa el paisaje como espacio para la representación sustituyendo al edificio o la galería.

*experimentar el placer artístico expresa el terrible barbarismo capitalista [...] Tomemos un paisaje, ¿qué es? Un pedazo de naturaleza, amputada arbitrariamente, colgado en una pared. Entre estos elementos, la naturaleza, el lienzo, el marco y la pared, existe una relación simplemente mecánica: el cuadro no puede ser infinito, por tradición y consideraciones prácticas le han condenado a ser un cuadrado. No se debe doblar ni torcer, está enmarcado y para que no yazca en el suelo, las personas clavan un clavo en la pared, fijado a un cordón y cuelgan el cuadro de su cuerda. Después, cuando todas las paredes están cubiertas de cuadros, algunas veces colocados en dos o tres filas, lo llaman galería de arte o exposición. Y después tenemos que verlo todo de una vez: paisajes, escenas de género, marcos, cuerdas y clavos... Pero lo que yo quiero, es que la pintura renuncie a su absolutismo y restablecer su vínculo orgánico con la arquitectura y la escultura, del cual hace mucho tiempo se ha independizado. Esta separación no se produce por casualidad ¡oh no!. Desde ese momento, la pintura ha emprendido un camino muy largo e instructivo. Ha conquistado el paisaje y ha desarrollado una técnica asombrosa. Pero... Yo quiero pinturas que no estén relacionadas por cuerdas, sino por significado artístico, a las paredes o a una cúpula, adecuadas para un edificio o el carácter de una habitación... y no colgadas como un sombrero en un perchero. Las galerías de arte, esos campos de concentración de colores y belleza, son como algo monstruoso a nuestra realidad cotidiana incolora y fea.”<sup>27</sup>*

En este texto se encuentran aún ciertas causas que motivan la actual intención por parte de los artistas de mostrar precisamente ese distanciamiento entre la obra y el espacio de exposición. De ello se desprende que las obras ubicadas en la naturaleza sean en sí mismas una respuesta a esta necesidad de recuperar el sentido del arte en la sociedad.

Otro punto de vista también pesimista en cuanto a la actual situación de las artes y su deseable desarrollo, es aquel que explica la dispersa situación de la producción artística actual por la falta de lugares, entendiendo estos como el espacio de la cultura y la naturaleza.

*“Y quizá -continúa dictándonos la melancolía- esto no suceda solamente por voluntad de los artistas de seguir conservando el prestigio de su estirpe al presentar sus productos con el mismo barniz que otorga su valor a los residuos de culturas desaparecidas, sino acaso porque es imposible construir obras verdaderamente actuales, ver-*

27. WOODS, Allan (1999); “El marxismo y el arte. Introducción a los escritos de Trotsky sobre arte”, [en línea]. *Fundación Federico Engels. Cuadernos de formación marxista* n° 5. [http://www.engels.org/cuadernos/5\\_arte/ma1.htm](http://www.engels.org/cuadernos/5_arte/ma1.htm) [consulta: febrero 2003]

*daderamente modernas y contemporáneas (es decir, que encuentren su significación en los lugares actuales, que puedan interpretarse en nuestro contexto), porque ahora ya no estamos en lugar alguno ni hay lugares propios, porque todos los lugares -o sea, las culturas, o sea la naturaleza- han sido devastados o están en trance de extinción a causa de la globalización. Esta sería, pues, una forma de interpretar el título de este trabajo: leer el rótulo «A cualquier cosa llaman arte», y el subtítulo «Ensayo sobre la falta de lugares» desde ésta muy extendida nostalgia del lugar cultural o espiritual.”*<sup>28</sup>

La importancia de la contextualización de las obras y de su significado potencia por otro lado la creación de nuevos espacios y la formación de personal dedicado a proyectar formas de exposición; nos referimos a los nuevos comisariados, acometidos en muchas ocasiones por los propios artistas o críticos implicados en su producción. Éstos tienen la labor de crear nuevos lugares para el arte y podemos ya ver sus intentos en exposiciones, congresos o talleres que llevan al arte y a los artistas lejos de las galerías y circuitos habituales del mercado. Ejemplos son las exposiciones dentro de casas como las *jornadas de puertas abiertas del Cabanyal-Canyamelar* o en Madrid las rutas de exposiciones que se celebran todos los años invitando a los artistas a crear para las casas.



Fig.- 18. Diversas obras de las *Jornadas de puertas abiertas del Cabanyal-Canyamelar de 1997* donde encontramos instalaciones en el interior de las casas, a través de sus ventanas o en la misma calle.

28. PARDO, José Luis (1998); “A cualquier cosa llaman arte (Ensayo sobre la falta de lugares)” en Castro Ignacio (coord.) *Informes sobre el estado del lugar*, Op. Cit., p., 177

## 2.4 EXCESOS Y DESEQUILIBRIOS ECOLÓGICOS. (EN LA NATURALEZA Y EN EL ARTE ACTUAL)

*"(...) el hombre moderno debe temer más por su vida, habitando en las grandes ciudades de las más poderosas naciones, de lo que pudo temer el hombre del medioevo, en los más intrincados bosques"* <sup>29</sup>

Sirva esta nota de reflexión sobre lo inhabitable que hemos hecho las ciudades y como muestra paradójica de nuestras acciones. En un principio las ciudades nos sirvieron de protección ante la agresividad de la naturaleza con sus intempestivos efectos y sus bestias salvajes o alimañas; actualmente huimos en sentido inverso buscando cobijo, en la tranquilidad de la naturaleza, de los peligros y riesgos que conlleva la vida en las grandes ciudades:

*"El hombre no debe someterse a las innovaciones motivadas por la técnica científica o social. Debe crear ambientes realmente adecuados a su propia naturaleza. No debe satisfacerse con medidas paliativas para evitar los efectos de condiciones hostiles, sino que debe modificar esas condiciones. Ahora que la técnica científica nos ha hecho tan poderosos y tan destructivos, debemos tratar de imaginar a qué condiciones y a qué formas de vida aspiramos, para no ser destruidos por una suma de tecnología y antitecnología que, eventualmente haría sucumbir a nuestro cuerpo y a nuestra alma."* <sup>30</sup>

Es necesario plantearse qué tipo de sociedad queremos, y lo que queremos hacer con la naturaleza, ya que como apunta Kepes, el aumento de nuestra capacidad para interferir en los procesos naturales es inédita y nunca antes había sido tan potente. Su influencia en la calidad de vida y por extensión en la calidad de nuestras sociedades es decisiva y ya no podemos ignorarlo argumentando el desconocimiento o la mistificación de la naturaleza.

*"Como maestro, soy testigo de que muchos alumnos encontraban como algo metafísicamente obscuro y de inclinaciones ocultistas, la idea de una armonía con la naturaleza, más esos alumnos tenían una mente pragmáticamente entrenada. Pero ahora, todo eso está cambiando. La crisis ambiental ha puesto una base literal, objetiva y cuantitativa, que sostiene a aquellas ideas poéticas. La*

29. KEPES, Gyorgy (1978); "El arte y la conciencia ecológica" en *El arte del ambiente*, Buenos Aires, Edit. Victor Leru, (1° edición, 1972), p. 11  
30. KEPES, Gyorgy. Op. Cit., p.35



*naturaleza, como transmisora de señales y como dictadora de elecciones, está presente para todos nosotros con el mismo poder que el desequilibrio de un ecosistema cuando es comprendido científicamente, define límites ciertos y precisos para la conducta humana.(...) las relaciones del hombre con la naturaleza deberán fijarle los límites de sus actividades económicas, sociales y políticas y las relaciones armoniosas entre el hombre y el ambiente exterior, (...) la idea naturalista de que el hombre para parafrasear a Melville, debe sentir que su felicidad no depende del poder o de la trascendencia, sino del logro obligatorio de la defensa de la vida, por ella misma.”*<sup>31</sup>

Sabemos que no son los dioses quienes mandan las plagas o los diluvios y, lo que es más importante, no desconocemos el efecto que nuestras acciones sobre la tierra tienen en la formación de desiertos, huracanes, etc.

Haciendo un paralelismo con la preocupación que nos proporcionan nuestras acciones en la naturaleza, con sus excesos y desequilibrios, hablaremos en este capítulo también de algunos desequilibrios y excesos en la producción artística del fin del milenio.

En toda dinámica creativa hay momentos álgidos, de máxima producción creativa, y otros bajos, de escasa creación, aunque la productividad pueda incluso aumentar. En los últimos 25 años del pasado siglo hemos vivido, en España, ambos momentos. En la década de los 80 la creatividad explotaba entre otras causas debido a la caída del régimen dictatorial franquista; entonces afloraron nuevas obras y artistas que intentaron “poner al día” la estancada situación artística nacional, salvo contadas excepciones como *El paso*, *Dau al set* o individualidades como Miró, Tápies o Chillida.

Sin embargo, la falta de apoyos institucionales por un lado y por otro la ausencia de una cultura del mecenazgo en las clases altas, llevaron a la «nueva ola» hasta la playa desierta de nuestra cultura artística, asolada tras 40 años de absentismo. Luego, la década de los 90 acusó la crisis y el panorama artístico quedó estancado en la nostalgia de aquella ola, que prometía un mar y se quedó en la arena. El reconocimiento a los artistas de aquella ola va llegando y dejando algunos olvidados en el camino.

Como nos señala una obra de Perejaume, titulada *Llegada del cubismo al Ampurdan*, las tendencias artísticas y su comprensión por el público provocan un proceso que, según los casos, puede llevar siglos de retraso. A nuestra cultura artística estos años de desconexión sin duda le han pasado y continúan pasándole factura<sup>32</sup>. No nos referimos a la capacidad creativa de los artistas españoles, sino a las

31. MARX, Leo (1978); “Las instituciones americanas y el ideal ecológico”, en Kepes, G., *El arte del ambiente*, Op. Cit., p. 73-74.

32. Como muestra de la altura o nivel cultural de nuestra sociedad actual podemos ver cómo el número de visitas de un museo de arte contemporáneo como el Reina Sofía de Madrid, que contiene obras como el Guernica, y desarrolla una serie de exposiciones de arte actual, descendía en el año 2003, mientras aumentaban significativamente las visitas al Prado con motivo de exposiciones sobre Vermeer, Tiziano, etc.

posibilidades para desarrollarlas, siempre limitadas por falta de apoyos en este campo del arte. La escasa cultura artística y la más escasa aún conciencia de su importancia, son la causa de algunos desequilibrios y abusos en el campo del arte, y especialmente en el del arte público.

La falta de una conciencia sobre el valor y la importancia del arte en nuestras modernas sociedades es equiparable a la falta de una conciencia ecológica que incida en los valores y la importancia del equilibrio en la naturaleza:

*"Para poder solicitar perdón por un crimen, se debe tener conciencia de haberlo cometido. Sin una conciencia ecológica, abrigamos poca esperanza de un cambio."*<sup>33</sup>

Destacaremos dos de los factores causantes de estos desequilibrios como son la velocidad y la concentración o acumulación.

### *Velocidad*

En la naturaleza la velocidad desarrollada por las civilizaciones para su explotación provoca la acelerada destrucción del medio. Velocidad en el transporte y las comunicaciones, en las fábricas y en las oficinas, velocidad que va asociada al stress y a otros problemas psicológicos que sufrimos en las sociedades post-industriales. La velocidad en la producción y en el consumo de alimentos desgasta la tierra y agota los recursos hidrográficos. La aceleración de los procesos naturales para la obtención de más alimentos (utilización de invernaderos, cultivos hidropónicos, etc) produce un mayor número, pero también un claro detrimento en la calidad. El dicho popular «cuanto más grande y más rápido mejor» no es extensible a todo lo que conforma nuestra vida. La rapidez en la ejecución de un avión puede llevar al desastre.

La velocidad impuesta por la práctica capitalista, en la cual prima siempre el incremento de beneficios sobre todos los demás factores, nos lleva a una desenfrenada carrera por obtener el control de los recursos naturales, principalmente energéticos, que permitan continuar con nuestro ilimitado crecimiento. Como consecuencia de esta actitud desatamos nuevas guerras y, absortos en nuestra increíble velocidad, arrasamos con lo que se interponga en medio del interés por el capital.

La velocidad hace que el paisaje lo vivamos de forma distinta, desde las primeras locomotoras, reflejadas en las obras de Turner y de los impresionistas, hasta la era del avión, el automóvil y los trenes de alta velocidad, la visión del paisaje se ha visto alterada, a medida que aumentaba

33. KEPES, Gyorgy; *El arte del ambiente*, Op. Cit. p. 12

nuestra rapidez para desplazarnos. El paisaje se comprime y nuestra percepción ve hoy la ventanilla del vehículo más como una película que como un cuadro o fotografía estática. De hecho, el metro en Nueva York muestra en uno de sus trayectos una serie de fotos fijas que adquieren movimiento al moverse la locomotora.

En cuanto al arte, es a partir de la aparición de la fotografía y de las máquinas de vapor que la visión es alterada en su habitual percepción más estática de la realidad. Serán los impresionistas los primeros en captar fugaces instantes, impresiones de un movimiento, como hace Degás con sus bailarinas. Más tarde, durante las vanguardias, se crean obras basadas exclusivamente en la física del movimiento, como el arte cinético, el vorticismismo, el op art, etc. Estos inciden en las cualidades dinámicas de la visión y exploran sus posibilidades plásticas. Pero independientemente del estudio formal por parte del arte de los efectos del movimiento, estudio que podemos comenzar con la estatuaria griega hasta llegar a los barridos de Gerard Ritcher o los móviles de Alexander Calder, lo que nos interesa resaltar en este trabajo son los efectos de la velocidad en cuanto a su inserción en los procesos creativos, que vemos sometidos y alterados por el stress (presión). Es decir, nos interesa el estudio de los cambios en la producción artística actual, bajo el efecto que la velocidad imprime en el medio artístico.

Actualmente el efecto de la velocidad en los mercados y en los medios de producción, se deja ver claramente en la forma y características de las obras. Desde que se popularizará el uso de las pinturas acrílicas, acortándose los tiempos de ejecución hasta la aparición de la imagen digital, se han sucedido todo tipo de técnicas mixtas.

Los efectos del ritmo acelerado de nuestras sociedades en el mundo del arte podemos observarlos, aparte de en las técnicas, en la rapidez con que se suceden modas y estilos o en la saturación de los mercados. El artista se ve supeditado a estos nuevos ritmos de producción, su obra ha de estar al día. De esta forma se suceden cadenas de producciones artísticas seriadas. Obras con una línea precisa que facilitan un alto nivel de producción, capaz de llenar las inmensas salas de exposiciones de arte contemporáneo de que hacen gala casi todas las ciudades modernas.

El arte de las dos últimas décadas del siglo XX se ha visto, pues, influenciado por la velocidad, como nunca antes lo había estado. En la época de las vanguardias la continua aparición de nuevas propuestas, que se anulaban la una a la otra, sirvió de preparación para lo que poco después será un fluir incesante de propuestas, que ya no se alter-



Fig.- 19. G. Ritcher se interesa por el movimiento o barrido fotográfico que traslada a sus pinturas.

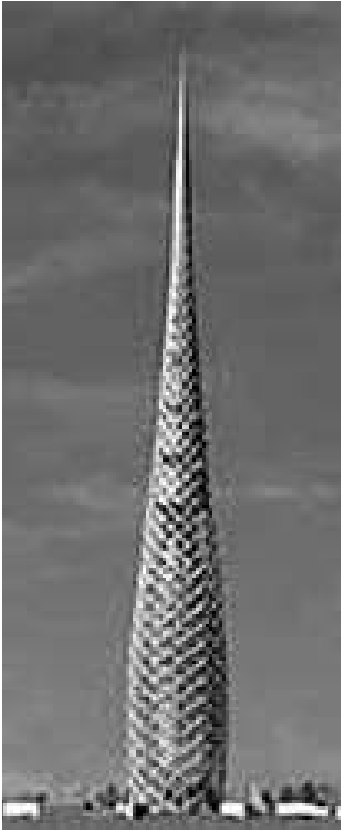


Fig.- 20. Rascacielos bio-climático, proyecto de Luis Garrido.

narán tan claramente sino que se mezclarán, produciendo nuevas formas y que, en vez de desaparecer ante las nuevas, compartirán con ellas el espacio creativo.

La velocidad de nuestro mundo actualmente es un factor nada despreciable, que influye directamente en nuestra percepción. Bajo la impronta de la velocidad el espectador ve limitadas sus posibilidades de apreciación estética. Es un hecho reconocido la irreflexibilidad que esto conlleva Al respecto de la mirada televisiva.

*"Si la noticia fuese tomada en serio, sometida a la prueba del dolor, no se podría pasar a la siguiente, pues uno ha quedado atrapado; pero la información no está estrepanduosamente encadenada para eso. Sino para que las noticias transcurran unas tras otras, trivializando precisamente el dolor. La rapidez anestesia la identidad, la propia y la del cosmos, en una especie de tiovivo fragmentario."*<sup>34</sup>

No hay tiempo material para la contemplación, ni para la reflexión. Sin embargo las obras actuales representan la paradoja de precisar para su interpretación de una compleja y detenida observación. Esta situación expresa sin duda la conciencia que los artistas actuales tienen de este problema. Con sus obras sesudas e intrigantes promueven en el espectador una serie de reflexiones que requieren su tiempo. El arte sirve una vez más como regulador del aceleramiento que sufren nuestros sentidos, constantemente bombardeados con información. La tarea del arte, al tiempo que asume la estética de la velocidad para conseguir llamar nuestra atención, hace que reparemos en la imposibilidad de comprender o contemplar, si no le dedicamos tiempo suficiente. Muchas de las propuestas actuales de los artistas proponen la participación activa del público, otras muestran un proceso dinámico que es necesario comprender en toda su extensión temporal, como las obras de carácter efímero. El tiempo se convierte en un factor a tener en cuenta, de forma distinta a como se interpretaba en otras épocas. Se crean obras que tienen un tiempo limitado de vida, obras que se pueden adaptar a los veloces cambios a los que estamos sujetos. Edificios con una duración de sólo diez años, esculturas que crecen, maduran y mueren.

Esta condición efímera, casi orgánica, de muchas obras de arte actuales se ve compensada por la posibilidad de fotografiar o filmar los procesos, reproduciendo los cambios de la obra en formatos como el video, la fotografía, etc. El avance técnico que en este sentido supone la aparición de la imagen digital es un paso más para facilitar la

34. CASTRO, Ignacio (1998); "Clima y acción" en *Informes sobre el estado del lugar*, Op. Cit., p. 51

captación de los momentos de transformación de la obra.

*Acumulación, concentración (cantidad-calidad).*

En cuanto a las acumulaciones de todo tipo de materias, incluidos los seres humanos en las grandes metrópolis, éstas producen un enorme impacto en el equilibrio ecológico, acelerando aún más, si cabe, el consumo y agotamiento de los recursos naturales.

El problema demográfico, directamente relacionado con la distribución de los recursos, se ve estimulado por esa falta de un reparto equitativo de lo que son bienes comunes, entre ellos la cultura anticonceptiva o la farmacéutica occidental, privatizada desde los países ricos.

La acumulación es una expresión básica del capitalismo. Y como tal se hace extensiva a todas las actividades de una sociedad que basa su crecimiento en el aumento del capital.

Las consecuencias para la naturaleza o medio ambiente de esta actitud, centrada en la aglutinación de todo tipo de materias, es visible en el paisaje de las ciudades, donde podemos observar enormes concentraciones de gentes, coches, edificios, tiendas, salas de exposiciones, etc., y en el campo, donde el abandono y la desertización nos muestran un paisaje concentrado pero de soledad.

Cuando nos referimos a las grandes concentraciones de determinados animales con términos como plaga, invasión o azote, queremos señalar lo indeseable o perjudicial de tan absoluta dominación. La naturaleza se define por la palabra diversidad, sin ella pierde su complejo y misterioso encanto. La uniformidad que impone la acumulación y concentración se opone a la necesaria variedad de los ecosistemas:

*"Nuestro mundo se ha uniformado hasta el límite de lo admisible; por donde quiera que uno viaje, se ven las mismas estaciones de servicio, los mismos filmes en los cines, y el mismo tipo de comercio."*<sup>35</sup>

El peligro de homogeneizarlo todo, eliminando la diferencia, la variedad, es una consecuencia inevitable de este tipo de actitud acumulativa. Creando grandes concentraciones de energía en determinadas áreas se debilita el comportamiento ecológico de las áreas adyacentes, produciendo un desequilibrio en los sistemas implicados.

En el arte actual, el efecto de esta actitud acumulativa puede verse reflejado, por ejemplo, en la proliferación de formatos modulares (repetición de un mismo formato en un cuadro mayor) o en la creación de obras que son úni-

35. GABOR, Dennis. "Renaacimiento y diversificación de una cultura urbana" en *El arte del ambiente* Kepes, Gyorgy. Op. Cit., p.42.

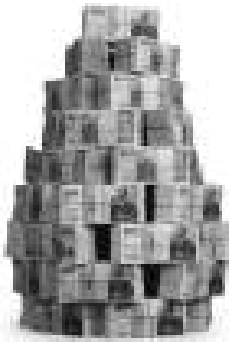


Fig.- 21, 22, 23. Diferentes obras de arte que usan la acumulación y el amontonamiento como forma de expresión.

camente acumulaciones de determinadas materias en forma de montículo. La «estandarización» consecuencia de esta actitud acumulativa es también observable en la actualidad que tienen las series. Muchas veces estas series muestran un trabajo repetitivo, acumulativo.

También en la línea de estilo de un sólo autor se puede observar cierta homogeneización y falta de variedad, tendente a una acumulación estilística personalizada. Todo ello no es más que la expresión de una realidad fragmentada, repetitiva y homocéntrica. De estas series y estilos de autor han surgido importantes contribuciones al arte actual (Chillida, Tapies, más recientemente Juan Muñoz). Pero como reacción a esta estandarización y manierismo contemporáneos, paralelamente existen otros autores que inciden en lo opuesto a la seriación y el estilismo, aduciendo como bandera el eclecticismo y la diletancia de estilos (Perejaume, Schloser, Ukelele, etc)

Las acumulaciones son, pues, un lugar común en el arte actual, reflejo de la situación económica y social de los estados occidentales.

La acumulación en cierto aspecto es contraria al tradicional concepto de coleccionismo, donde la variedad es de vital importancia. En la acumulación sin más se trasluce un afán especulativo, mientras que en el coleccionismo tradicional prima el gusto personal del coleccionista sobre los intereses especulativos. Cuando en el arte se potencian sus prioridades mercantiles, el efecto sobre la producción artística es el de aumento de la producción, que conlleva cierta repetición y estandarización de la obra.

Por último señalar el hecho de que, con la tecnología informática e internet, la producción artística mundial se halla reunida, concentrada y acumulada en la red. Un museo virtual en continua interacción y con una inabarcable cantidad de información de diverso carácter que, no obstante, es uniformada a través del teclado, el ratón y la pantalla. Todo, texturas, colores, sonidos, reducidos a una combinación binaria transformada en Bytes (unidad de memoria informática). Así resulta un carácter estandarizado del arte, que puede provocar cierta incompreensión de las obras, pues como se dijo en su momento, con respecto a las cambiantes reproducciones litográficas de obras de arte, nunca es igual que ver el original. En el mundo de las pantallas y los píxeles, la imagen se globaliza se vuelve monótona; a cambio nos ofrece una enorme cantidad de información, pero nuestra capacidad para seleccionarla se ve mermada por dicha homogeneización de la imagen, que impide nos hagamos una idea real de su contenido. Esto puede entenderse como si al tiempo que hemos aumentado nuestra capacidad de abarcar información

general, hayamos perdido cierta capacidad de concretar en lo particular.

La cantidad, una vez más, merma la calidad. Expresión ésta que de nuevo nos lleva al clásico pensamiento romántico de una visión cualitativa del mundo en oposición a la visión cuantitativa, dominante en su época y aún en la nuestra, debido al cientificismo materialista del momento.

Únicamente nos queda destacar que estos dos aspectos que hemos estudiado, velocidad y acumulación, no siendo absolutos, si son determinantes a la hora de valorar la ingente producción artística actual. Y que su principal efecto es la incapacidad para reflexionar y comprender las obras de arte, y asimismo la imposibilidad de abarcar toda la producción artística concentrada en los medios de difusión que, paradójicamente, lo hacen posible pero inabarcable.

## 2.5 OBRAS COMENTADAS



### 2.5.1 JAVIER TUDELA

La obra de J. Tudela titulada *Por favor, dos sillas para Narciso Tomé*, consiste en la instalación temporal de un pequeño muelle o plataforma flotante sobre el agua estancada del fondo del espacio denominado "Mina Menerillo". Sobre dicha plataforma y en la zona más alejada de la orilla se encuentran dos sillas de madera. Todo ello está pintado de color naranja.

De esta obra nos interesa destacar de nuevo la actitud del artista y sus motivaciones. En este caso J. Tudela plantea de forma irónica su respuesta ante la tendencia del arte que se hace en la naturaleza de organizar grandes desplazamientos y contar con enormes presupuestos para su realización. Las dos sillas son usadas como metáforas. Una dedicada a la figura del escultor y pintor español del siglo XVIII Narciso Tomé y lo costoso de la realización de su famoso retablo el *Transparente* de la Catedral de Toledo. La otra silla o el otro referente lo dedica a las figuras de los artistas del Land Art que derrochan grandes energías en sus megaproyectos.

Fig.-1. J. Tudela, *Por favor, dos sillas para Narciso Tomé*, minas de Ojos Negros, Teruel, 2000.



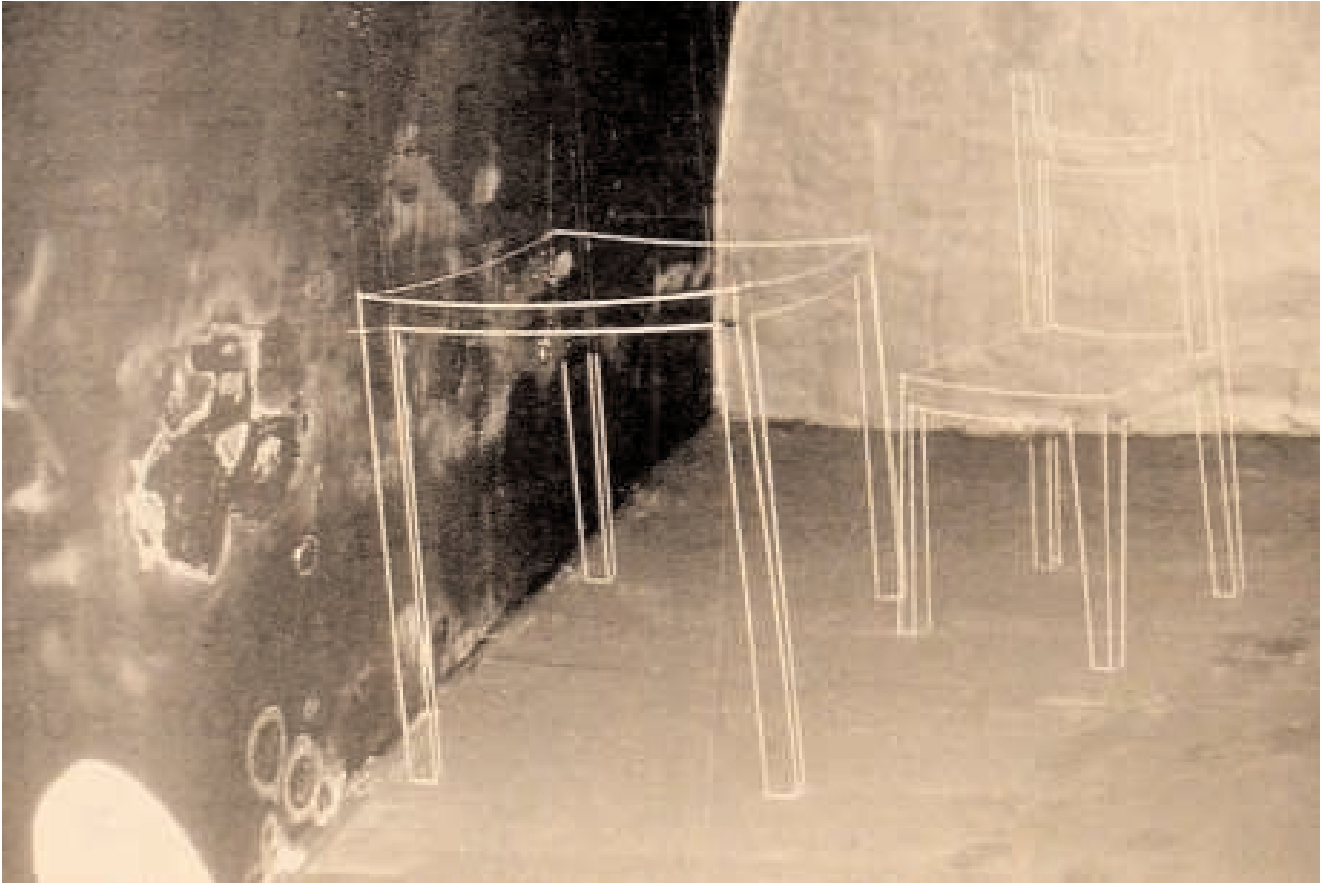
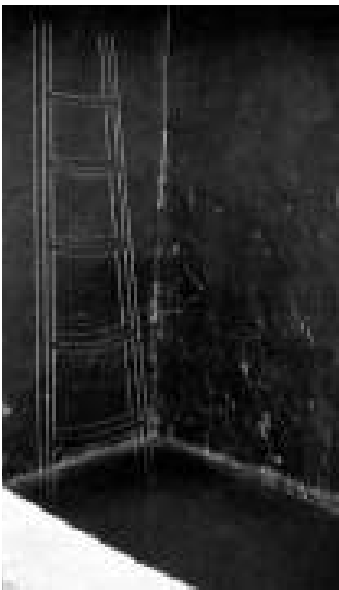


Fig.-2. Javier Tudela, dos detalles de *El atlas de lo necesario* (*Ensayo general*), Instalación en *La Fábrica*, Abarca de Campos (Palencia)



35. ARRIBAS, Diego. *Arte, industria y territorio. Minas de ojos Negros* (Teruel). Edita Arte-jiloca, 2002, Teruel.

Según las propias palabras de J. Tudela:

*"Cuentan las crónicas que entre 1721 y 1734, Narciso Tomé realizó el Transparente de la Catedral de Toledo. El derroche de medios pictóricos, escultóricos y arquitectónicos para la aparición en escena del efecto de la luz es sorprendente. Aproximadamente 250 años después la 'constructora' Land Art S.A. desplazó máquinas y camiones por desiertos lagos, praderas... las excavadoras fueron utilizadas como un gigantesco cincel sobre lugares a los que el artificio humano y el fenómeno del arte aún no habían llegado. No nos podemos permitir semejantes lujos ni esfuerzos, en este proyecto nos conformamos con colocar dos sillas en el misterio de un lugar propicio para esperar a que por el borde del horizonte asomen los primeros rayos del sol."*<sup>35</sup>

Como vemos, el artista muestra una actitud y su obra es la expresión de esa actitud. Una actitud que en este caso es la de su posición con respecto a un arte grandilocuente y lujoso, una posición que aboga por una espera activa, por la no intervención de forma permanente sino por la observación y la experimentación efímera de la obra y de la naturaleza del lugar. No hay que olvidar que se trata de un lugar transformado por la actividad minera, que es en

sí mismo una gran obra de este arte minero.

Lo cierto es que en este caso el jurado que convocaba el concurso decidió que el carácter de las obras a realizar debería de ser efímero y nunca permanente, basándose en criterios que ven en las minas de Ojos Negros un espacio que ya está modelado y sobre el que hay necesidad de proyectar nuestra mirada. Y esto es lo que consigue a la perfección Javier Tudela al ponernos dos sillas en el fondo de la cuestión o sea del lugar. Dos sillas para reflexionar desde dentro sobre el arte y el lugar y para dejarse reflexionar por lo de fuera al despuntar el sol o al moverse el muelle por las aguas y el viento. Un trabajo con pocos medios que no obstante llena de ecos y visiones el vasto espacio de Mina Menerillo.

Mostramos aquí otra obra de este autor realizada para La Fábrica, *El atlas de lo necesario*, en la que se sirve únicamente de hilos con los que proyecta unas sencillas estructuras de mesas, sillas o escaleras, una escenografía ingeniosa que con pocos medios y sin alterar lo más mínimo el lugar consigue impresionarnos. Comprobamos con este autor que la importancia de la obra no está en la grandiosidad de los medios utilizados sino en la aplicación cuidadosa de mínimos recursos.



*Cercopithecus carocornu*



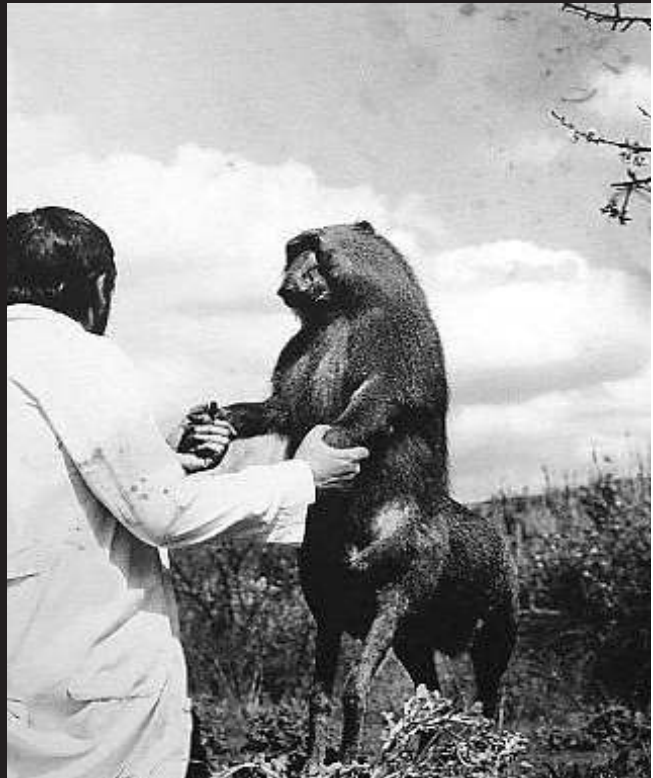
*Alopex Stultus*

Fig.- 3. Fauna: Archivo del  
Dr. Ameisenhaufen (1989)  
Joan Fontcuberta & Pere Formiguera

*Micostrium Vulgaris*



*Centaurus Neardentalensis*



## 2.5.2 JOAN FONTCUBERTA

En *Fauna* Joan Fontcuberta realiza las imágenes y Pere Formiguera los textos. Se trata de recrear una Historia Natural inventada en la que vemos animales híbridos, criaturas imposibles que sólo existen en la mente de sus creadores.

El trabajo es concienzudo y acabado hasta en sus últimos detalles. Para ello los artistas crean la figura del Dr. Ameisenhaufen, que es el coleccionista de estas rarezas biológicas. El trabajo consiste en la realización de todos los documentos y fotografías necesarias para hacernos creíble la historia de este científico y de sus rarezas. De estos animales imposibles se realizan también originales a escala natural para ser exhibidos como muestras taxidérmicas de su existencia. Se trata de una continuación del género fantástico del *Bestiario*, pero yendo más allá en la veracidad y haciendo especial hincapié en la documentación escrita y fotográfica de las *bestias*.

Este trabajo, junto con el realizado anteriormente en *Herbarium* (ed. G. Cili Barcellona, 1984), en el cual investigaba con elementos naturales y artificiales, que mezclaba para dar vida histórica y documental a sus creaciones, es la continuación de su obsesión por el palimpsesto<sup>36</sup>.

En los trabajos de Fontcuberta, aparte de la idea de simulación y la utilización de materiales que tienen un carácter de veracidad, como fotografías, documentos escritos y objetos museísticos, se nos muestra un discurso evidente sobre la naturaleza y el artificio. Sus engañosas reconstrucciones de seres y personalidades pintorescas se basan en gran medida en la hibridación y en el cuestionamiento de las fronteras entre lo que es real y lo que es ficticio, entre lo que nos parece natural y lo artificial.

Las fronteras entre lo natural y lo artificial son puestas en entredicho al sernos presentado un ser construido por el artista (planta, animal o persona) como si fuera un auténtico ejemplar natural. Fontcuberta incide en los aspectos documentales y pseudocientíficos de sus piezas, utilizando el poder de convencer de estos medios museísticos, y así crearnos una duda razonable sobre la veracidad de la historia y la ciencia.

Según Fontcuberta, *"la credibilidad del documento fotográfico depende, en primer lugar, de su función histórica como suministro de información veraz e incuestionable, pero, en mayor medida, del carisma del discurso institucional al que sirve y de la confianza que inspiran las fuentes de emisión"*.<sup>37</sup>

36. Palimpsesto. Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente.

Tablilla en que se podía borrar lo escrito para volver a escribir. VOX - Diccionario General de la Lengua Española, © 1997 Bibliograf, S.A., Barcelona.

37. FONTCUBERTA VILLÁ, Joan (2001); *Contranatura*, cat. de exposición, Barcelona, Ed. Actar Ediciones.



Fig.- 4. Joan Fontcuberta, *Sputnik* (1997).

De esta forma sus trabajos no sólo están realizados con meticulosidad y realismo fotográfico sino que, a veces son expuestos en museos de ciencia o de historia, buscando con ello reafirmación de veracidad.

La obra *Fauna* fue presentada por primera vez en 1989, en el Museo de Zoología de Barcelona, y una encuesta reveló que el 27% de los visitantes adultos, de formación universitaria, creyeron en la autenticidad de estos animales.

Fontcuberta nos muestra que la posibilidad de manipular la realidad conceptual es ilimitada. Engañar a nuestros sentidos resulta relativamente sencillo si utilizamos los medios adecuados. Nuestra propia naturaleza cultural nos condiciona a creer unas cosas y otras no. Sólo hace falta montar el teatro de la ciencia y creemos incluso en las sirenas, como nos demuestra el mismo Fontcuberta en uno de sus trabajos (*Sirenas*, 2000). En él continúa reescribiendo nuestras visiones utópicas, nuestros mitos culturales, otorgándoles, como un demiurgo, algo de vida y veracidad científica.

En *Sputnik* el autor se hace pasar por un astronauta perdido en la historia y en el vacío del universo. Suplanta esta personalidad con la suya propia y nos relata la vida de este supuesto personaje a través de documentos, fotografías, etc.

Fontcuberta es como un mago y sus obras son prodigios, trucos de ilusión que consiguen despistarnos. Consigue hacer tambalear nuestra visión cientísta e histórica del mundo. En la obra llamada *Karelia: Milagros & Co.*, Fontcuberta nos descubre la historia del monasterio de Valhamönde en la Karelia finlandesa. Le sirve esta historia de tintes milagrosos y místicos para aportarnos su peculiar análisis cargado de ironía sobre el resurgir de sectas y religiones en esta moderna época, en la que parecería que era inevitable la llegada a una sociedad laica. El mismo Fontcuberta nos dice en su presentación de *Karelia*:

*"Nuevos pensadores, como el filósofo Wilhelm Schmid, vaticinan que debemos empezar a vivir sin religión. Es una consecuencia, sostienen, ya no de caducas consideraciones marxistas sobre el carácter opresor y alienante de la religión sino de llevar los valores de la modernidad a sus límites. No obstante, una simple observación de lo que ocurre a nuestro alrededor contradice esas expectativas. Las renovadas esperanzas en mesías, la proyección colectiva en gurús, las pasiones espirituales, la ritualización de la fe, los anhelos en definitiva de trascendencia, siguen bien presentes, apegados a la condición humana"* <sup>38</sup>

38. FONTCUBERTA, J. ; *Karelia: milagros & Co.* Disponible en: <http://www.fundacion.telefonica.com/at/ckarelia/paginas/12.html>



Es este aspecto, el de una nueva sacralización de la vida, lo que nos hace tener en consideración esta obra, a la hora de hablar de la vuelta a la naturaleza o a lo natural. Este retorno en busca de unas más naturales maneras de entender nuestro mundo, es utilizado, con fines de captación, por las grandes religiones, que se apoyan en el funcionamiento defectuoso de nuestro mundo, para ofrecer a sus acólitos un mundo más *natural* y *espiritual* que el artificial mundo actual.

Continuando con sus reflexiones al respecto de la ciencia, nos señala Fontcuberta que los últimos descubrimientos científicos están siendo usados para forjar una regresión mística, moral y religiosa:

*"Ambigua, confusa, la necesidad de Dios, pues, reencuentra respuestas acudiendo tanto a las ciencias ocultas y a las sectas como a versiones actualizadas de las grandes religiones, al tiempo que en los llamados países occidentales empiezan a proliferar las religiones laicas, sistemas de valores y promesas encaminados igualmente a proveer la felicidad. Dios no ha muerto pero su actuación causa celos y nos decepciona. El poeta José Hierro se preguntaba con agudeza cínica: "¿Dios hizo al hombre o el hombre hizo a Dios? Si hemos de juzgar por los resultados, es evidente que el hombre lo hizo mejor." <sup>39</sup>*

En el proceso de construcción de estas obras podemos observar una mezcla entre ficción y realidad y entre naturaleza y artificio. En *Karelia: milagros & Co.*, Fontcuberta usa esta hibridación no sólo en sus fotografías, en las cuales vemos increíbles milagros realizados mediante las



Fig.- 5. Diversos milagros de la obra de J. Fontcuberta, *Karelia: Milagros & C*

39.Íbidem.

nuevas técnicas del fotomontaje digital, sino que en sus textos y documentos, que también son parte de la obra, introduce elementos históricos reales entramados con otros inventados y recogidos de nuestra cultura actual, como los nombres que da a alguno de sus personajes: *Arkkimandriitta Nokia Suppureen* o el nombre dado, en clave de humor, a unos pantanos: *Moskkiten Suppärbestiä*

Del mismo modo fusiona la literatura con la realidad al recoger uno de los personajes literarios de Oscar Wilde y entretejerlo con su historia del monasterio, dándole un nuevo giro a la realidad sobre la biografía de Wilde. Lo mismo hace con personajes históricos como Rasputín, Hitler o Krishnamurti.

Las obras de Joan Fontcuberta tienen, por último, un ingrediente esencial, su actitud, que nos muestra un gran humor y una seria reflexión sobre problemas políticos, sociales, comunicacionales, etc. y sobre todo una profunda reflexión sobre las propiedades de la imagen para condicionar y formar nuestra visión del mundo.

### 2.5.3 MARINA NÚÑEZ

La obra de Marina Núñez nos muestra una actitud reflexiva sobre la influencia cibernética y mediática en la identidad humana.

En las piezas de la serie *Ficción*, realizadas por medios serigráficos sobre aluminio, se nos muestran imágenes estereotipadas de nuestra visión futurista sobre nosotros mismos. La transparencia, el brillo cristalino y metálico, el fondo oscuro, todos estos elementos nos hablan de un futuro ser humano que va más allá de lo humano, en el que se integran otros materiales y en el que, de nuevo, lo natural de un rostro o un cuerpo humano es transferido a lo artificial de un material como el metal o el cristal usando las formas estilizadas de nuestro cuerpo.

Veamos lo que dice Marina Nuñez con respecto a los *ciborgs*:

*"una de las apuestas más sugerentes en las narrativas de nuestra era posthumana es un cuerpo aberrante según los cánones del humanismo: el cborg.*

*Por un lado, porque los cuerpos cibernéticos quebrantan ese límite ficticio marcado por la piel inexpugnable: están íntimamente unidos mediante la tecnología que les ocupa, muta y desborda (prótesis y cirugías, ingeniería genética, interfaz directa con computadores...) a su contexto material y discursivo. Además, porque son heterogéneos: participan de categorías mixtas, que minan las dicotomías u oposiciones binarias sobre las que se funda la cultura occidental (naturaleza/tecnología, original/réplica, verdad/simulacro, autonomía/indiferenciación...), y pecan así contra el orden genético (e ideológico) corrompiendo su pureza."*<sup>40</sup>

Nos interesa especialmente lo que dice sobre la paulatina desaparición de las oposiciones binarias de nuestra cultura, entre las que la naturaleza y el artificio o tecnología se fusionan corrompiendo la pureza de estos conceptos aislados.

El trabajo de Marina Núñez es otro claro exponente de esta hibridación entre el artificio, representado por formas geométricas, materiales pulidos y brillantes, etc., y la naturaleza, representada por medio de la forma humana, por parte de su biología (ojos, manos, cabeza) o, como vemos en la foto de la instalación, sobre la tierra misma como principio generador de vida. En esta pieza sobre la tierra de la misma serie *Ficción* es especialmente interesante la eliminación absoluta de toda referencia al cuerpo humano,

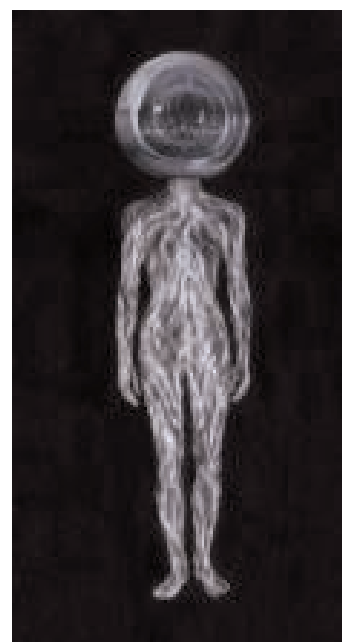
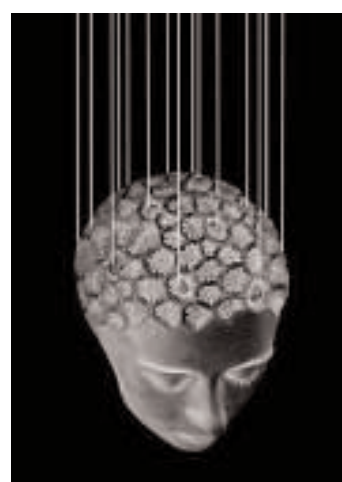


Fig. - 6. Marina Nuñez, s.t., (*ciencia ficción*), 2000.

40. NUÑEZ, Marina (2000); *Cyborgs*, Galería Tomas March [http://www.arte10.com/noticias/graficos/Marina\\_Nunez/](http://www.arte10.com/noticias/graficos/Marina_Nunez/)



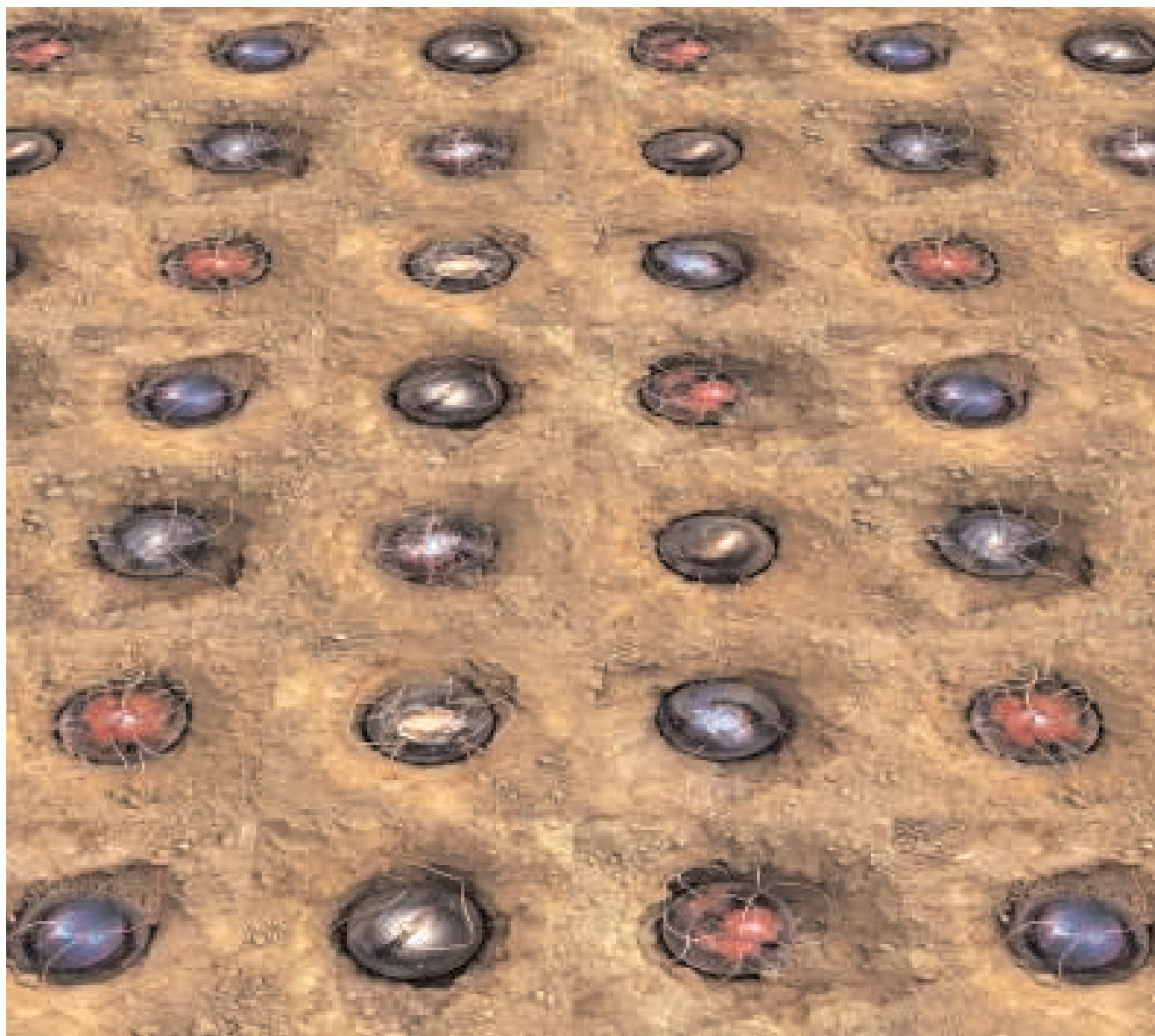


Fig.- 7. Detalles de la serie instalación *Ciencia ficción*.

representada la vida por una serie de pequeños cristales con luminescencias en su interior semejantes a galaxias y constelaciones estelares y que parecen obtener la energía a través de cables como hebras que salen del interior de la tierra. El suelo como generador de energía, el concepto de Tierra como ser vivo, todo ello está recogido en esta obra.

Sus personajes son representaciones, en donde se mezclan lo humano con lo tecnológico de muy diversas maneras. Así, en estas piezas de la serie *Ficción*, vemos cómo, por medio de la forma humana, elementos como el cristal adquieren vida humana. Y a la inversa podemos ver en su serie *Monstruos* cómo el cuerpo humano adquiere una dimensión tecnológica, por medio de la combinación con elementos artificiales, efectos deformantes, luminiscentes, etc.

Una de las piezas más impactantes de esta serie es la que representa a una mujer bajo las sábanas, que muestran agresivas transformaciones de su cuerpo, mediante la supresión o añadido de elementos geométricos que se insinúan bajo el blanco quirúrgico de la tela.

Marina Núñez, en sus trabajos, trata diversas formas de la representación del ciborg; imágenes de un cuerpo futuro que se fusiona y mezcla de muy diversas maneras con la materia tecnocientífica. Podemos así observar desde una crítica desgarrada a la manipulación del cuerpo por la ciencia, hasta una actitud positiva, donde el cuerpo se transparenta, desmaterializándose y adquiriendo una vida nueva, distanciada de las sujeciones y alienaciones propias del hombre actual:

*"Advertimos entonces con qué intensidad esas figuras que portan el signo de la exclusión nos hablan de un mundo alternativo, de la posibilidad de ir más allá de las certezas repetitivas, alienantes, banales, que configuran el universo de la imagen indistinta de la sociedad de masas. La cuestión de la identidad se abre a la experiencia de la metamorfosis: yo soy yo y mi otro. Cuerpo e imagen, más allá del cuerpo. Masculino y femenino. Cuerdo y loco.*



Fig.- 8. "Sin título (monstruos)", 1997. Óleo sobre lienzo. 230 x 136 cms.

*Normal y monstruo. Nativo y extranjero. Ser humano y máquina. Terrícola y alien.*"<sup>41</sup>

41. JIMÉNEZ, José; *Marina Núñez. Alien*, El Mundo, Madrid, 8 de abril de 2000, suplemento Cultural, pp. 68.

42. Véase HABLES GRAY, Chris (2001); *Cyborg Citizen*, Nueva York, Routledge. Para Hables Gray: "La ciborgología es un nuevo campo multidisciplinar que se dedica a estudiar los ciborgs y nuestra sociedad ciborg, e incluye a antropólogos de los ciborgs, sociólogos clínicos, filósofos e historiadores de la ciencia, la tecnología y la medicina, así como a muchos estudiosos interdisciplinarios, desde los dedicados a la crítica literaria y a los estudios culturales hasta los escritores de ciencia ficción y los periodistas sobre temas científicos." Disponible en World Wide Web:

(<http://www.ugf.edu/CompSci/CGray/cyology.htm>)

43. SABORIT, José (2001); "Huéspedes" en cat. expo. *Marina Núñez*, Girona, Ed. Fundación Espais, pp. 7-8.

44. KEMBER, Sarah (2002); "Soul Machine: La máquina con alma" en cat. expo. *Marina Núñez*, Salamanca, Ed. Centro de Arte de Salamanca, pp. 99-117.

Cita extraída de HARAWAY, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995. En línea con el discurso de Haraway, Marina Núñez considera que el ciborg sustituye al constructo de sujeto occidental por su heterogeneidad, ya que participa de categorías mixtas "que minan las dicotomías u oposiciones binarias sobre las que se funda la cultura occidental (naturaleza/tecnología, original/réplica, verdad/simulacro, autonomía/indiferenciación...) y peca así contra el orden genético (e ideológico) corrompiendo su pureza". Los ciborgs son construcciones que no se pretenden "esenciales, naturales, universales y eternas, sino coyunturales y mejorables, provisionales y elásticas, una especie de materia prima de la que todo procesamiento puede esperarse". Vid. NÚÑEZ, Marina, (2001); "Nosotros los ciborgs", en Jiménez José coord., *El arte en una época de transición*, Huesca, Diputación de Huesca.

Aquí nos encontramos una vez más con la hipótesis de la desaparición de fronteras entre artefacto y naturaleza.

A este respecto Jose Saborit ve en la obra de Marina una reafirmación de sus hipótesis, planteadas en el libro *Construcción de la naturaleza*<sup>42</sup>, en las cuales la batalla entre naturaleza y artefacto se decanta por lo artificial como explicación última de nuestra naturaleza humana:

*"La antítesis humano-máquina, personificada ejemplarmente por el cyborg, desvela con ironía una paradoja. Troquelada por la máquina del lenguaje, el alma humana no admite distinción entre naturaleza y artefacto que no sea falaz: todo en lo humano es artefacto, y paradójicamente, sólo en su aceptación reside la naturaleza humana. Por otra parte, como el lenguaje, también la pintura es una máquina, o un artefacto."*<sup>43</sup>

Núñez nos presenta las posibles visiones posthumanas (ciberbiológicas) de nuestro cuerpo. Y esa visión puede ser positiva o negativa:

*"Una de las formas en que Núñez lo hace es yuxtaponiendo distopías y utopías, visiones antihumanistas y humanistas, a fin de dejar espacio para algo nuevo. Igual que Haraway, su ciborgología es al mismo tiempo una teratología «una visión de la creación de monstruos que puede ser amenazadora, pero también prometedora (Haraway 1997)»"*<sup>44</sup>

En una de las piezas de *Ficción* expuesta en la edición de la feria Arco de 2003, aparece la figura de un ciborg atravesando un espacio infográfico, con apariencia de espacio lunar. Se trata de una naturaleza creada artificialmente, de un ser y un espacio inexistentes, reducibles a coordenadas matemáticas. Un fantástico cielo digital contrasta con un



Fig.- 9. Pieza de la serie *Ficción* expuesta en arco 2003

subsuelo brillante y pulido donde flotan, pareciendo danzar, una serie de esqueletos cibernéticos. Son seres nuevos en mundos nuevos, pero esos seres somos nosotros, visiones posibles e imposibles de futuro.

Podemos mutarnos hacia lo etéreo y luminiscente, como en sus dibujos de ciborg alados donde vemos hombres con prótesis aladas, pero prótesis de máquinas, no ya de aves como en los populares ángeles cristianos. Podemos adquirir nuevos sentidos y nuevas formas de ver que nos liberen de alienaciones y barbaries, pero también puede pasar justo lo contrario, que la alienación sea total y absoluta la barbarie y que el paradigma orweliano, en el que el hombre es inmunizado contra sí mismo, o la visión de *Odisea 2001* y *Matrix*, en la que son las máquinas quienes nos controlan, sean finalmente los que triunfen.

Estas series son, pues, como un bestiario cibernético donde la naturaleza y el artificio se mezclan ofreciéndonos un catálogo futurista de hibridaciones posibles.

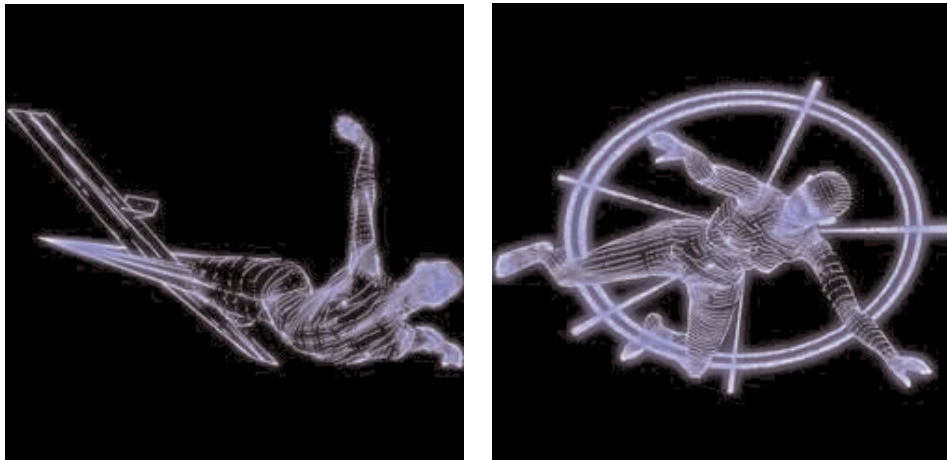


Fig.- 10. Mitad hombres, mitad aviones estos modernos ángeles de Marina Núñez son una muestra de la importancia de lo tecnológico para recrear antiguos mitos culturales.

## 2.5.4 JARDINES DE LAUSANNE

El proyecto *Jardines de Lausanne* trata de recuperar para la ciudad de Lausanne, en Suiza, los conceptos sobre el jardín que se despliegan en nuestra sociedad actual, bajo diferentes perspectivas socioculturales.

Comienza en 1997, la segunda edición fue en el 2000 y en el año 2004 continúa su actividad que consiste en aunar el paisajismo, la jardinería tradicional, la educación y el arte actual en el ámbito de la ciudad.

*Lausanne Jardins* no consiste en la simple implantación de zonas verdes y jardines en una ciudad moderna. Lo interesante de estas propuestas es su amplio abanico de posibilidades, no restringiendo su ámbito de actuaciones al concepto tradicional de jardín. Dentro de las propuestas presentadas en las ediciones pasadas, podemos encontrar jardines del estilo más tradicional junto a propuestas tan diversas como jardines de objetos, jardines teatro, jardines culinarios, jardines en movimiento, jardines musicales, etc.

Al respecto de la primera edición de 1997, comenta Lorette Coen, comisaria general de esta muestra:

*"Los niños han gozado con animaciones especiales y recitales de cuentos. También los círculos universitarios y artísticos, comprometidos sin reservas con el tema del jardín, han enriquecido el evento con sus aportaciones específicas: conferencias, exposiciones, proyecciones de películas, conciertos. Y los círculos económicos no se han quedado atrás, ya que han aportado a Lausanne Jardin '97 un apoyo financiero sustancial."*<sup>45</sup>

La organización metódica e interdisciplinar de este proyecto intenta combinar, dentro del ámbito de la jardinería en la ciudad, las diferentes actividades vitales de la misma. La organización es, resumiendo, la siguiente: se eligen una serie de espacios emblemáticos y se convoca un concurso internacional sobre los mismos, en el cual se valora sobre todo la interdisciplinariedad del grupo, exigiéndose únicamente que un entendido en las cuestiones técnicas de la jardinería forme parte del equipo. De este concurso salen las obras que serán realizadas. Pero el proyecto no acaba aquí; existen, aparte del concurso de ideas sobre determinados lugares, cuatro apartados más:

45. COEN, Lorette (1997); "Lausanne Jardins'97. Un espacio público para el arte" en Maderuelo, Javier, *Actas del III curso. Huesca: Arte y Naturaleza*, p., 64.

### 1. Jardines de artistas

En este apartado son invitados una serie de artistas, para que realicen sus proyectos en Lausanne, en el año 2000

fueron un total de cuatro los equipos de artistas invitados:

*Jardín ferroviario (Le Jardin ferroviaire).*

Diseñado por dos artistas plásticos y dos arquitectos paisajistas con la colaboración de empleados de la CFF (ferrocarriles franceses). Lo interesante del proyecto está en la localización del mismo dentro de los vagones de trenes. Algunos de estos son vagones estacionados y fuera de servicio, mientras que otros están activos y realizan un itinerario corto. La percepción del paisaje desde un tren modifica nuestra visión, ofreciéndonos una perspectiva fílmica, como si de una película se tratase. Esta mirada móvil aplicada al proyecto del jardín conjuga la visión tradicional de la jardinería, como un lugar de contemplación de la naturaleza y deleite de los sentidos, con la percepción del movimiento desde la ventanilla del tren. El resultado es una nueva experiencia visual del jardín, donde el factor del movimiento y la velocidad adquiere una interesante realización estética.

*El Jardín de Deukalión (Le Jardin de Deukalion)*

En este jardín participan un artista escenógrafo, un creador de ambientes sonoros, dos arquitectos, un músico y lingüista. Como vemos, es otro ejemplo de interdisciplinariedad, intercambio entre diferentes profesiones en principio tan dispares como la lingüística, la música y la jardinería, que es el motivo fundamental de estas realizaciones

En este caso se intercambian saberes de escenografía, música, lenguaje, jardinería oriental y arquitectura. El resultado es una pieza que está constituida por tres grandes piedras sobre un raso de gravilla que, al pasar el transeunte por sus sombras proyectadas, provoca una serie de sonidos, murmullos y músicas, que se mezclan con los pasos sobre la grava y repercuten, en tiempo real, sobre el paseante. Por la noche, el jardín de piedra se transforma en un jardín verde, donde las hojas reverberan sobre las piedras por medio de proyecciones de hojas en movimiento sobre las mismas.

*Diséñame un jardín (Dessine moi un jardin)*

Estas palabras cogidas, en parte, del libro de Saint Exupéry, *El principito*, son las que el artista y paisajista Agnès Daval dibuja con hierba sobre los adoquines de la céntrica plaza de Saint Francois, expresando con ello el popular deseo de hacer un jardín por esa zona. El recurso literario es utilizado con un claro carácter reivindicativo, social e ilusionante. El arte del jardín se funde con la palabra y da forma a los deseos de las gentes de la localidad.

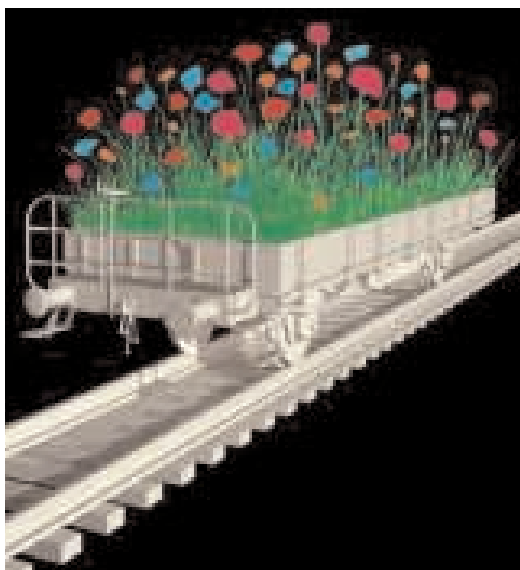


Fig.- 11. *Le Jardin ferroviaire.*



Fig.- 12. *Le Jardin de Deukalion.*



Fig.- 13, 14. *Dessine moi un jardin* (izda.).  
*Délice des jardins (jardin musical)* (dcha.).



Se consigue de esta manera un intercambio de expresiones y deseos comunitarios, por medio de las artes del jardinero y la preocupación social del artista por cubrir las necesidades estéticas de sus contemporáneos.

*Jardín de las delicias (Délice des jardins «jardin musical»)*

Consiste en una serie de ocho piezas musicales compuestas por el grupo de músicos *Les nouveaux monstres*, con una duración total de 42 minutos repetidos en bucle. Se pueden oír estas piezas inspiradas en el Bosco alrededor de una zona ajardinada, en la que se sitúa una especie de estantería o cajonera gigante desde donde surge la música. Realizada por dos músicos de Laussane es una clara muestra del interés que suscita la jardinería y la naturaleza en general en la sensibilidad musical y también una nueva forma de integración de estas artes en la vida social de la ciudad.

## 2. Jardineros de la Villa

Otro de los apartados del proyecto *Jardines de Lausanne* es el dedicado a los profesionales de la jardinería, en concreto a los Servicios de parques y jardines de la Villa de Lausanne. En este aspecto es de destacar la importancia del trabajo que estos realizan durante todo el año, pero especialmente en este caso, en el que el jardinero se plantea hacer algo creativo y original y en donde se le pone en contacto con otra serie de profesionales de distintas ramas. El jardinero nos ofrece su bagaje experimental de conocimientos sobre las plantas y sus cuidados o sobre las canalizaciones, podas, etc. Y de otro lado los otros grupos de trabajo, artistas, escuelas, paisajistas, espontáneos, les enriquecen y colman de saberes nuevos que aplicar a su oficio. La valoración de que se sienten objeto, al ver a tanta gente implicada, les llena de orgullo y satisfacción.

De los trabajos realizados en la edición de 2000 por estos jardineros hemos seleccionado tres que muestran en cierta forma la evolución de esta contaminación positiva de la que hablamos entre jardineros, artistas, etc. El primero, *A la sombra*, se nos aparece como un jardín clásico, sin grandes novedades pero perfectamente realizado. En él podemos ver una disposición lineal y geométrica de los parterres y los setos. El segundo, *Memoria de niños (Mémoire d'enfants)*, se presenta con un aspecto menos clásico y más informal al introducir elementos simbólicos, como el barco y la espiral, en una representación con flores, un lago con su barca, sus patos, la baliza, etc. Por últi-



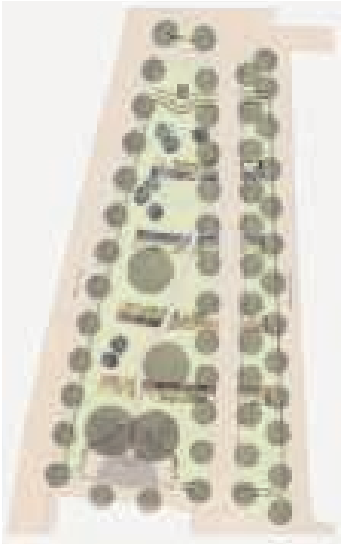


Fig.- 15. *A l'ombre*

mo, el *Prado con ovejas (Pré avec moutons)* se sale claramente del concepto clásico del jardín, proponiendo la instalación de un pequeño corral con ovejas. Esta intervención podemos leerla como consecuencia del alejamiento que las ciudades tienen con respecto al mundo rural y por tanto como un intento de recuperación de estos contactos perdidos con los animales.

### 3. Jardines de escuelas

En esta sección son las escuelas de Lausanne quienes realizan durante el curso una serie de propuestas de las que salen otra serie de jardines. Como vemos en los proyectos del año 2000, el resultado de estos jardines nos sorprende con su estallido de colores; son realmente interesantes y plásticas sus propuestas, como la del *Jardín de cosas*, en el cual las plantas son remplazadas por objetos de vivos colores, o el *Jardín de los novillos*; en ambos casos, las actividades creativas del diseño y construcción del proyecto elegido se completan con la práctica en el huerto y el contacto directo con la naturaleza.

4. Por último quedan los *Jardines salidos del concurso (Isuus de concurso)* y los *Jardines espontáneos (Jardins "off" «spontanés»)*, que son una consecuencia de la implicación y el efecto que esta muestra tuvo en su primera

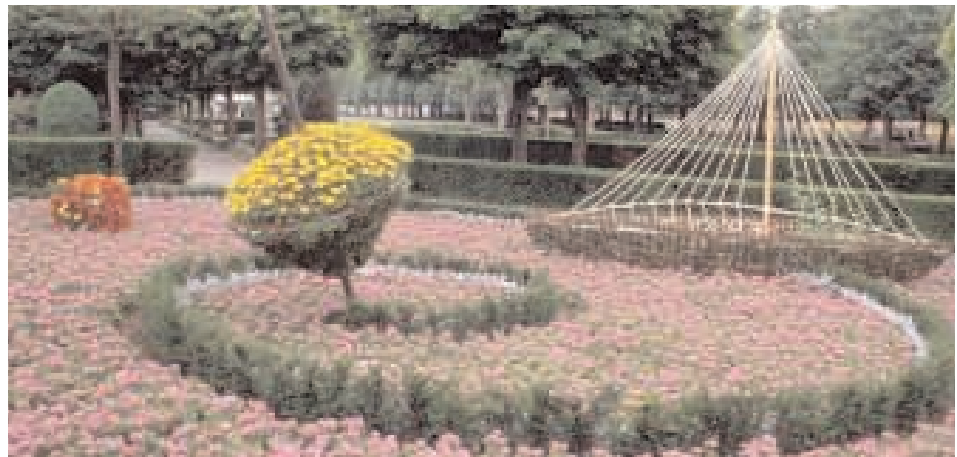


Fig.- 16. *Mémoire d'enfants*



Fig.- 17. *Pré aux moutons*

Fig.-18. *Jardin de choses*Fig.-19. *Ecole buissonnière (novillos)*.

edición de donde surgieron dos jardines de forma imprevisible. Los resultantes del concurso internacional van desde jardines sobre puentes o tejados hasta un centro de vacunación para plantas, animales y seres humanos, que nos pone en alerta ante la proliferación de enfermedades que atraviesan barreras entre las especies. También hay jardines que cuelgan como en una escenografía de la fachada de un palacio y jardines para sentir el viento o tiendas de camping para plantas.

Esta iniciativa de la ciudad de Lausanne es de especial importancia, para la visión que ofrecemos en esta tesis sobre las relaciones entre arte y naturaleza, ya que confirma la necesidad de la relación y el contacto entre todas las *especies* de artes del hombre y lo que nos aportan las respectivas experiencias al compartirlas:

*"Gracias a los jardines, se ha comprobado que la apertura al arte es fruto de la experiencia. Ni el discurso ni la enseñanza son suficientes. Por el contrario, la relación y la implicación se nos muestran indispensables"* <sup>46</sup>

46. COEN, Lorette. En Op. cit., p., 66.

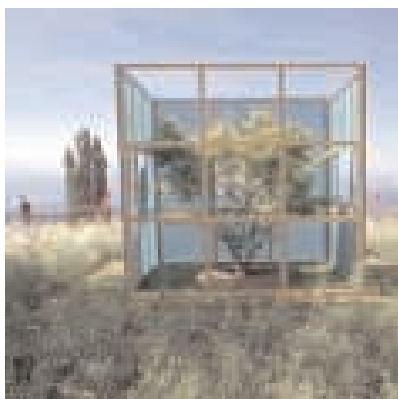


Fig.- 20. *Lumières bleues - attention Jardins* (Izda.).

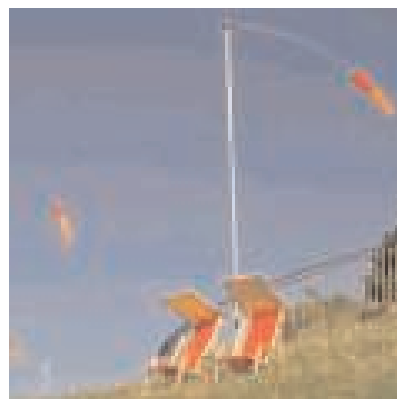


Fig.- 21. *Chambres avec vue* (Dcha.).



Fig.- 22. *L m'aime* (Izda.).

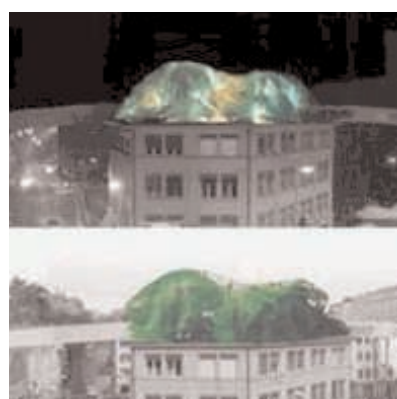


Fig.- 23, 24, 25. *Fibres végétales*.

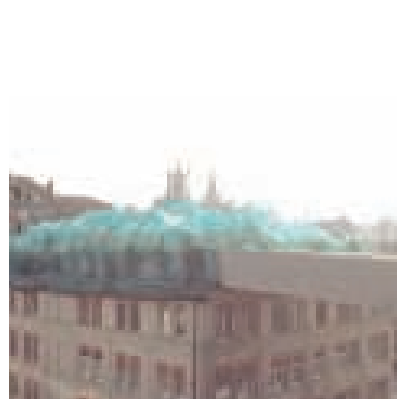


Fig.- 26. *Jardin théâtre* (Izda.).

Fig.- 27. *Un centre de vaccination au Roundup* (Dcha.).





Fig.- 28. *Tapis volant* (Izda.).

Fig.- 29. *Le Jardin des Nolfs* (Dcha.).

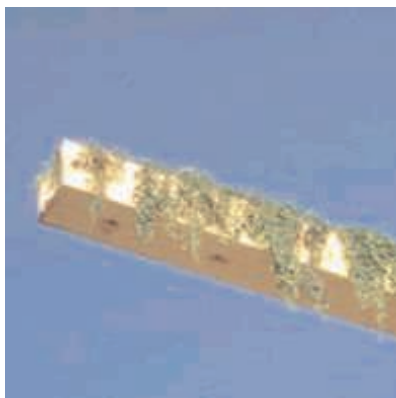


Fig.- 30. *Pont - Bise* (Izda.).

Fig.- 31. *Rêves* (Dcha.).



Fig.- 32. *La présence de l'absence* (Izda.).

Fig.- 33. *La blanche envolée* (Dcha.).

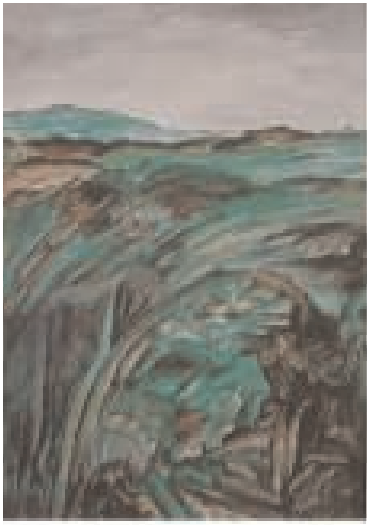


Fig.- 34. *Les lances d'Uccello* (Izda.).

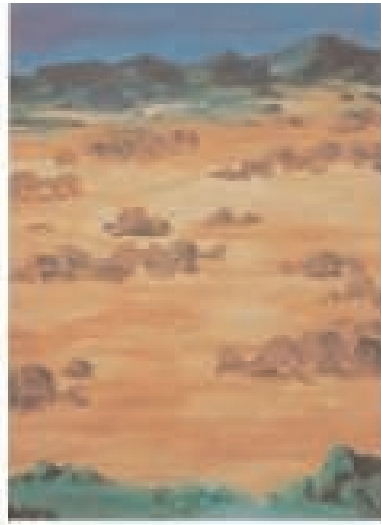
Fig.- 35. *Le camping* (Dcha.).



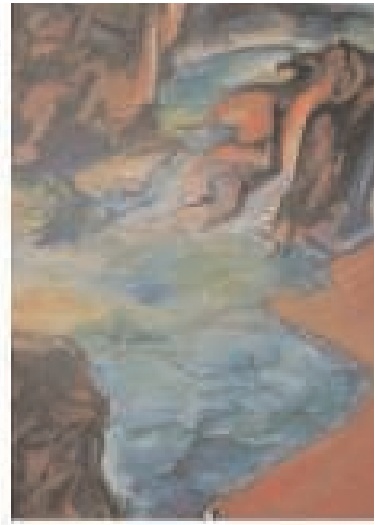
### 2.5.5 MANOLO QUEJIDO



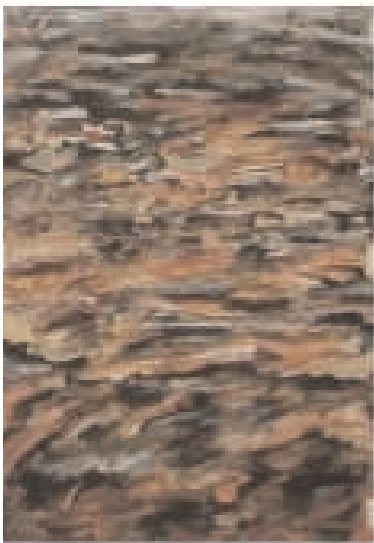
Monte, 1976



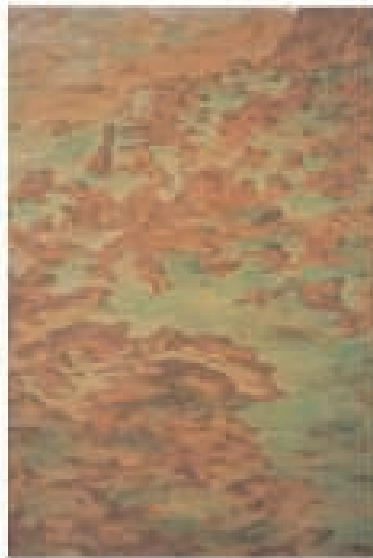
Llanura, 1976



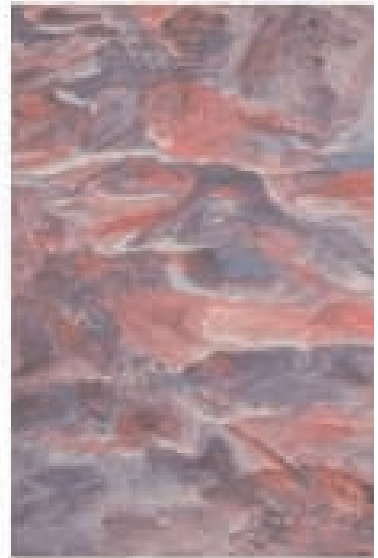
Arroyo, 1976



Fango, 1977



Pendiente, 1977



Tierra, 1977

Fig.- 36. Manolo Quejido (1976-77); *Monte, Llanura, Arroyo, Fango, Pendiente y Tierra*. Acrílico sobre cartulina.

Naturaleza es también lenguaje, pensar es un acto natural en el ser humano. Manolo Quejido hace de la pintura pensamientos. Pensar y pintar se funden en un sólo acto. Su pintura pinta pero al mismo tiempo nombra, haciendo lenguaje de las formas y colores.

No interesado especialmente en las nuevas miradas sobre el paisaje y la naturaleza verde de los campos y parques naturales, no deja de ser un gran observador de esa otra naturaleza, quizá más despreciada de los objetos cotidianos que forman también ellos nuestro medio ambiente particular.

De esta otra forma quedaba expresada la misma idea en palabras de Fernando Carbonell:

*"Así, después de haberse mostrado, con la ruptura de la mirada y de la naturaleza humana; después de haberse mostrado con la ruptura del lenguaje y del medio, la naturaleza como medio; ahora, en la ruptura de las cosas, se muestra la naturaleza por otra vía y en otra forma: la «naturaleza que hay en las cosas» del mundo que nos rodea. Y la pintura como naturaleza."*<sup>47</sup>

Quedémonos con esto último «la pintura como naturaleza», sin duda el tratamiento pictórico de los cuadros de M. Quejido a base de gruesas y certeras pinceladas cargadas de colores intensos confiere a la pintura mayor importancia que al tema, no obstante los temas aunque no lo parezcan a primera vista, como ya dijimos, también



Fig.- 37. Manolo Quejido (1975-77); *Rojo, Azul, Canario y Verdor*. Acrílico sobre cartulina.

47. Carbonell, Fernando (1988); "¿Que pensamiento disimula Matilde?" en *Manolo Quejido de 1974 a 1978*. Cat.de exposición, junio-julio 1988, Madrid. Ministerio de cultura. Ed. Gran Vía. p. 42

tienen una gran importancia.

De esta forma la pintura de M. Quejido es como un diccionario enciclopédico donde encontramos nominales pinturas de paisajes específicos y objetos personales, naturalezas muertas que no obstante cobran vida con un colorido que a veces recuerda a Maurice de Vlaminck y al grupo Der Blaue Reiter y que se mezcla con la palabra escrita.

Los paisajes y colores catalogados de su serie países se mezclan mostrándonos el color como paisaje y viceversa al paisaje como pintura, al lado de cañones y lagos encontramos el azul o el verdor. A través de estos acrílicos sobre cartulina la pintura cobra carácter de naturaleza y de nuevo la naturaleza se torna pintura.

De esta relación entre pintura y naturaleza se nos ofrece a través de la obra de M. Quejido una mirada reflexiva y resistente, reflexiva por lo que tiene de pensamiento y lenguaje toda su obra y resistente porque continúa haciendo pintura y revelándonos su naturaleza potencial. Como muchos otros pintores de su generación deudores del quehacer exclusivamente pictórico de E. Gordillo o A. Saura, continuaron el oficio resistiendo y Manolo Quejido con su especial interés por *la mirada que ve por primera vez*, que no es otra que la pintura, no ha dejado de mostrarnos la naturaleza de siempre pero con una mirada siempre diferente.

## 2.6 JUSTIFICACIÓN DEL CAP. 2

En esta segunda parte, nos preguntamos si la naturaleza ha sido transformada, para darnos cuenta de su carácter cambiante y abierto.

En respuesta a esta cuestión la naturaleza se plantea como un proceso en continuo cambio y abierto a innumerables relaciones, que son las que le confieren la forma o fenotipo que tiene en la actualidad. A diferencia de las ideas mecanicistas que tratan a los sistemas como cerrados en sí mismos, la idea de una naturaleza como sistema abierto y en constante cambio dirige nuestra mirada hacia la susceptibilidad del sistema, hacia su fragilidad y hacia la profundización en el conocimiento de sus complejas relaciones.

El arte actual con su dialéctica arte-naturaleza nos muestra las diversas posibilidades de relación del hombre con la naturaleza. En este sentido las obras comentadas de Javier Tudela, Joan Fontcuberta, Marina Núñez, Jardines de Lausanne y Manolo Quejido muestran la profunda reflexión sobre la naturaleza que se tiene actualmente desde distintas disciplinas y porturas estilísticas.

Una apreciación constatable a través de las imágenes y visto el interés del arte por una nueva comprensión de la naturaleza, es precisamente que en el arte actual la importancia de la reflexión sobre nuestra visión de la naturaleza está en constante revisión, que deja de lado la posibilidad de soluciones definitivas, geniales y estancas (a la manera del espíritu de las vanguardias), pues se trata de una actitud en sí misma reflexiva y en constante estado de atención hacia los cambios y la variabilidad de los sistemas. Es decir, que el arte actual toma conciencia de la necesidad de cambiar nuestras formas de entender y relacionarnos con la naturaleza. Muestras de ello son las mutuas aportaciones del arte a la naturaleza y de la naturaleza al arte, las cuales hemos rastreado a lo largo de la historia y encontrado en la trayectoria de la jardinería actual, que bebe sin cesar (jardines de Lausanne) del arte sea éste musical, pictórico, escultórico, etc. Y a la inversa vemos cómo el arte actual se impregna de naturaleza en sus diversas acepciones, como integración del paisaje transformado por la actividad humana, como en el caso que hemos comentado de las minas de Ojos negros, donde Javier Tudela plantea precisamente una obra que atiende a una reflexión sobre la intervención en el paisaje, nos invita a sentarnos y mirar lo que ya está hecho y así intervenir en nuestra forma de mirar, más que en lo mirado, que no deja de ser intervenido por el hombre con sus



actividades cotidianas. Esta actitud de respeto al paisaje industrial ya intervenido por el hombre, que se adoptó en el concurso de proyectos para Ojos Negros, es una muestra más de la conciencia del arte actual con respecto al paisaje, que es considerado un valor en sí mismo, una obra de arte en proceso de continuo cambio. Conciencia de la importancia de nuestras intervenciones y de sus consecuencias ecológicas, estéticas y sociales.

También en el ámbito de las creencias y religiones, la naturaleza y el arte toman el relevo a ciertas órdenes religiosas, proponiéndose la sensibilidad hacia el arte y el contacto con la naturaleza "virgen", como alternativa para religar nuestro perdido contacto con los dioses. La cultura y la naturaleza son, pues, susceptibles de ser convertidas en nuevas iglesias, templos de una nueva cultura incapaz de zafarse del todo de sus místicas creencias y que a lo más llega a traspasarlas a otros ámbitos. En la obra *Karelia* de Fontcuberta queda explícita esta hipótesis del exotismo del paisaje, como reclamo usado por sectas que unen el sentimiento religioso con las atávicas sensaciones que suscitan determinados paisajes.

Otra de las ideas que destacan bajo la percepción del mundo como algo vivo, en constante variación, es la posibilidad de la unión futurible del hombre con su entorno, transformando no sólo el entorno sino a nosotros mismos, lo que queda expuesto en obras como las de Marina Núñez con sus ciborgs, binomios de la unión física entre artificio y naturaleza, y también con la visión de la naturaleza como fuente de energía y por tanto tan viva como nosotros.

Una última puntualización al respecto de la capacidad de la naturaleza para transformar nuestra visión de las cosas y, viceversa, la de nuestra forma de mirar y pensar como potencial elemento transformador de la naturaleza, es la mostrada por medio de la actitud vivificante de Manolo Quejido, que se empeña no sólo en considerar la Tierra como algo vivo, sino que incluye dentro de esa vida a la propia pintura, confiriéndole una naturaleza propia, la que sus cuadros e instalaciones nos muestran y donde la pintura se alimenta del pensar, sin dejar de continuar siendo pintura.

## CAPÍTULO 3

### ECOSISTEMAS DEL ARTE ACTUAL

#### 3. INTRODUCCIÓN

En esta parte hemos transferido el lenguaje ecológico al arte con la idea de usarlo como metáfora. En la necesidad de describir y analizar una obra de arte con palabras, la estética del arte ha venido usando diversos lenguajes científicos, recogiéndolos de disciplinas tan distintas como la psicología o la física:

*"(...) los conceptos empleados para pensar las obras de arte, y particularmente para clasificarlas y juzgarlas, se caracterizan, como destacaba Wittgenstein, por la indeterminación más extrema, y ello tanto si se trata de géneros (poesía, tragedia, comedia, drama o novela), de formas (balada, rondó, soneto, sonata, alejandrino o verso libre), de períodos o de estilos (gótico, barroco o clásico), o de movimientos (impresionistas, simbolistas, realistas, naturalistas). Y en que la confusión no es menor en los conceptos utilizados para caracterizar la propia obra de arte, para percibirla y valorarla, como las parejas de adjetivos que estructuran la experiencia artística."*<sup>1</sup>

Es habitual oír decir a algún entendido lo "pesado" que resulta tal lado del cuadro y que a su "estructura" le falta "equilibrio", así como tampoco es difícil encontrar alabanzas del tipo «es una obra muy "emocional" o "psicológicamente profunda"»; incluso podemos encontrarnos con expresiones de tipo culinario como "desaliñado" o "sabroso" aunque esto último en un lenguaje coloquial. Todas estas aportaciones y muchas otras son causadas por la creación de alguna nueva disciplina o por la importancia recobrada de otra en un momento determinado de la historia del hombre. Sin duda, la ecología, al igual que la sociología, la psicología, la filosofía, etc., tiene también algo que decir respecto a nuestras formas de ver.

La complejidad de las relaciones en los sistemas ecológicos, su gran diversidad, su interdependencia, son algunas de las características que nos interesa resaltar, transfiriéndolos a la creación artística y sus procesos. Esta relación

1. BOURDIEU, Pierre (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Editorial Anagrama, p. 235-36.

ecológica entre los colores y las formas podemos rastrearlas en teorías como las gestálticas sobre la forma o en leyes como las del contraste simultáneo y la complementariedad de los colores.

También Alain en su libro *Sistema de las Bellas Artes* nos habla de sistemas y sus planteamientos continúan siendo válidos, en cuanto a la importancia que confiere a las relaciones entre los mismos. Su libro más que un intento de clasificación de las Bellas Artes, es algo así como una revisión concienzuda de las características propias de cada una de las artes, con la intención, no de valorar unas sobre otras aunque notemos sus claras preferencias por la prosa o su desprecio de la caricatura, sino con la intención de organizarlas dentro de un «sistema», como un todo común, donde todas las artes se relacionan pudiendo, pues, entrelazarse.

Como base para la aplicación de la metáfora sistémica al mundo de la actividad artística, tenemos en cuenta la formulación de Von Bertalanfy, que iguala las estructuras de disciplinas diversas:

*"El biólogo von Bertalanffy estableció en USA un estructuralismo denominado teoría general de sistemas, el cual postula como básica la noción de isomorfismo, que es la igualdad de estructuras entre dos fenómenos distintos, dispares incluso, perteneciendo a ámbitos de experiencia tan alejados como la biología y la economía, la literatura o la mitología, la antropología y la lingüística."* <sup>2</sup>

Al usar como metáfora de la creación artística el modelo de los ecosistemas, tomado de la ciencia ecológica, inmediatamente se nos pone de manifiesto el arte como un organismo vivo, al igual que sucede con la hipótesis de GAIA (enunciada por Lovelock) que considera al planeta como un ser vivo, capaz de regularse ante los cambios. Que lleguemos a considerar el arte como algo vivo es parte interesada en este trabajo. Una serie de objetos, manifestaciones e ideas pueden ser consideradas algo vivo, pero eso requiere por ahora el uso de la metáfora animista. Démosle vida pues a las obras, lo cual hacemos cada vez que las contemplamos, y pensemos luego en ellas como en un bosque (ecosistema bosque) situando a cada pieza en su lugar, en su "nicho" correspondiente. Sin enfrentar los diferentes quehaceres, veamos qué relaciones comparten, cual es el tronco que los une y sus cambios y mutaciones adaptativas. Como en una metáfora usada por Gombrich, en la cual compara la variedad en las artes con la de los seres vivos:

2. RACIONERO, Luis (1987); *Arte y ciencia*, Barcelona, Ed. Laia, S.A., p., 136

*"Por ello, al comparar antes la asombrosa variedad de las formas en el arte con la de las criaturas vivientes, pensaba en algo más que en un ejemplo de multiplicidad. ¿No cabría argumentar que también se llega a las formas del arte mediante la adaptación a diversas funciones?"<sup>3</sup>*

Esta adaptación del arte a su entorno (social, histórico-político, psicológico, medio ambiental, etc.) es el objeto fundamental de nuestra tesis.

Desde las teorías darwinistas aplicadas se ha llegado a hablar de evolución de la información, para poder así comprender su crecimiento; aunque ésta difiera de la evolución de las especies, el modelo evolucionista no ha dejado por ello de servir de referencia para otras disciplinas. De las cualidades de la evolución en el arte hablamos al plantear el tema de los nuevos paradigmas del arte.

El modelo ecológico propuesto en esta parte del trabajo no es siquiera original, pues la ecología aplicada a un sistema artificial, como puede ser el del lenguaje, ya ha sido propuesta por la semiología:

*"Ugo Volli ha propuesto recientemente el concepto de «ecología semiótica» y dice; «nosotros estamos condenados a vivir en medio de nuestros propios mensajes, textos y códigos, de nuestros desechos semióticos; y no somos libres de volver a fundarlos, de volverles a dar el sentido que han perdido sin por ello pagar un precio: el de que aumentara, aún más, la entropía» (Contra la Moda, p. 149).*

*(...) Así pues, la lectura "ecológica" del ambiente artificial nos muestra éste como el terreno de una cerrada competición entre los productos(...), en presencia de límites: límites de una saturación física con respecto a su cantidad, límites de tiempo con respecto a sus posibilidades de uso, límites económicos con respecto a sus posibilidades de adquisición, límites cognitivos con respecto a su comprensibilidad, a los que se añaden los mas notorios y observados límites que nacen de la interacción entre el sistema de los artefactos y el sustrato natural sobre el que éste se funda."<sup>4</sup>*

La creación artística es en la actualidad semejante a un inmenso planeta o sistema planetario, conformado a su vez por una compleja red de ecosistemas que, pareciendo ser independientes y autónomos, demuestran no serlo más que en la medida en que no se perjudican mutuamente.

3. GOMBRICH, E. H., (2000); *La imagen y el ojo. (Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica)*, Madrid, Ed. Debate, S. A., (1ª Ed. 1982), p., 25  
4. MANZINI, E. (1992), *Artefactos*, Madrid, Celeste Ed., p., 94-95  
5. MANZINI, Enzo., Op. cit., p.95

*"En resumen, el sustantivo "ecología" referido a lo artificial conduce a un modelo de análisis de la realidad, es decir a la posibilidad de adoptar para el ambiente artificial, criterios de lectura derivados del estudio ecológico del ambiente natural."<sup>5</sup>*

En la historia del arte del s. XX, y sobre todo a partir de Cezanne y el impresionismo, la velocidad a la que se nos han mostrado multitud de propuestas colectivas y personales, a diferencia de las formas monolíticas y reiterativas de tiempos anteriores, se asemeja a la manera en que el hombre de pronto, tras siglos de no adentrarse en la salvaje naturaleza, en poco más de cinco siglos no ha dejado cumbre sin escalar e incluso ha llegado a pisar la luna. Libre la creación artística de academias y religiones, despejada la montaña tras los muros abatidos, el paisaje es de una exuberante e inabarcable naturaleza artística, repleta de sorprendentes colores y formas hasta entonces inconcebibles.

La diferencia es a veces abismal entre dos formas de vida, y en el arte puede pasarnos lo mismo, que encontremos irreconciliables posiciones distintas. Pero ello no ha de dejarnos inermes. Muchos artistas sentimos atracción por diferentes maneras de hacer. No encontramos retrasada ni superada la figuración, el cuadro con lienzo y óleos, como tampoco encontramos en la abstracción, en las instalaciones o en las acciones novedosas, nada repulsivo ni extraño. Todas estas formas de expresión son válidas y no existe una mejor que otra; de todas ellas usa el artista actual. Antes de quedarse parado sin hacer nada, mientras piensa y busca la expresión ideal es preferible probar y experimentar con el complejo bagaje formal acumulado. Es, pues, a través de su uso que el arte actual vuelve, por todos los frentes, con renovada fuerza. La necesidad de crear supera cualquier aspecto ideal que pueda pretenderse del arte:

*"Digamos que ninguna concepción puede ser obra. Y es esta la ocasión de advertir que cualquier artista que pierde su tiempo buscando entre los simples posibles aquel que sería el más hermoso. Ningún posible es hermoso: tan sólo lo real es hermoso. Hagamos primero y juzguemos después. Ésta es la primera condición de todo arte, como el parentesco de las palabras artista y artesano lo deja entender; pero una reflexión continuada sobre la naturaleza de la imaginación conduce más seguramente a esta importante idea, según la cual toda meditación sin objeto real es necesariamente estéril. Pensemos, pues, nuestra obra, pero sólo se puede pensar lo que es: por lo tanto ,*

5. MANZINI, Enzo., Op. Cit., p.95

6. ALAIN, (1967); *Sistema de las Bellas Artes*, Buenos Aires, Ediciones siglo XX, (1ª Ed. 1920), p., 27

*hagamos la obra.”<sup>6</sup>*

Hagamos la obra y, como decía Picasso, que la inspiración nos encuentre trabajando. La búsqueda de un equilibrio ideal o de un arte paradigmático es sin duda objeto de muchas obras de arte actual, pero al mismo tiempo se reconoce que no es posible un paradigma único para todo y el desarrollo de las relaciones entre estos diferentes modelos de expresión es lo que produce sin cesar nuevas ideas y la recuperación de algunas viejas olvidadas.

De entre el dualismo de propuestas artísticas clasificadas como idealistas y realistas, L. Racionero se queda con las que mantengan una equilibrada relación entre ambos términos y critica duramente al realismo de las últimas vanguardias y al conceptualismo, por situarse en ambos extremos de dicha polaridad:

*“Uno (se refiere al idealista) reacciona con orgullo ante la incapacidad humana de competir con la fotografía y considera suficiente su poder de imaginación. El otro, (el artista realista) indignado ante las fatales consecuencias de semejante arrogancia, intenta reducir la mente humana a la condición de una fotocopiadora. Tal es el caso de los hiperrealistas, que reaccionan equivocadamente ante los igualmente equivocados expresionistas abstractos. Unos y otros deben temperar sus posturas extremas y caricaturescas, y tender a una equilibrada dialéctica entre idealismo y realismo, entre subjetivismo y objetividad”<sup>7</sup>*

Son como aves diferentes con nichos ecológicos diversos; la figurativa necesita de la perspectiva, de la representación; la pintura abstracta vive en el color, en su ausencia, en las emociones sin forma. Como el cangrejo de río, el cual necesita el bosque que con su manto lo alimenta, y el de mar, las rocas del arrecife con sus algas y corales.

De esta forma en el arte podemos apreciar infinidad de ecosistemas y nichos ecológicos. Ecosistemas superiores son los mares, ríos, selvas, etc.. En el arte serían su símil la pintura, escultura, música, danza, etc. Dentro de estos amplios ecosistemas encontramos otros más pequeños que abarcan por ejemplo la ribera de un río, con sus especies de árboles, una laguna, una charca, etc. El paralelo en el arte podrían constituirlo los géneros de la pintura; bodegones, paisajes, desnudos, así como las mezclas entre ellos, que dan a su vez en la creación de ecosistemas híbridos, como el process art, las performances, las instalaciones, etc.

En la naturaleza los ecosistemas son a veces destruidos

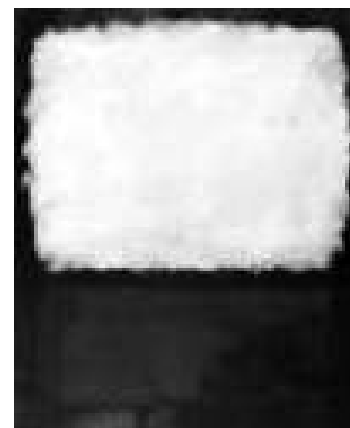


Fig.- 1, 2. M. Rothko y C. Toral, la abstracción y el realismo, dos formas de vida distintas y anteriormente enfrentadas que se desarrollan actualmente cada una en su ambiente.

7. RACIONERO, Luis. Op. Cit., p. 113

por la acción del hombre o por cualquier otra causa, como pasa con ciertas tierras cubiertas de bosques, que en poco tiempo pasan a ser desiertos. Es así que, al tiempo que algunos ecosistemas disminuyen e incluso pueden llegar a desaparecer, otros aparecen, mostrándonos la capacidad de adaptación de que la vida es capaz. Caso curioso es el de esos gusanos capaces de vivir en aguas contaminadas; son un ejemplo de que la creatividad adaptativa no tiene límites.

En el arte del siglo XX y principios del XXI, la contaminación también ha hecho de las suyas mermando la producción de ecosistemas tradicionales, como es el caso de la pintura de caballete o la escultura monumento con su pedestal. Con esto no queremos decir que este tipo de arte esté muerto, como tampoco lo están aún los bosques de laurisilva macaronésica, pero ciertamente su importancia ha dejado de ser la misma desde que nos hemos percatado de la existencia de muchas otras posibilidades de desarrollar la creación artística.

Otros ecosistemas, que siempre han estado con nosotros, acompañándonos sin ser vistos o apreciados, se muestran cada vez más obviamente a nuestros ojos. La importancia de lo pequeño, minúsculo, (genética y ciencia de partículas) y de lo grande, inmenso (génesis del universo, formación y muerte de las estrellas) nos ha dejado muestras de numerosas concordancias entre lo macro y lo micro.

No es, pues, gratuito hacer una pequeña revisión de lo sucedido en el arte de fin de siglo pasado bajo una hipótesis ecológica. Consideremos las convulsiones y temblores en el arte de las vanguardias como los cataclismos naturales, que en última instancia renuevan la vida del planeta y sus ecosistemas.

El estudio de las relaciones del arte con la naturaleza requiere de una sistematización, y la que aquí se propone, recogida de la ecología, se ha ido desarrollando como un sistema abierto en constante cambio, cuya principal característica es el estudio de las relaciones. Sus sistemas no son pues cerrados totalmente; todo mantiene una unidad, de la que incluso el arte de los hombres forma parte.

Hay muchas formas de clasificar ecosistemas y el propio término se ha utilizado en contextos distintos. Pueden describirse como ecosistemas zonas tan reducidas como los charcos que crea la marea en las rocas y tan extensas como un bosque completo. Pero, en general, no es posible determinar con exactitud dónde termina un ecosistema y empieza otro. La idea de ecosistemas claramente separables es, por tanto, artificial.<sup>8</sup>

Esta indefinición del término, en nuestro caso más que un

8. "Ecología", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c) 1993-98 Microsoft Corporation.

defecto es una cualidad. El arte actual acusa también ciertas ambigüedades e indefiniciones, por lo que ningún término absoluto puede ser válido para su estudio. Sin embargo, un término cuyos límites no son permanentes sino que están en constante transformación, resulta más adecuado para un arte diversificado, fragmentado, autónomo y en continua relación con el ambiente.

La ecología lleva poco más de un siglo considerada como ciencia. Anteriormente se pueden rastrear sus orígenes en las actitudes de antiguas civilizaciones o en escritos clásicos de Oriente u Occidente, y, cómo no, en el sentimiento romántico desde Rousseau a Thoreau. Pero no es hasta el siglo XIX, con Darwin, Humboldt, etc., cuando se comienza a demostrar una mayor sensibilidad científica hacia ciertos temas, tratados hasta entonces con un enfoque exclusivamente simbólico o ideológico.

El término ecología, recogido del griego «oikos» (casa o habitat) y de raíz compartida con economía, y de logia (tratado), se lo debemos a Ernst Heinrich Haeckel, que lo acuña en 1906, entendiéndolo como una economía de la naturaleza. Luego vendrá Taylor, que ampliará el concepto redefiniéndolo como *"la ciencia de todas las relaciones de todos los organismos con todos sus ambientes"*.<sup>9</sup>

Dentro del lenguaje específico de la ciencia ecológica, y en continuo desarrollo, hallamos divisiones terminológicas, entre las cuales nos interesan especialmente dos:

**ECOSISTEMA** :el término ecosistema fue introducido por el ecólogo inglés Arthur George Tansley en 1935, quien lo define como la unidad fundamental ecológica, constituida por la interrelación de una biocenosis y un biotopo. Es decir, un ecosistema está constituido por un medio físico (el biotopo, hábitat o ambiente), sus pobladores (la biocenosis o conjunto de seres vivos de distintas especies o población) y las interrelaciones entre ambos, todos ellos formando una unidad en equilibrio dinámico.

**NICHO ECOLÓGICO**: El nicho es el papel funcional que desempeña una especie dentro de una comunidad.<sup>10</sup>

Merece este último término un detenido acercamiento, en cuanto se refiere a una actividad, cuya función es regular el hábitat a base de pequeñas transformaciones del entorno. El nicho ecológico no es un lugar, es una actividad de subsistencia, una actitud, es lo que hacen los seres vivos para "buscarse la vida". Pero esta actividad resulta a su vez imprescindible para el funcionamiento equilibrado de los ecosistemas.

Tenemos, de un lado, los ecosistemas: todo el entramado de escuelas, academias, galerías, museos, etc. (biotopos),

9. *La Ciencia ecológica: Ecosistema:comunidades y biotopos. Disponible en:* [http://www.iespana.es/natureduca/cienc\\_comunidades.htm](http://www.iespana.es/natureduca/cienc_comunidades.htm)  
10. *Íbidem*



todo lo que forma al artista, incluidos los condicionamientos sociales, políticos, etc.. Y también están los artistas y las obras que crean, con sus diferentes propuestas o estilos (biocenosis), así como las interrelaciones entre éstas y la sociedad, formando una unidad en equilibrio dinámico.

De otro lado, en el seno de los ecosistemas, como parte esencial de los mismos, tenemos los nichos ecológicos; la actividad de los artistas, su proceso creativo, lo que necesariamente han de hacer para producir arte.

Queda de esta manera expuesta la importancia de realizar un pequeño estudio de ecología aplicada al arte, del que este apartado no quiere ser más que un comienzo y motivo quizás de una profundización en el tema en posteriores investigaciones sobre la diversidad del arte actual.

### 3.1 HACIA UN NUEVO PARADIGMA (O LA CRISIS DE LOS ESTILOS)

Desde el cambio de siglo, oímos hablar de un cambio en nuestra visión del mundo (Weltanschauung). En este apartado nos paramos a reflexionar sobre esta premonición, que no acaba de cumplirse pero que desde diversos ámbitos artísticos se reclama como absolutamente necesaria e inevitable. Las artes son en este caso como los ojos de dicha visión; ellas nos ayudan a comprender los cambios y los motivos que los causan:

*"Se dice a veces que las imágenes nos enseñan a ver. Se trata de una simplificación disculpable, pero es verdad que las imágenes pueden enseñarnos a reconocer y especificar un efecto visual y emotivo, que siempre ha estado presente en nuestra experiencia. La búsqueda de estos efectos es mucho más antigua que la ciencia de la psicología. Se llama historia del arte"*<sup>11</sup>

También al acabar el siglo XIX, hubo quien apuntó un cambio de visión en las artes, que abandonaban la mimesis como guía de toda mejora artística en pos de una visión más expresiva. Así lo afirma A.C. Danto recordándonos la crítica de Roger Fry sobre la segunda exposición de postimpresionistas en Londres, 1912:

*"Fry notó que «acusaciones de tosquedad e incapacidad fueron hechas libremente -por un público- que se acerca a admirar principalmente en una pintura la destreza con que el artista produce ilusión y se resiste a un arte en que aquella destreza está completamente subordinada a la expresión directa del sentimiento»"*<sup>12</sup>

En la actualidad este cambio de visión continúa siendo reclamado por la crítica especializada.

*"Es toda una visión del mundo, nacida con el cristianismo y el ocaso del mundo clásico, lo que ahora se tambalea, y la nueva Weltanschauung capaz de reemplazarla no se vislumbra apenas.*

*A este proceso a largo plazo se superpone otro a más corto plazo: el fin del paradigma mecanicista en la ciencia y el fin del estilo romántico en el arte."*<sup>13</sup>

Pensando en el significado de la palabra arte, como nos recuerda L. Racionero ésta se remonta al griego *arthron*,

11. GOMBRICH, E. H. Op. Cit., p., 214

12. DANTO, Arthur C. (1999); *Después del fin del arte*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, S.A., p., 72

13. RACIONERO, Luis. Op. Cit., p. 101.

articulación. Lo que nos puede servir para comprender la importancia del arte como resorte que articula una emoción, despertándola y moviéndola del mismo modo que las articulaciones de los esqueletos hacen posibles nuestros movimientos.

Sin embargo apuntamos un añadido a las reflexiones de L. Racionero, argumentando que no se trata de una articulación controlada por el consciente, como en el caso de la mayoría de nuestros músculos y articulaciones óseas. Se trata de una articulación que funciona con autonomía, como el reflejo involuntario rotuliano o como la retirada de una mano ante el ardor del fuego. El arte funciona de esta forma como una protección o una muestra del estado saludable de nuestras emociones. Con las articulaciones se hace necesario el uso para que no caigan en el deterioro y la atrofia de forma que no puedan articular nada. Es necesario ejercitar el arte como ejercitamos nuestros movimientos físicos si no queremos quedarnos paráliticos emocionales. La necesidad del conocimiento y de la práctica artística es una necesidad social, de la cual nos habla convincentemente Ernest Fischer en su libro *De la necesidad del arte*.

Como articulación o como metabolismo ideológico, el arte resulta algo orgánico que remueve nuestras vísceras y convulsiona nuestras mentes, emocionándonos. Pero lo más significativo es la cualidad ecológica ligada a la esencia de las articulaciones. La ecología es a su vez una compleja red de sistemas articulados entre sí. Las relaciones se producen por efecto de un movimiento en un extremo que por medio de la articulación adecuada, se traslada a otro extremo, produciendo otro movimiento que puede ser parecido o absolutamente contrario.

Trataremos en esta parte de articular, bajo la metodología sistémica extraída de la ciencia ecológica, los cambios en los movimientos del arte de las últimas décadas.

La naturaleza de las emociones producidas por el nervio artístico va variando con los tiempos casi imperceptiblemente y aunque adivinemos o intuyamos un cambio en nuestras relaciones o articulaciones con la naturaleza y el arte, estos cambios son actualmente ínfimos e imperceptibles. Sin embargo, sí percibimos la necesidad de un cambio cada vez con mayor intensidad.

Esto se puede rastrear en todo tipo de declaraciones de especialistas, artistas o meros aficionados al arte.

Desde la crítica se asumen posturas derrotistas y nostálgicas cuando no absurdamente optimistas.

Entre las poco esperanzadoras y dentro de un apartado titulado *Críticos sin criterios*, L. Racionero, dice:

*"(...) la cultura se disgrega y el arte entra en uno de esos períodos interlunares del estilo, en que ya no se acepta el paradigma anterior y aún no hay conceptos sobre el paradigma nuevo; los críticos se quedan sin criterios comunes, y cada cual enjuicia las obras de arte en función de las pautas que le parecen más adecuadas (...) imprecisas, no concretadas por el cincel del consenso."*<sup>14</sup>

En cuanto a la crítica del «todo va bien» son muchos los medios y voces que en los últimos años no paran de dar bombo y platillo a ciertas acciones artísticas tocadas por la mano mágica del mercado internacional, poniendo en ellas toda la esperanza y el futuro del arte, y olvidando el trabajo en las escuelas, talleres o universidades, que merecen un esfuerzo curricular y económico novedoso e importante.

En vez de unas escuelas cada vez más preparadas y con mayor número de profesores, nos encontramos con escuelas cada vez más vacías y faltas de motivaciones.

En vez de una participación de los pintores, escultores y artistas en general en las instituciones culturales y en la vida cotidiana de las sociedades, nos encontramos ante el monopolio del mercado, sin el más mínimo apoyo a las instituciones, que ven mermadas sus funciones por causa de una política exclusivamente monetaria.

Volviendo a esta supuesta crisis de los estilos o al deseo de que se realice un nuevo paradigma, hay quienes apuestan por un arte nuevo, con colores nuevos y nuevos materiales. Un arte donde el láser sea el nuevo pincel.

*"Toda la polémica entre arte figurativo y arte abstracto, sobre la que gira la estética moderna, es una pista falsa una cortina de humo. Pintura abstracta y figurativa son, de hecho, lo mismo. (...) La diferencia fundamental en la pintura moderna es la que pueda existir entre pintura visual y pintura táctil: sobre esta alternativa debe plantearse la crítica estética. La crítica que ha de formularse a los pintores modernos es que no hacen suficiente uso de las nuevas tecnologías para crear un arte distinto al de los clásicos. Cambiar las formas y colores de Rembrandt por formas y colores, cuya única diferencia consiste en que no figuran nada, no supone invención alguna."*<sup>15</sup>

Del mismo L. Racionero con respecto a la relación del arte con la técnica, *"El láser es un pincel que todavía espera su Leonardo"*.<sup>16</sup> Puede que sea cierto pero aún es un pincel muy caro y al alcance de muy pocos.

Lo cierto es que, ante este modelo representado por un

14. RACIONERO, Luis. Op. Cit., p. 129.

15. RACIONERO, Luis. Op. Cit. p., 158

16. RACIONERO, Luis. Op. Cit. p., 174

arte tecnológicamente avanzado, ilusionado con el uso de nuevos medios, son muchos los aspectos que quedan relegados como todo el arte conceptual o las técnicas tradicionales.

El paradigma futurista, podríamos llamarlo así, está aún impregnado de cierto positivismo finisecular. No todo avance tecnológico es deseable ni se pueden medir los progresos sólo según a su desarrollo técnico. Como ejemplo baste recordar las primitivas tablas flamencas, los primeros óleos, que si comparamos con pinturas posteriores, cuando la técnica ya era dominada y habitual entre los artistas, comprobamos que su elaboración y acabados no son mejores o peores, ni más ni menos deseables sino diferentes.

Otro paradigma proyectado para el futuro del arte es el que une en una misma forma el arte y la vida. Racionero llama a este paradigma utopía vitalista:

*"Aunque ya han aparecido las primeras señales del cambio, el arte contemporáneo sigue adaptado al quehacer burgués de comprar, vender, acumular y producir para el mercado. El camino puede ser otro: la fusión de arte y vida, de arte y realidad cotidiana."*<sup>17</sup>

Un cambio de visión en las relaciones de las personas con su medio natural no es algo que pueda suceder de repente, la transmisión cultural es lenta y farragosa. Cuesta deshacerse de los hábitos transmitidos de generación en generación, tanto como cuesta habituarse a otros nuevos. Sin embargo, se intuye un cambio.

*"La utopía vitalista propugna que los artistas dejen de cultivar su ego y salgan a la calle a ayudar a los demás a llevar una vida más creativa e imaginativa, que dejen de creerse y actuar como gente aparte, que trabajen para cambiar el decorado de la ciudad, diseñado por la eficiencia, en un decorado de paraíso aquí, ahora; que el estilo de vida que la sociedad permite a los artistas debe ser el estilo de vida de todo el mundo." Porque si no es así, no acabarán las neurosis causadas por el tedio de una vida sin imaginación ni variedad, y sublimada por el consumismo."*<sup>18</sup>

La teoría de la evolución desde Darwin a Lamarck juega aquí un papel decisivo.

La evolución, al contrario de lo que entendemos normalmente, no implica necesariamente un progreso; la evolución no puede ir hacia atrás pero tampoco su trayectoria es recta, quizá sea curva y al creer que avanzamos lo que

17. RACIONERO, Luis. Op. Cit. p., 161

18. RACIONERO, Luis. Op. Cit. p., 168

hacemos es dar la vuelta. Involución es en cierta medida un término innecesario; recurrimos a él cuando la evolución de algo no satisface nuestras expectativas. Una evolución donde finalmente desaparecen las especies y se agota el poder de regeneración es acaso una involución o es la lógica de la evolución que naturalmente no puede escapar de la muerte o de la entropía.

Comprender cómo se comporta la evolución en el campo de la información es algo imprescindible. La evolución cultural, al igual que la biológica, no es siempre progresiva. La evolución no toma partido por nada, es neutra (Motoo Kimura). En cuanto a la transmisión cultural, la maestría o el conocimiento de técnicas y habilidades no es heredada sino a través del intercambio de información, y para ello es necesario un sistema educativo complejo y una estabilidad social y política. La pérdida de especies altera el nicho ecológico de otras especies y también afecta al hábitat general. El olvido de la transmisión cultural transforma también nuestros hábitos y costumbres y transforma nuestro hábitat. El cuidado y la transmisión de todas las formas culturales son el garante de que nuestra evolución cultural sea progresiva y no se provoque una regresión.

De Julio Caro Baroja, que con motivo de la muestra *Naturalezas españolas (1940-1987)* escribe sus *Consideraciones sobre la representación artística de la naturaleza*, destacamos del último párrafo su interés, que compartimos, en recalcar la engañosa función de la palabra evolución usada en el arte.

*"No es posible tratar de la inmensidad de producciones paisajísticas de los tres últimos siglos, ni aún señalar de modo sucinto las corrientes fundamentales. Del paisaje anecdótico al impresionista hay cantidad considerable de cambios y mutaciones de conceptos y de técnicas. No hablemos de evolución. Ésta es una palabra engañosa que a muchos les da a entender que existe un proceso de creación unilineal y progresivo (de lo más tosco a lo más perfecto) en todo género de creaciones naturales o humanas. Es también como un arma, ofensiva y defensiva, para dominar y justificar la perfección propia. La verdad es que en cada forma y manera se llega a una perfección absoluta, de suerte que no se puede decir que un paisaje de Velázquez es mejor que otro de Patinir, porque es más moderno, ni peor que uno impresionista, porque éste es más reciente todavía. Veamos las cosas en sí mismas."*<sup>19</sup>

Sin alejarnos totalmente del tema que nos ocupa, el posible desarrollo de un nuevo paradigma, observamos que la temática artística desde el comienzo de la modernidad se centra en el arte, es decir, que se toma a sí misma como

19. CARO BAROJA, Julio, (1987); *Naturalezas españolas (1940-1987)*, Catálogo Exposición del CARS, Madrid, Ed. El Viso S.A.

punto de referencia para la creación. El arte habla del arte. Es una actitud metaartística, que sin embargo no puede, a nuestro parecer, escapar al eterno rodeo en que consiste el arte.

*"La modernidad marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos, tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo. Con la modernidad, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema."*<sup>20</sup>

Para hablar sobre el arte hay que saber de qué se trata y es entonces cuando nos preguntamos lo que es el arte, lo que ha sido en otras épocas, y buscamos en las obras antiguas las respuestas, y nos damos cuenta de que el arte siempre ha hablado sobre sí mismo. Nos damos cuenta de que el arte se ha fijado siempre en la naturaleza, que ha sido su patrón, su modelo. Pasamos de la representación convencional de la naturaleza (periodo clásico) al análisis de las infinitas posibilidades de representarla que se suceden a partir del periodo moderno y a mayor velocidad con las vanguardias del s. XX.

Actualmente, en el periodo postmoderno, agotadas según algunos las posibilidades de representación de la naturaleza, se acude a representar el conflicto. La temática continúa siendo la naturaleza, porque aún dejando de ser válida su representación, es la que motiva que surja el arte en la mente humana, la naturaleza nos es recíproca. Nosotros somos naturaleza, la existencia de la naturaleza es nuestra existencia y su historia está tejida con la nuestra. Podemos apartarnos de un tipo de representación convencional, pero actualmente no es posible ningún tipo de estilo aglutinador, al modo de nuestra visión histórica de las grandes épocas artísticas como lo fueron el Renacimiento, el Barroco, etc...

La actividad del artista, su técnica, estilo y procesos pueden variar de un proyecto a otro; su actitud es la del cambio continuo, la metamorfosis. Marx y Engels ya apuntaron esta tendencia al eclecticismo en la actividad humana como un objetivo deseable para todos:

*"De algún modo, ofrecieron cautelosamente una visión de la vida en el período posthistórico, en el famoso pasaje de su Ideología alemana. En lugar de individuos forzados a «una particular, exclusiva esfera de actividad», escribieron que «cada uno pueda realizarse en la rama que desee». Esto «hace posible para mí hacer una*

20. DANTO, Arthur C. Op. Cit., p., 29

*cosa hoy y otra mañana, cazar en la mañana, pescar en la tarde, criar ganado en la noche, criticar después de la cena, tal como tengo en mente, sin llegar a ser cazador, pescador, pastor o crítico» En una entrevista de 1963, Warhol expresó el espíritu de este maravilloso pronóstico de este modo: «¿Cómo podría alguien decir que algún estilo es mejor que otro? Uno debería ser capaz de ser un expresionista abstracto la próxima semana, o un artista pop, o un realista, sin sentir que ha concedido algo»<sup>21</sup>*

El eclecticismo o diletancia que Danto trata es efecto del denominado periodo posthistórico, término que él prefiere a los de postmoderno o contemporáneo, y con el cual hace referencia al arte después del fin del arte, corriendo paralelos sus planteamientos a los derivados de las teorías sobre el fin de la historia de Fukuyama. Sin detenernos en sus peculiares interpretaciones del actual momento de las artes, únicamente nos interesa apuntar su positiva aportación en cuanto a la libertad del artista actual para poder elegir su método de expresión:

*"Y los artistas al final del arte son igualmente libres de ser lo que quieren ser; son libres de ser cualquier cosa e incluso de ser todas, como ciertos artistas que ejemplifican a la perfección el presente momento del arte: Sigmar Polke, Gerhard Richter, Rosemarie Trockel, Bruce Nauman, Sherrie Levine, Komar y Melamid; y un gran número de otros que se niegan a ser limitados por un género -quienes rechazaron cierto ideal de pureza-." <sup>22</sup>*

También como contrapunto a esta «pureza» idealizada de los estilos venida a menos, podemos hallar una pureza del artista como ser libre y esencial, pureza que radica en la identidad no alienada del individuo, en su libertad de elección consistente en el reconocimiento de nuestras dependencias y relaciones con la naturaleza.

El artista actual revisa la historia del arte y todo el arte es para él no sólo un motivo de estudio sino su campo de trabajo. Como el pintor naturalista de Barbizon estudia una piedra o un tronco, el artista actual estudia la producción artística. Como una selva inexplorada, como una segunda naturaleza que espera su representación. Y de esta forma el ciclo se cierra. El artista actual de nuevo estudia la naturaleza, pues el estudio del arte le remite constantemente a ella. La obra de Perejaume es un ejemplo del eterno retorno a la naturaleza, es la excusa perfecta para continuar pintando paisajes o para continuar pintando sin más, dando una vuelta de tuerca a la crisis de la imagen artística.

21. DANTO, Arthur C. Op. Cit., p., 58

22. DANTO, Arthur C. Op. Cit., p., 65



La facultad del arte para cambiar nuestra visión del mundo es, ha sido y continuará siendo una de sus características más notables, citando a Gombrich:

*"No hay motivos para dudar de que este proceso puede continuar y continúa. El mundo de la experiencia visual es de una variedad y riqueza infinitas. El arte puede codificar correctamente la realidad y sin embargo, paradójicamente, no hay motivos para temer que los artistas tengan algún día que dejar de revelarnos nuevas facetas de esta experiencia inagotable."*<sup>23</sup>

Y con respecto a la influencia que sobre nuestra actitud contemplativa ante el paisaje han tenido y tienen las pinturas y fotografías del género, nos propone:

*"Sería interesante averiguar en qué medida viene culturalmente determinado por nuestra habituación a las pinturas y fotografías de paisajes el hábito de adoptar una postura contemplativa, estética, hacia tales panoramas."*<sup>24</sup>

Finalmente, transfiriendo lo descubierto por la ecología:

*"¿Útiles o perjudiciales? Esta división neta de los seres vivientes en buenos y malos no siempre es válida. Tenemos que tratar de aprender a comprender las relaciones entre ellos y nosotros"*<sup>25</sup>

Transfiriéndolo, como decíamos, al mundo de la creatividad artística, estos conceptos complejos que rechazan el reduccionismo de la polaridad bueno-malo nos ayudan a eliminar ficticias confrontaciones o debates pasados de reminiscencias vanguardistas, como los de abstracción-figuración, etc. Y abundan en la valoración de la variedad en un mundo donde las relaciones cobran gran importancia.

23. GOMBRICH, E. H. Op. Cit., p., 39

24. GOMBRICH, E. H. Op. Cit., p., 205

25. VOIGHT, J. *La destrucción del equilibrio ecológico*. Op. Cit., p., 158

## 3.2 EL NICHO ECOLÓGICO DE LA PINTURA

Queda claro que, considerando la pintura como el quehacer del pintor, es ésta en sí misma el nicho ecológico del arte pictórico. La pintura, como quehacer, como actividad creativa, es la función fundamental del pintor como pieza o biocenosis del ecosistema arte plástico, que a su vez está integrado en ecosistemas mayores o mesosistemas hasta llegar al ecosistema del arte en general.

Estos nichos de la pintura, en el momento actual se han diversificado de tal manera que podemos encontrar diversidad de formas de adaptación, que dan lugar a nichos hasta ahora desconocidos. La actividad personalizada, el individualismo del artista y su obra, llega a crear tantos nichos ecológicos como artistas hayan creando.

Como dice G. Dorfles:

*"(...) nos estamos alejando de la sociedad uniformadora preconizada por Orwell, es decir, estamos contrastando esa "coincidencia monolítica" que creíamos iba a afirmarse muy pronto, al tiempo que asistimos a la formación de grupos de individuos muy diferentes entre sí por opiniones, intenciones, creencias y metas.(...) Fenómeno, dicho sea de paso, que coincide exactamente con lo que ha sucedido recientemente en el campo del arte -pintura, arquitectura, literatura- : la aparición de maneras (más que de estilos), modas o poéticas muy diferentes entre sí, antitéticas incluso, y, sin embargo, sincrónicas.(...) presagios de un retorno al individualismo creativo." <sup>26</sup>*

Estas nuevas maneras individualistas forman un ecosistema de propuestas artísticas interrelacionadas entre sí.

La disciplina de nuestro enfoque hace que nos fijemos en la importancia de cada uno de los nichos en relación al todo, es decir, al ecosistema que los integra. Nuestro interés se centra entonces en las relaciones entre estos nichos, entre ellos y su medio natural, constituido por todas las artes y su historia.

Algunos de estos nichos tienen un ancho pasado, como la escultura, la pintura figurativa, la abstracción geométrica o la danza ritual. Otros, sin embargo se deben a la continua exploración de nuevos medios y procedimientos como las performances, las instalaciones, el video arte o el arte de la red.

Un nicho ecológico es, como ya se ha comentado, no un lugar como el nicho de un cementerio, es una actitud, una

26. DORFLES, G. Op.Cit., p.148.

forma de comportamiento determinada y armonizada con el entorno, en el cual se desarrolla la actividad vital.

En este aspecto las actitudes son, en muchos casos, el motivo principal y motor de la obra. Tal es el caso de muchas obras de carácter reivindicativo en cuanto al medio ambiente. Pensamos en la actitud del Sr. Courbet ante sus poderosos contemporáneos o en la visión picassiana de los bombardeos de Guernica, actitudes con carácter crítico o de protesta, que en la actualidad del tema al que nos referimos ocupa a parte de la creación contemporánea, que no cesa en su empeño de revelar la realidad de la naturaleza y su problemática ecológica y política.

Considerando entonces que la actividad de los pintores es uno de esos nichos ecológicos, una serie de actitudes y comportamientos adaptados a su medio, estos comportamientos o actitudes van sufriendo cambios con el paso del tiempo y el cambio de las condiciones ambientales.

En el caso del pintor, cuya actividad se ha visto en poco tiempo desplazada por otros procedimientos, su nicho ecológico (es decir su actitud o comportamiento) lo acusa mostrándonos como consecuencia un cambio, es decir, desarrollando nuevas actitudes para un medio en continua transformación.

El pintor, ante las nuevas exigencias de todo tipo: mercantiles, culturales, estéticas, (ante un cambio de su medio ambiente) ha ido desarrollando una serie de estrategias que le permiten continuar su existencia como pintor. Tras el nihilismo finisecular, donde el arte o la historia estaban claramente heridas de muerte, la continuidad y el resurgimiento de la pintura no se hacen esperar y muchos son los artistas que, en plena era conceptual y tecnológica, ofrecen sólo pintura como su más moderna y última respuesta. En un artículo reciente de *El País*, J. Maderuelo apuntaba en esta dirección al comentar la última exposición de grabados de R. Serra y pinturas de Helmut Dorner:

*"El que los tradicionales cuadros sobre bastidor o los grabados hallan sido relegados a un segundo plano por las estrategias de la moda durante las últimas temporadas, para ofrecer otros productos objetuales o conceptuales, ha servido, sin embargo, para que algunos artistas plásticos renueven sus experiencias visuales e ingenien nuevas técnicas que sitúen a la pintura y sus derivados en un nuevo plano de interés (...) Estamos pues ante dos formas de entender las artes plásticas que extienden los conceptos tradicionales de grabado y pintura defendiendo el antiguo oficio, laborioso y sensualista, frente a las prácticas in-*

27. Maderuelo, Javier. *¿Vuelve la pintura?*. El País, 14-05-05. Babelia, p. 19

*telectualistas y tecnológicas.”*<sup>27</sup>

Y en esta pintura tras la muerte de la pintura, en este ave Fénix del arte actual, nos encontramos con un nicho ecológico de antigua procedencia, el cual se ha ido adaptando a los cambios externos pero manteniendo su integridad. La pintura en la época de los performance e instalaciones, del video digital y la infografía, continúa existiendo y continúa asombrando, aunque sólo se publicite cuando conlleva negocio.

Observemos entonces los cambios del sistema (ecosistema), donde está inscrito el arte de la pintura, y veamos cómo el pintor actual los enfrenta, conformando de esta forma un nuevo nicho.

Este ecosistema, o medio, en el que se desarrolla la actividad del pintor, no es otro que la sociedad en toda su complejidad.

Los cambios en ella durante el siglo XX han sido rápidos y numerosos y las vanguardias artísticas son ciertamente un reflejo de esos innumerables acontecimientos. Durante este proceso se llega a dudar en varias ocasiones de la continuidad de la pintura, desde los comienzos dadaístas a principios del siglo hasta las propuestas conceptuales y efímeras de las última décadas. Pero la pintura sobrevive a duras penas, como un lince en peligro de extinción, pero viva. «¡El arte ha muerto!» o «¡La historia ha muerto!» son gritos que si algo nos dicen es que existe el peligro de que desaparezcan, como el lince. Pero lo real es que para que el arte y la historia mueran es preciso que nosotros desaparezcamos antes.

La pintura sigue, avanza o retrocede; no existe para ella una evolución lógica. Tiende a adaptarse y dialogar con su medio. Pero, como ha escrito Fischer, es necesaria y de siempre nuestra compañera.

En los últimos 25 - 30 años, coincidiendo con el final del convulsivo siglo XX y el principio del XXI, el pintor ha continuado su laboriosa tarea de mezclar colores y formas sobre un lienzo blanco o sobre cualquier otra superficie. Con su bagaje estilístico, enriquecido enormemente, usa de todas las formas conocidas e investiga en cada una de ellas como si de algo nuevo se tratase. *"Ve la pintura, cada cosa, como la primera vez"*<sup>28</sup>

El nicho ecológico de la pintura lo forman las actitudes que los pintores han tomado para continuar creando. Paradójicamente esto les lleva en ocasiones a abandonar la pintura misma. En estos casos el nicho ecológico sufre un cambio radical, transformándose en otro. Otro nicho; otro comportamiento ligado a actividades diferentes a las habituales del pintor. Actitudes que llevan a los artistas a explorar nuevas técnicas, nuevos procesos y estilos, como

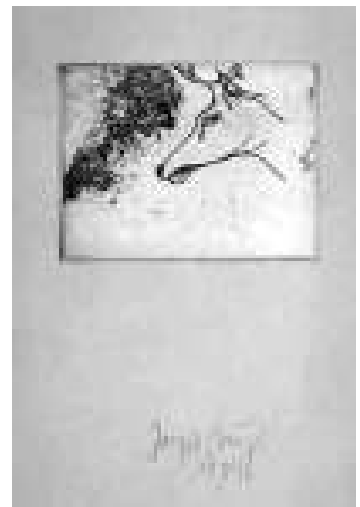
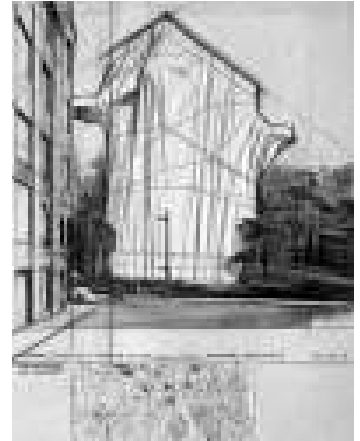


Fig.- 3, 4, 5. Christo, Beuys y Vostell, tres obras plásticas de artistas que son más conocidos por sus propuestas novedosas, como instalaciones, acciones, videos, etc..

28. QUEJIDO, Manolo (2003); *Quiere la pintura a cada vez por primera vez*, en revista *Arte y Parte* nº 45, Madrid, p. 30

son los del arte Povera, el arte conceptual, Land Art, Fluxus, Body Art, etc. Actitudes que también son adoptadas por pintores y escultores de formación clásica, que ven en esta nueva forma de comportamiento una respuesta más adecuada a los planteamientos del arte actual.

Pero no siempre se abandona el nicho de la pintura por otro, de manera radical. Muchas de estas propuestas son acompañadas de realizaciones propias del pintor (dibujos, pinturas, fotos, estudios de color y forma, etc). Como ejemplo, los dibujos con agua de río de R. Long, o los que Christo realiza de sus empaquetamientos; también los grabados de Chillida, o los cuadros de Vostell o J. Beuys, artistas claramente implicados en el surgimiento de estos nuevos nichos ecológicos del arte.

Ello muestra de qué manera las relaciones de estas nuevas formas de expresión con la tradicionales continúa siendo fructífera. Ambas se abastecen mutuamente.

Como en la ciencia ecológica, tendremos presente la salud del ecosistema para el crecimiento y buen desarrollo del nicho ecológico. La actividad de un ser vivo se ve alterada cuando le falta el hábitat, que es su medio de vida; todos los seres están ligados en mayor o menor medida a su ecosistema. Si al lobo de las praderas le quitamos la pradera, éste desaparecerá.

El nicho ecológico requiere que funcionen en equilibrio los diversos ecosistemas y nichos, no que desaparezcan, pues la mutua interdependencia y el apoyo mutuo son claves para su existencia.

Así pues, tenemos de un lado los cambios en el medio, que son en el caso de la pintura las relaciones con la sociedad, (tecnológicas, mercantiles, políticas, etc.), y de otro lado las nuevas actitudes o nichos ecológicos que estos cambios producen. Todo ello trae como consecuencia una diversificación de la vida artística; conglomerado de nichos, ecosistema, selva amazónica, pulmón de oxígeno o, como habíamos dicho en este trabajo, metabolismo regulador de ideas y emociones.

Queremos destacar que, bajo este prisma ecológico con el que miramos el arte actual, la diversidad es un valor en sí mismo, que está por encima de la singularidad. Ya no es época de grandes personalidades artísticas, aunque existan; lo que interesa realmente es la pluralidad de las formas de ver:

*"Una de las tantas cosas que caracteriza el momento contemporáneo del arte -o lo que denomino el «momento posthistórico»- es que no hay más un linde de la historia. Nada está cerrado a la manera en que Clement Greenberg supuso que el arte surrealista no formaba parte del mo-*

*dernismo como él lo entendía. El nuestro es un momento de profundo pluralismo y total tolerancia, al menos (y tal vez sólo) en arte. No hay reglas.”*<sup>29</sup>

A este respecto recordemos cómo llega el eclecticismo al mundo del arte; el Salón de Otoño, París 1978, “(...) *presentó un inesperado sabor de retaguardia: aparecieron salas del más puro impresionismo al lado de cuadros simbolistas dignos de Gustav Moreau, sutilezas místicas tipo Delville junto al surrealismo más daliniano, coloristas a lo Bonnard junto a sistemáticos neo-Vasarelys, incluso la inevitable tela desgarrada con el amasijo de trapos sanguinolentos de rigor; en una palabra, la característica del Salón de Otoño 1978 fue el sincretismo, su lema todo vale.*

*(...) No se trata de lamentarlo o celebrarlo, sino de constatar el hecho: por primera vez, en muchos años, el rígido corsé de la moda vanguardista se vulneró a favor de un eclecticismo que, si bien no es notable por su calidad, sí lo es por su libertad.”*<sup>30</sup>

La genialidad ha de dar sombra y cobijo a sus hijos para que inunden el mundo. Pero estos hijos son pequeños y muy numerosos, no como el gran genio, enorme y singular. La diversidad es lo realmente genial.

Esta variedad de comportamientos en la actividad del artista plástico lleva a la creación de nuevos nichos ecológicos, surgidos por la adaptación de la pintura a nuevos procesos o por la combinación con otros nichos, como la escultura, danza, fotografía, etc. Tema que trataremos en el siguiente capítulo y del que ahora solamente intentamos señalar su génesis, el motivo de su aparición bajo el punto de vista ecológico, que no es otro que la necesidad de las artes tradicionales de adaptarse a los cambios en el medio artístico.

¿Cuáles son, entonces, esos nuevos nichos que acuna la pintura en el último tramo del s. XX?

En el quehacer propio del pintor, podemos señalar como hitos de estos cambios, aquellos momentos en que la pintura entra en crisis, insinuando su total desaparición. En las vanguardias<sup>31</sup> de la década de los 60 se llega a estos extremos con el desarrollo del minimalismo y del arte procesual o el arte conpetual, que proponen un arte mental sin objeto ni forma, que es contestado desde la pintura con la aparición de hiperrealismos o foto realismos.

La pintura resurge entonces como una reacción ecológica, que busca el equilibrio en el ecosistema de las artes.

Desde la pintura han sido provocadas y también contestadas las diferentes propuestas estéticas de la posmoder-

29. DANTO, Arthur C. Op. Cit., p., 20

30. RACIONERO, Luis. Op. Cit., p. 74

31. El arte de las vanguardias va desde la primera vanguardia en 1874 con las primeras creaciones del Impresionismo en París, y continúan a lo largo del siglo XX, apareciendo en la década de 1960-70 nuevas vanguardias especulativas de gran trascendencia. Según Eduardo Westherdal continuarán siempre: “*la vanguardia continuará siempre una natural progresión, una andadura con su tiempo*” (E. W.) . Véase AGUILERA CERNI, Vicente (1979); *Diccionario del arte moderno*, Valencia, Ed. Fernando Torres, pag. 540.

alidad. La crisis en la representación trae como consecuencia una avalancha de representaciones que intentan plasmar la representación misma y su crisis. La pintura vuelve por sus fueros a intentarlo todo. Los alemanes retornan a sus expresionismos, los italianos a sus figuraciones y técnicas tradicionales con la transvanguardia, etc. Los españoles retoman sus texturas (Tápies - Barceló) y sus maneras entre mentales y viscerales a la manera de los bodegones de Zurbarán o las pinturas negras de Goya o Solana, y pintan, sobre lienzo y con pintura, recuperando las técnicas clásicas para la posmodernidad.

La tradición se renueva con cada paso que nos aleja de ella, aún a través de su propia deconstrucción, la pintura continúa en la palestra. Y sobre todo esto último, la tan manida deconstrucción, ha servido como método para no olvidar del todo la estructura y conformación de la pintura. Muchos artistas actuales parten de la aplicación de este concepto de Jacques Derrida, la deconstrucción. Pero el objetivo de desenmascarar las estrategias tradicionales de la pintura mediante la deconstrucción ha poblado de obras pictóricas de todos los estilos el mundo del arte. La pintura, al contrario de lo que se pensaba, sale fortalecida, reforzada en su estructura básica, y con nueva compañía, esos otros nichos que, partiendo de ella, se crean, como son las instalaciones o los nuevos formatos objetuales, vídeos, infografías, arte de la tierra, etc.

*"La posmodernidad es una fórmula ecléctica que se compone de una diversidad de elementos; su paradigma visual lo encontramos en la arquitectura más moderna, injertada de columnas dóricas y frontispicios triangulares: es la captación de todos los estilos."*<sup>32</sup>

Estudiando la historia de estos cambios desde un punto de vista sistémico, integrador, como lo es el ecológico, no hay razón para despreciar las formas precedentes de actuar, sino al contrario, valorarlas y cuidarlas en favor de las que puedan surgir de ellas.

Las artes, vistas como un ecosistema en equilibrio dinámico, no como un caos donde domina la ley de la selva, es la propuesta de este capítulo. Una visión integradora y compleja, fuera de polémicas que alejen al arte del mundo en que se desenvuelve. Una visión como la que manifestaban los artistas españoles del *El Paso* en su manifiesto:

*"Conscientes de la inutilidad de la discusión sobre los términos abstracción-figuración, arte constructivo-expresionista, arte colectivo-individualidad, etc., nuestro propósito*



Fig.- 6, 7. Cristina Iglesias y Mateo Charris, cada uno debe su obra a su interés por determinada línea de exploración, en primer caso por el mundo de las texturas y ambientes y en el segundo por el de los realismos fantásticos y el pop.

32. RACIONERO, Luis. Op. Cit., p. 154.

es el de presentar una obra auténtica y libre, abierta hacia la experimentación e investigación sin fronteras y no sujeta a cánones exclusivistas o limitativos”<sup>33</sup>

La actualidad de muchas de esas «inútiles discusiones» hacen que estas declaraciones aún sean válidas.

El nicho de la pintura, al que nos referimos exclusivamente en este capítulo, ha producido un sinfín de variaciones, de las que hablaremos más adelante, pero la pintura, su estudio y enseñanza formal, sus técnicas tradicionales y las nuevas, son el nicho básico de su existencia; sin este nicho, sin esta forma de actuar, no se darían otras actuaciones diferentes.

En España, la tradición pictórica está fuertemente arraigada en el nicho ecológico de nuestros pintores, aparte de lo estrictamente académico. Las actitudes autodidácticas de gran parte de nuestros artistas contemporáneos son, salvo excepciones, cada vez más numerosas, de carácter marcadamente plástico, pero el interés por las técnicas académicas tradicionales y otras de origen artesanal, impregnan la obra de muchos artistas españoles.

La pintura matérica, explosión de texturas en obras de César Manrique, Tápies, Canogar, etc, tiene su continuidad en las obras de Cristina Iglesias, Soledad Sevilla, Barceló, etc. La pintura del realismo mágico de A. López se proyecta y continúa en un gran número de artistas que navegan entre los realismos y surrealismos, como A. Sánchez, Mateo Charris, etc.

La pintura realiza su nicho allí incluso donde las condiciones parecen adversas, creando para ello su propio ecosistema; tal es el caso de los óleos que Perejaume realiza en sus instalaciones, del uso de la pintura en sus trabajos, o el caso de los dibujos tan sensuales que A. Schlosser realiza en medio de su proceso de creación de obras con elementos del bosque.

También en el caso del dibujo del proyecto, de su desarrollo sobre el papel, de su proyección, Ilya Kabakov hace de esos dibujos la obra.

Suele pasar con el arte contemporáneo que no es fácil descubrir donde está ese nicho de la pintura del que hablamos aquí. Sin embargo, muchas de esas obras, con una apariencia fría y distante, ajena a la plástica de la pintura o los materiales, son proyectadas con gran sensibilidad plástica y conocimiento del nicho propio de la pintura.

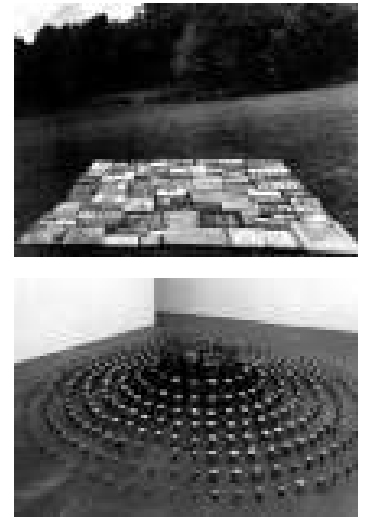


Fig.- 8, 9. Perejaume (arriba) y A. Schlosser (abajo) realizan sus instalaciones y obras escultóricas a la par que continúan practicando e investigando las posibilidades plásticas de la pintura y el dibujo.

33. MANIFIESTO, n° 37, *Descubrir el arte*, verano de 1957, p. 68



### 3.3 ECOSISTEMAS HÍBRIDOS (INTERDISCIPLINARIEDAD, INSTALACIONES, ETC.)

La importancia que todas las ciencias tienen en sí mismas no es óbice para tratar de las interrelaciones que entre ellas se establecen. Ya a finales del siglo XIX, V. V. Dokuchaev desea conferirle la importancia que merece al estudio de las relaciones entre las diferentes materias de estudio:

*"(...) no podemos dejar de notar un aspecto importante: se han estudiado principalmente objetos independientes -minerales, rocas, plantas, animales- y fenómenos independientes -el fuego (vulcanismo), el agua, la tierra, el aire- en lo que, repetimos, la ciencia alcanzó resultados espectaculares; pero no se analizaron sus interrelaciones, no las relaciones causales, genéticas, milenarias, que existen entre las fuerzas, objetos y fenómenos, entre la naturaleza muerta y viva, entre los reinos vegetal, animal y mineral, de una parte, y el hombre con su actividad y su mundo espiritual, de la otra. Sin embargo, esas relaciones, esas interacciones causales son la médula del conocimiento del mundo, el núcleo de la filosofía natural, la meta superior y óptima de las ciencias naturales. Ellas deben prevalecer sobre los otros conocimientos, y sobre estos se debe sustentar el modo de vida de los hombres, junto con su mundo moral y religioso."*<sup>34</sup>

Continuando con el paralelismo entre arte y ecología, y tomando como referencia el término «ecosistema híbrido», tratamos en este punto de aquellas propuestas artísticas que mezclan en su realización diferentes disciplinas artísticas.

Existen en ecología ecosistemas híbridos, terrestres y de agua dulce, como las llanuras de inundación estacionales, que trasladados al ámbito de las artes serían como el teatro o la arquitectura; actividades donde se reúnen disciplinas diferentes.

Pues bien, aparte del teatro y la arquitectura, viejas conocidas que requerirían para ellas solas unos cuantos capítulos, surgen en el transcurrir del siglo XX una serie de actividades artísticas que resultan de la hibridación entre fotografía y pintura, pintura y escultura, vídeo y pintura, vídeo y escultura, danza y pintura, música y pintura, etc., pudiendo continuar con una inacabable serie de obras que acusan claramente su débito hacia multitud de disciplinas

34. DOKUCHAEV, V.V., (1989); *Estudios de las zonas de la naturaleza*, La Habana, Ed Científico-Técnica, (texto de 1898) p. 4

artísticas atemperadas en una sola obra.

Pasemos a considerar todas estas actividades como nuevos nichos artísticos, nuevas especies sincréticas; porque concilian en una nueva actitud, actitudes o nichos diferentes.

La aparición de obras multidisciplinarias es también un síntoma de la velocidad a que se desarrolla el arte contemporáneo.

Un corto repaso por las más importantes hibridaciones del siglo nos vendrá bien para luego acometer una más exhaustiva relación de las frecuentes hibridaciones de los últimos años.

### *Historia híbrida*

*"Cada época tiene su tipo de arte preponderante, como la tiene cada país; en el neolítico fue la danza, en Grecia la escultura, en el Renacimiento la pintura, en el romanticismo la música. En el futuro aparecerán nuevas artes derivadas de nuevos instrumentos; sin el piano no habría Mozart, sin pinceles no habría Rembrandt. Con nuevas tecnologías aparecerán artes nuevas."*<sup>35</sup>

Durante el siglo pasado las aportaciones desde diferentes ámbitos (científicos, sociales, psicológicos, etc.,) a las artes son habituales, y el artista recoge de cualquier disciplina su inspiración y el motivo de su trabajo. Desde el humanismo renacentista, con la figura de Leonardo da Vinci a la cabeza, no ha sido tan clara la necesidad de un conocimiento multidisciplinar como lo está siendo actualmente, momento que reflejan las artes con su continua hibridación en busca de nuevas formas.

La historia de estas hibridaciones la comenzamos con la llegada del positivismo científico, del que los impresionistas hicieron gala, y continúa con la psicología aplicada en la expresividad de un Van Gogh o con la provocativa relación entre el arte y el juego de los dadaístas. Todas las vanguardias tuvieron en alguna medida relaciones con ámbitos profesionales y culturales diversos. El expresionismo alemán recoge de la psicología y de la crítica política y social su desgarrada visión del mundo. La abstracción primera de W. Kandisky deviene de su obsesión por la matemática musical. Los experimentos surrealistas de la obsesión psicoanalítica, el expresionismo abstracto de lecturas filosóficas o el hiperrealismo del interés por la fotografía. El Arte Pop introduce el concepto de producción y economía mercantil; basta recordar que lo que construye A. Warhol no es un taller sino una factoría. Para terminar en onda con el tema general de la tesis (la natu-

35. RACIONERO, Luis. Op. Cit. p., 172



Fig.- 10, 11, 12. Honoré Daumier (arriba) y grupo Zaj (abajo). Dos ejemplos con más de un siglo de distancia de la importancia de lo social en las obras de arte.



raleza), las obras de Land Art tienden su mano a disciplinas como la jardinería, el paisajismo, la climatología, la botánica, etc., y sobre todo la ecología.

Como vemos, la importancia de la hibridación en el arte no es para ser menospreciada. Esta viene motivada por un cambio en las formas de vida y en las sociedades en general.

Pero veamos desglosadas algunas de estas relaciones :

### *La política y lo social*

Podemos observar frutos de esta relación desde mediados del s. XIX, con las obras de realistas como Courbet o Daumier, que son de carácter social y continúan aún su influencia en las artes actuales.

Las duras imágenes de los expresionistas son una continuación de este intercambio entre las artes y las preocupaciones sociales.

En la actualidad, las actitudes políticas y sociales son recogidas por artistas individuales, como J. Beuys, J. Holzer, Valcárcel Medina, Juan Hidalgo, Esther Ferrer y por grupos o colectivos de artistas como las *Guerrillas Girls* en el ámbito del feminismo, *Zaj*, el Equipo límite, etc.

El carácter exclusivamente político de algunas obras es una clara evidencia de la importante relación que mantienen estas disciplinas, que en principio podrían parecer distantes.

### *La ciencia*

La influencia del positivismo científico en los impresionistas es la lógica consecuencia de trasladar las preocupaciones de la época al ámbito de la pintura.

En la actualidad, los avances científicos inducen al artista a investigar desde su perspectiva estos descubrimientos, sucediéndose una serie de obras de marcada influencia tecnológica. La ciencia en los últimos años, a través del desarrollo de los chips y la tecnología informática, ha generado, como lo hiciera en su momento el descubrimiento de la técnica al óleo por los hermanos V. Eyck, la creación de nuevos géneros y formas del arte. La digitalización de la imagen y su procesamiento con técnicas electrónicas crean una serie de obras que no son cuadros y tampoco son fotografías y que ofrecen nuevas posibilidades de expresión para el artista.

Así pues, de la unión de estos dos ámbitos, el arte y la ciencia, surgen siempre nuevas aplicaciones que a su vez condicionan el nicho ecológico, es decir, la actitud y el

comportamiento de los artistas ante la obra. Ciencia y arte se unen en las grandes obras de cualquier cultura, o mejor aún nunca estuvieron separadas, normalmente estuvieron unidas. Sin embargo, como nos señala Luis Racionero, durante el siglo XVII se gesta la división de estos dos conceptos:

*"En última instancia, la creatividad consiste en conectar estructuras mentales. Si una conexión tal se expresa mediante una forma, y dicha forma causa emoción en el espectador, diremos que se trata de arte; si la conexión se formaliza a través de un lenguaje simbólico y genera conocimiento, diremos que se trata de ciencia. Arte y ciencia son dos modalidades dialécticas del proceso creativo.*

*El arte articula y la ciencia especula; pero ambas actúan como un espejo plantado ante la naturaleza y, simultáneamente como bisagra de elementos innovadores.*

*(...) En los grandes momentos creativos de la humanidad, a diferencia de lo que ocurre en el presente, ciencia y arte no se hallaban separadas, sino que coexistían como aspectos complementarios de un mismo y único impulso creador, orientado siempre hacia el mismo objetivo: competir con la naturaleza en la producción de formas y fenómenos.(...) La división entre arte y ciencia que sufrimos ahora se consolidó en el siglo XVII. Pero esta escisión en «dos culturas» no es ni mucho menos una condición intrínseca al arte y la ciencia, sino una manera particular y pasajera de practicarlas. No existe nada en la naturaleza propia del arte o de la ciencia que compela a cultivarlas de un modo separado y antagónico."*<sup>36</sup>

La ciencia pasa de ser la consecuencia de una experimentación creativa a servir de motivo para dicha experimentación. Sobre el arte moderno en comparación con el del Renacimiento Luis Racionero comenta:

*"Se da una correspondencia simétrica con el Renacimiento: en aquel entonces, el arte llevaba a la ciencia de la mano hacia el estudio de la realidad, hoy, en cambio, es la ciencia la que abre los ojos al arte y le provee de motivos de su temática. (...) Hoy día, los descubrimientos del inconsciente y del átomo abren al arte un inmenso campo de posibilidades temáticas y expresivas; y de estos ámbitos ignotos nace la peculiaridad del arte contemporáneo, es decir, su multiplicidad y pluralismo, su fragmentación, su hermetismo y dificultad. El arte contemporáneo es un mapa inconcluso, la exploración trabajosa de continentes recién descubiertos. La pintura y la música llevaron al hombre del Renacimiento hacia la cien-*

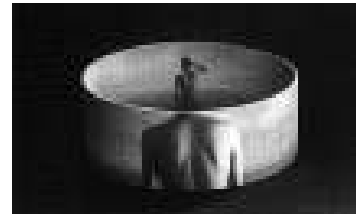


Fig.- 13. Isabel Flores, fragmento de *Las cartas atlánticas*. La infografía ofrece nuevas posibilidades de expresión mezclando fotografía, diseño, digitalización, sonido, etc.

36. RACIONERO, Luis. *Arte y ciencia*, Op. Cit., p. 10

*cia; simétricamente, el psicoanálisis y la teoría de la relatividad guían al arte del siglo XX hacia posibilidades que todavía no se han explotado plenamente.”*<sup>37</sup>

Según L. Racionero la búsqueda de una nueva visión del mundo protagonizada por los artistas y científicos, ha tenido fundamentalmente dos vías: el arte abstracto y el surrealismo.

Dedica dos puntos a ambos casos:  
Relatividad y cubismo;

*“En 1905, Einstein presenta su teoría de la relatividad, y, en 1907, Picasso pinta Les Demoiselles D’Avignon (...) Planck enuncia su teoría de los intercambios discontinuos de energía, como si dijéramos por paquetes de cuantos, en los procesos a escala microcósmica, y Schönberg estrena la música atonal, que abandona la transición armoniosa del sonido tradicional por una especie de saltos cuánticos entre las notas. Heisenberg enuncia el principio de incertidumbre, según el cual es imposible conocer a la vez la posición y velocidad de las partículas microcósmicas; y Becket y Kafka inician la literatura del absurdo, que no es sino un reflejo de la aleatoriedad del universo contemplada desde una escala humana.”*<sup>38</sup>

Psicoanálisis y surrealismo:

*“El tema del siglo XX es la exploración de lo suprarrazional, la apertura del pensamiento a nuevos ámbitos más extensos y complicados que la lógica aristotélica, el geometrismo cartesiano o el positivismo lógico.”*<sup>39</sup>

Por último y continuando con las posiciones del libro *Arte y ciencia* de L. Racionero, creemos en el intercambio y la mutua raíz que comparten arte y ciencia, pero nunca de manera determinista, sin llegar a afirmar *“por ejemplo, que el cubismo nace de la teoría de la relatividad. Más acertado sería pensar que tanto el arte como la ciencia, tanto el cubismo como la teoría de la relatividad, son producto de algo más amplio que ellos, de un cambio de intención, en el énfasis selectivo de la cultura”*<sup>40</sup>

### *La Psicología*

Una de las lecturas que ofrecen las obras de arte de cualquier época es la de su carácter psicológico. Aunque la psicología como ciencia sea reciente, el interés de los artistas por la expresión de las emociones y los sentimientos evidencia las relaciones existentes entre psi-

37. RACIONERO, Luis. Op. Cit., p. 13

38. RACIONERO, Luis. Op. Cit., p. 103

39. RACIONERO, Luis. Op. Cit., p. 106

40. RACIONERO, Luis. Op. Cit., p. 20

ciencia y arte. Los estudios de Leonardo sobre el rostro, las desgarradas expresiones de Grunewald o Goya, son muestras extremas y más que conocidas del carácter psicológico de las obras de arte.

La psicología del retrato expresionista se debe a un momento histórico de convulsión política y social, en el que S. Freud goza de su máxima popularidad.

En la actualidad, con una historia de la psicología corta pero muy veloz, la constatación de su importancia es recreada por los artistas que indagan en sus descubrimientos.

Tal fue el caso de los surrealistas con sus métodos para indagar el subconsciente (*automatismo, hipnosis, decalcomanías*) y lo es actualmente en obras de marcado carácter onírico y psicológico como las fotografías y dibujos de R. Longo.

### *La música*

La relación entre música y artes plásticas hace surgir las primeras pinturas abstractas; fue motivo para las primeras acuarelas abstractas de W. Kandinsky. Esta relación entre música y artes plásticas no ha dejado, desde entonces, de producir interesantes variaciones, que influirán, a su manera, en movimientos como Fluxus y otras tendencias pictórico-musicales.

### *La filosofía*

La filosofía también se ha mezclado habitualmente con la obra de arte y no sólo en su crítica estética a posteriori. El caso paradigmático es el del expresionismo abstracto, del que da cuenta Tom Wolf en su libro *La palabra pintada*, haciendo hincapié precisamente en la deuda filosófica y crítica de sus autores.

En los últimos tiempos aspectos de la filosofía y la lingüística han sido amplio objeto de inspiración para su análisis por parte del arte. Las posiciones estéticas de los filósofos actuales, especialmente franceses (Baudrillard, Lacan, Derrida, etc.) afectan al arte en su fase productiva, pues el artista busca en los conocimientos filosóficos, semióticos, etc., cualquier atisbo que inspire o argumente su obra.

La colaboración entre distintas disciplinas se hace imprescindible y necesaria, como nos apunta Oteiza, ejemplo de interdisciplinariedad y especialización al mismo tiempo.

*"Quiero señalar cómo cada especialista se recluye cada vez en un dominio más estrecho para su investigación. Lo*



Fig.- 14. Decalcomanía de Oscar Dominguez, método de inspiración surrealista que busca la impronta inmediata y sin mediación del mismo modo que el automatismo o los famosos cadáveres exquisitos.



Fig.- 15, 16. Dibujo y fotografía de marcado carácter onírico o subconsciente, ambas obras del mismo autor, Robert Longo.

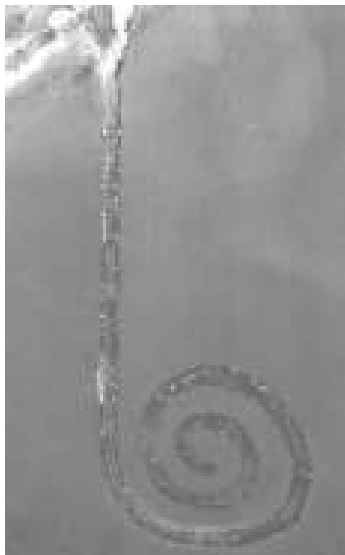


Fig.- 17, 18. Ives Kleim, *Salto al vacío* (arriba) y Robert Smithson *Malecón en espiral* (abajo). La importancia de la fotografía en el arte actual no es sólo como obra en sí misma sino también como soporte documental de obras de carácter preferentemente conceptual.

que al mismo tiempo le obliga a entrar en contacto con el objeto y la marcha del trabajo en los demás investigadores. Yo ahora desde mi región estética y particular, necesito de la consulta de la lingüística (entre otras diversas consultas que debo pedir) y al que puedo (como los demás especialistas) aportar valioso material.”<sup>41</sup>

### La fotografía

Aparte de su autonomía como disciplina artística totalmente reconocida, la fotografía ha llevado desde sus inicios hasta hoy una evidente relación con las artes pictóricas.

En cuanto al papel que ocupa la fotografía en parte del arte actual, y específicamente en el que es realizado como una acción o con elementos efímeros, queremos resaltar su importancia documental.

Tanto la fotografía tradicional como actualmente la digital y el vídeo son usados por los artistas para registrar la obra. Siendo así que muchas veces no queda de la obra más que estos documentos fotográficos y fílmicos que suplantán finalmente a la obra misma. De esta forma tenemos constancia de obras consistentes en un salto al vacío, como el famoso salto de Kleim, o la realización de la espiral Jetti, que en su soledad se sumerge y emerge pero que inevitablemente está abocada a su total desaparición.

La relación de la fotografía y los medios gráficos digitales con el arte es cada vez más compleja y más intensa. Ambas se mezclan o fusionan creando fotografías que parecen pinturas y viceversa. Nuestra mirada está inevitablemente atrapada por el encuadre fotográfico, por la visión instantánea y fugaz de una imagen. Y al mismo tiempo la fotografía se ve impregnada de plasticismo, que podemos observar en la saturación de los colores, en la preparación de nuevos soportes o en la abstracción de sus imágenes aumentadas o en movimiento.

### La economía

En el ámbito económico, que siempre ha sido tenido en cuenta, pues ya desde épocas remotas los artistas deben a los mecenas y a las relaciones institucionales con la Iglesia y los estados el poder realizar sus obras más importantes, no obstante, la condición mercantil del arte ha pasado por momentos de mayor o menor incidencia en la creación de la obra de arte.

Los desarrollos económicos ligados a las revoluciones industriales a lo largo de toda la historia humana, desde

41. OTEIZA, Jorge. Op. Cit., p.,sn.

las industrias primitivas de la piedra o el bronce hasta la última revolución tecnológica de los ordenadores y la comunicación vía satélite, tienen en las obras de arte una clara influencia, cambiando el aspecto de las mismas y su composición material y temática.

Con el desarrollo de nuevas industrias, surge la burguesía, que a su vez desarrolla una nueva forma de ver la naturaleza. Se crean de esta manera los géneros del bodegón y del paisaje, como respuesta a una nueva demanda por parte de esta clase social, que no pide temas religiosos sino laicos para adornar sus estancias particulares.

Más recientemente podemos ver en el Arte Pop una clara expresión del mercantilismo de las sociedades industriales a través de sus propios códigos.

Por último la economía actual que todo lo inunda infunde en el mundo del arte y los artistas diversas reacciones que van desde la aceptación gratificante de los que son beneficiados por los desmanes del mercado hasta la crítica de cualquier cosa que suene a mercado. Entre estos extremos encontramos quienes intentan combinar las inevitables relaciones comerciales con la inalienable necesidad creativa del artista.

### *La ecología*

Aunque de reciente aparición como disciplina autónoma, la ecología en su relación con las artes también tiene una historia que se puede rastrear hasta los orígenes del arte.

En el ambiente prehistórico el hombre mantiene unas relaciones ecológicas con su medio más directas y comprensibles que en las sociedades actuales, donde la complejidad de la ecología deriva de la complejidad de la cultura donde está inscrita.

Lo ecológico de las grasas y pigmentos usados para la realización de estas obras primitivas no se debe más que a la ausencia de otros medios en su industria y no a la conciencia de un daño irremediable, como es el caso de obras contemporáneas realizadas con materiales efímeros u ecológicos.

Para mayor precisión en el significado del adjetivo ecológico atendemos a las palabras de E. Manzini:

*"Hoy en día el adjetivo «ecológico» indica un conjunto de actitudes dotadas de un rasgo común: a partir de la toma de conciencia del carácter integrado y sistémico de la naturaleza, y de la decisión de atribuirle un valor a la continuidad de este sustrato natural,(...) Con el término «actitud ecológica en el proyecto» se entiende pues, una*



*actividad de proyecto que asume como valor el respeto por la naturaleza. Como escribe Paolo Rosi (Atteggiamenti dell'uomo verso la natura, en M. Centuri, E. Laszlo, Physis: abitare la terra, pp. 190-204) adoptar esta postura de respeto significa superar la ideología del dominio sobre la naturaleza que ha caracterizado el pensamiento moderno, pero que al mismo tiempo significa no caer en la ingenua postura de sumisión a una naturaleza idealizada.”*<sup>42</sup>

En la actualidad la ecología mantiene una relación constante con las artes y su importancia se acrecienta a medida que los recursos que nos proporciona se agotan. La importancia de otros temas habituales en la temática artística pasa a un segundo plano y las preocupaciones medioambientales a un primerísimo lugar. El arte contemporáneo recoge este cambio de visión, de sensibilidad, mostrándonos, a través no sólo de sus objetos sino de sus actitudes, el caleidoscópico mundo fenotípico<sup>43</sup> de la naturaleza.

Las relaciones entre sistemas, sus causalidades y todo el complejo de relaciones ecológicas existentes son objeto de estudio e interpretación por parte de los artistas actuales.

La importancia dada al aspecto económico en todas las facetas de la vida en la sociedad actual es cuestionada con esta actitud «desviacionista» de la temática artística.

Así Carles Guerra, artista, crítico y comisario independiente, que ha realizado entre otras la retrospectiva de Perejaume en el MACBA (mayo 1999), a la pregunta de cuáles son sus objetivos y compromisos como profesional del arte responde:

*“Lo que intento con mi trabajo es detectar temas de interés que puedan ser tratados desde el arte con cierta independencia de los puntos de vista dominantes, como son el político o el del mal llamado sentido común. Tematizar aquellos aspectos de la cultura que otras esferas como la política o la económica reprimen sistemáticamente.”*<sup>44</sup>

Sólo nos queda decir que obviamente no son sólo estas disciplinas las que han dado al artista motivos de estudio e intercambio. Se nos quedan en el tintero todas las ciencias que aquí no hemos nombrado pero también todas las innumerables facetas culturales que, sin llegar a ser ciencias reconocidas, afectan desde siempre al desarrollo de las artes.

Baste como colofón la referencia a la necesaria aportación mutua que entre la arqueología y las artes nos propuso en su momento J. Oteiza: *“La falta de una estética entre las*

42. MANZINI, E., Op.cit. p.97

43. Fenotipo: realización visible del genotipo en un determinado ambiente, (R.A.E).

44. Entrevista de Angela Cuenca a Carles Guerra, Barcelona Junio 1998.

Disponible en: [CONNECT - ART E\\_COM Interviews Carles Guerra.htm](http://CONNECT-ART_E_COM_Interviews_Carles_Guerra.htm)

*ciencias fundamentales del etnólogo, determinan el carácter vacilante y superficial de muchos de los resultados en la investigación arqueológica. La investigación etnológica y la estética deberían complementarse con la confrontación de sus resultados.”<sup>45</sup>*



Fig.- 19. Cronlech, restos arqueológicos vascos en los cuales se basa parte del proceso escultórico de J. Oteiza.

45. OTEIZA, Jorge. Op. Cit., p.,sn.

### 3.4 NUEVAS ESPECIES SINCRÉTICAS

En la misma línea de multidisciplinariedad del arte, la fusión de diferentes actividades (artísticas o no), potencia la creación de nuevas formas de vida para el arte.

Al cambiar el medio ambiente se generan nuevas formas de vida, adaptaciones muchas veces inverosímiles que son indicativo de la potencialidad creativa de la vida:

*"Entre los innumerables organismos del suelo (lago Constanza) vive también un gusano (...) El tubifex medra allí donde apenas hay oxígeno. Donde el tubifex vive existen aguas residuales (...) Gusanos insignificantes se convierten en vivos instrumentos de medida para los ecólogos (...) Han aparecido nuevas especies de plancton animal (de microorganismos animales) que antes no existían."* <sup>46</sup>

Por sincretismo entendemos, según reza el diccionario, el sistema filosófico que trata de conciliar doctrinas diferentes.

En la esfera artística, el sincretismo consiste muchas veces no en una conciliación sino en una fusión caótica, aleatoria, de elementos surgentes. La velocidad con que las novedades técnicas aparecen, su complejidad, y la dificultad de asimilación de las mismas hace que muchas de las experiencias artísticas queden como experimentos de prueba, sin llegar más lejos (es el caso del uso de neones, láseres, televisores, pinturas industriales de telas que se inflan, etc.).

Para Manzini la inclusión de las nuevas tecnologías en el desarrollo del nuevo imaginario ecológico es fundamental:

*"la hipótesis de trabajo sobre la que se debe actuar es aquella que da la posibilidad de desarrollar otro imaginario ecológico, articulado, múltiple y en sus rasgos de fondo, potencialmente mayoritario: un imaginario ecológico metropolitano que acepte la confrontación con las nuevas tecnologías y que dialogue con la evolución socio-cultural en las diferentes formas en las que ésta se presenta"* <sup>47</sup>

La aparición de nuevas disciplinas artísticas es un proceso de lenta evolución, paralelo al desarrollo tecnológico de las sociedades y consecuencia de su dominio. Dicho de otra manera, la historia del desarrollo tecnológico corre paralela a la del arte.

En la prehistoria la herramienta rudimentaria origina un arte también rudimentario y basto. A medida que estas

46. VOIGHT, J. Op. Cit. p., 28-29

47. MANZINI, E. Op.cit. p. 99

herramientas se perfeccionan, el arte lo refleja consiguiendo filigranas y dominio sobre los materiales usados.

En la actualidad el veloz desarrollo de las herramientas y de los materiales, ha supuesto una revolución sin precedentes. Son tan espectaculares y tan abundantes los cambios en nuestra tecnología, que no es sorprendente que aparezcan nuevas disciplinas artísticas. Quizá sea más lento el proceso con el que asimilamos estas apariciones, que lo que tardan estas técnicas en invadir nuestro espacio social. Lo que es indudable es que hoy contamos con pinturas acrílicas, fluorescentes, polímeros, poliéster, etc. y además con nuevas formas y colores derivados de la tecnología digital, etc.

De estas nuevas tecnologías devienen nuevas formas de arte y no únicamente de las relaciones del arte con distintas disciplinas como anteriormente hemos señalado. Los desarrollos tecnológicos actuales provienen en la mayoría de las ocasiones de los avances en la tecnología militar o de otras industrias capitalistas y no de su proyección en la actividad social y artística.

Si la tecnología surgiese de la implicación en todas las necesidades humanas y no exclusivamente de las virtuales necesidades de unos pocos países, los descubrimientos surgirían en otro orden y sus aplicaciones serían también diferentes.

Pero la experimentación es, en todo caso, un lugar común del arte de las últimas décadas. Sin experimentación con los nuevos materiales industriales, no sería posible tal variedad de obras pictóricas. Un ejemplo en nuestro país, puede ser Darío Urzay, con sus trabajos donde mezcla fotografía, óleos y resinas sintéticas.

Los nuevos materiales proporcionan nuevas calidades plásticas. Sin la existencia de barnices y poderosos aglutinantes sintéticos no serían posibles obras matéricas como las de Tàpies, Barceló, etc.. El volumen escultórico de muchas pinturas se debe en parte al desarrollo industrial de los materiales plásticos. O la calidad fotográfica de muchas piezas sobre diferentes soportes, al desarrollo de las técnicas reprográficas (plotter, fotografía digital, procesamiento digital, etc.)

El uso o experimentación con las más novedosas técnicas y materiales es algo habitual, dada la proliferación de materiales y novedades técnicas. Así, el colectivo «El perro», dedicado al arte público, en una de sus últimas actuaciones utiliza un sofisticado sistema de proyección en tres dimensiones. La imagen digital, la investigación sonora y sensorial, campo de investigación para la realidad virtual, son también motivo de práctica artística, desde la cual no sólo se pretende una práctica activa con los



Fig.- 20, 21. Darío Urzay (arriba) realiza estas obras con fotografías y resinas en un alarde de experimentación con nuevos materiales. (Abajo) El Perro, colectivo de arte público, usa también los últimos medios tecnológicos para la realización de alguna de sus obras.



Fig.- 22, 23. La imagen del televisor se ha convertido en elemento habitual de muchas obras de arte, arriba, *Wuppertal*, de Nam June Paik . Abajo, *Mañana*, de Rafael González Piorno.

nuevos medios en desarrollo, sino que sirven como un primer acercamiento a las distintas realidades implicadas en su uso y creación; es decir, se exponen y someten a análisis crítico y se descontextualizan, diversificando sus usos potenciales.

El caso paradigmático de este uso crítico de los inventos modernos es el tratamiento que han tenido las pantallas televisivas por parte de los artistas. Estos no se han limitado a usar la tecnología como un recurso técnico más, que trae como consecuencia la realización de vídeos artísticos, sino que, dada la gran carga simbólica que ha adquirido el medio televisivo, ha sido usado como objeto arquetípico de nuestra sociedad, como los coches o las luces de neón. De manera simbólica, su inclusión como elemento plástico es visible en obras como las de Vostell. Las pantallas de televisores u ordenadores son compuestas, ordenadas como si de un elemento plástico se tratara. La estética de estos aparatos impone cierta rigidez del diseño de los mismos, que el artista utiliza para su obra.

La actividad artística en la red es otra de las apariciones sincréticas de nuevas especies, de nuevas formas de vida artística. Escaparate interactivo, el arte de la red funciona más como un nuevo sistema o subsistema del arte que como una mezcla interdisciplinar al modo de las instalaciones, performances o del Land art. La estética globalizada de la imagen en la pantalla unifica las múltiples disciplinas que intervienen en la creación del arte en la red. Su riqueza interdisciplinar no se cuestiona, es una especie de arte multidisciplinario pero donde todas las disciplinas son reducidas a un mismo lenguaje informático. Una escultura, un óleo, un vídeo, una fotografía son presentados al espectador en un mismo formato, el de la pantalla del ordenador, sin que haya necesidad de moverse del asiento. El formato digital ofrece por tanto un aspecto similar para todas las artes. La digitalización trae consigo la aceleración en el intercambio de información, al mismo tiempo que se minimizan sus aspectos contextuales; ambiente, textura (sentidos), socialización. La distancia real de la imagen virtual nos oculta factores como la textura, las dimensiones, la luz, el olor. La contemplación en estas condiciones se limita a su desarrollo virtual y conceptual, dejando de lado el aspecto sensorial y ambiental de las obras.

Existe, pues, un arte que se desarrolla a partir de los últimos avances tecnológicos, un arte que, aunque recoja sus propuestas de la historia del arte, surge como un arte nuevo sin deberes históricos, como lo hiciera la fotografía hace ya casi 200 años (Nicéphore Niepce (1765-1833) obtuvo la primera vista con una cámara en 1826). Al

tratarse de nuevas formas de expresión, no existe para ellas un academicismo con el que confrontarse y así su confrontación es con todo el arte anterior en sentido general. Por ello en las primeras fotografías domina el sentido compositivo del academicismo pictórico, que pronto dejará paso al encuadre fotográfico con todas sus inexploradas posibilidades. Se invierten a partir de entonces las influencias, siendo la pintura quien beberá de las composiciones fotográficas y de su calidad. Como lo hará exquisitamente, con el fin de estudiar el movimiento, Edgar Degás a finales del siglo XIX.

En la actualidad con las nuevas tecnologías pasa algo parecido, en un principio, del cual aún no hemos salido; podemos encontrar obras digitales en formatos pictóricos, escultóricos o fotográficos. Los temas aún no son del todo propios del medio que los genera, aunque en este campo se avanza constantemente y a gran velocidad. El medio tecnológico es usado indistintamente para plantear viejos temas con medios nuevos y para el desarrollo de sus facultades potenciales. Como en el caso de la fotografía, la captación de la figura en movimiento supone un desarrollo de sus facultades. En el mundo de los ordenadores y la informática, es la comunicación una de esas facultades potenciales que se exploran actualmente. Ejemplo de estas obras son el Mail-Art y el Web-Art, que basan su investigación en las posibilidades de comunicación que ofrecen estos nuevos medios. El Mail-Art o arte postal es definido por uno de sus artistas como:

*"El Mail Art es fundamentalmente arte conceptual e idealista, arte de urgencia y con una clara actitud experimental, vanguardista, indagatoria; arte arriesgado que al hacer uso de canalizaciones seculares e incorporar cuantos avances considera pertinentes, está aunando tradición y actualidad."*<sup>48</sup>

El arte postal se remite a las experiencias dadaístas de principios del siglo XX, pero no será hasta la década de los 60 cuando muchos artistas se dediquen casi exclusivamente a esta forma de arte; en nuestro país será el grupo Zaj quien da los primeros pasos en este sentido. Aunque no directamente relacionado con las nuevas tecnologías de la información, el arte postal (surgido de las relaciones entre los artistas y las empresas de correo postal) se nutre de ellas y tiende a su integración, como parte fundamental del sistema de comunicaciones internacionales. Una de las premisas del arte postal es la necesidad del viaje por correo del objeto artístico, y esto con la llegada de la virtualidad informática, va adquiriendo un nuevo punto de

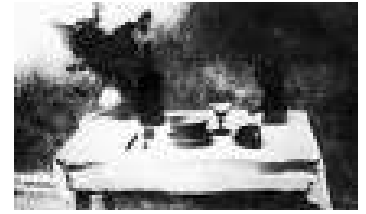


Fig.- 24, 25. (Arriba) primera fotografía conocida de N. Niepce. (Abajo) apunte de Edgar Degas que basa su trabajo en una intensa actividad fotográfica interesada en la captación de movimiento como lo demuestran sus famosas bailarinas o sus carreras de caballos.

48. CAMPAL, Jose Luis (1997); *El Mail Art*, disponible en: [http://www.vorticeargentina.com.ar/escritos/el\\_mail\\_art.html](http://www.vorticeargentina.com.ar/escritos/el_mail_art.html) [consulta: 4 mayo 2005]

vista. Aunque se continúa manteniendo el requerimiento de mandar la obra por correo postal, las convocatorias del arte postal se hacen mayoritariamente vía Internet.

Es necesario diferenciar entre Mail Art (Arte Postal) y Web Art (arte electrónico). Arte postal y Net-art surgen, como se ha visto, del uso por parte de los artistas del medio postal; el correo normal (Mail Art) y el correo electrónico (NetWork), para el desarrollo de sus propuestas creativas. El arte electrónico, Web art o Arte Cibernético está íntimamente ligado a la aparición de los ordenadores y las nuevas tecnologías informáticas y para su realización no es imprescindible el uso del correo postal. Las obras de arte cibernético pueden ser imágenes, sonido, instalaciones con elementos electrónicos y cibernéticos, etc..

La historia de estas nuevas modalidades es reciente; comienza en los años 60, y en los 80 se desarrolla trepidantemente hasta la actualidad. Se crean museos para la conservación de estas obras y comienzan a crearse colecciones y secciones dedicadas a estas propuestas artísticas en los museos y certámenes internacionales de arte.

La actitud de estas propuestas con respecto a la naturaleza en su sentido paisajístico es frecuentemente crítica. Tratándose de un arte que hasta ahora circula fuera de los circuitos mercantiles, un arte difícil de comercializar y cuyos principales consumidores son los propios artistas y su entorno, la libertad temática es habitualmente enfocada hacia los temas sociales de interés, como las guerras, los problemas ambientales, las discriminaciones y desigualdades, etc. Se trata de un buen caldo de cultivo creativo-crítico. El posicionamiento ante la problemática ambiental es en estas obras, a veces, de carácter conservacionista romántico (documentales sobre animales exóticos, sonidos de bosques y playas, pinturas, esculturas, fotografías, etc.); otras, de nihilismo costumbrista (fotografías de reporteros de guerra, catástrofes naturales, referencias mitológicas de la condición humana, Sísifo, etc.) y, otras, de sencilla evasión y recreación con estos nuevos medios de ambientes y entornos idealizados, en contraposición a una realidad en continua desaparición.



Fig.- 26. *Sísifo* de Antoni Abad es una obra interactiva creada para el entorno informático en Internet.

## 3.5 OBRAS COMENTADAS

### 3.5.1 JUAN HIDALGO

Juan Hidalgo fue fundador del grupo *Zaj*, grupo de artistas constituido en Madrid en 1964, formado por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce, al que se une en 1967, Esther Ferrer.

Hemos elegido la obra de Juan Hidalgo porque en ella se expresa la importancia de la interdisciplinariedad de las artes en el arte contemporáneo.

En las piezas de los pianos una bandera pintada expresa claramente una visión política reivindicativa. Se trata de dos banderas marginadas: en el primer caso se trata de la bandera de la 2ª República Española, y en el segundo de la bandera independentista canaria, la cual se diferencia de la institucional por las siete estrellas verdes. La relación entre música, arte plástico y política es obvia en estas obras, sin que sea necesario reconocer el origen musical de su autor.

Juan Hidalgo comenzó en la música contemporánea y según él mismo, John Cage será como un padre para él.

Recordemos brevemente quien fue John Cage para la música y el arte contemporáneo: practicó su arte experimentando fusiones con la poesía y la música (como en su *Haiku-partitura*). Sus reinterpretaciones de los impresionistas como E. Satie y sus creaciones azarosas y algo dadaistas le encumbraron como uno de los más atrevidos artistas de su época. Pero lo que nos interesa destacar de su personalidad es su abierta actitud para con otras disciplinas artísticas (teatro, pintura, poesía) y aspectos de su vida diversos del estrictamente musical.

Así explica Juan Hidalgo lo que le causó verdadera impresión de John Cage, al tener ocasión de compartir con él parte de su vida y experiencia como artista:

*"Volviendo a Cage: la evolución de la música ha sido siempre bastante lenta, pero Cage logró un cambio de punto de vista fundamental, y no sólo en el terreno musical, claro está. Los músicos han sido, por tradición, artistas muy cerrados sobre sí mismos. A muy pocos les interesan de verdad otras artes. Exagerando podríamos decir que para ser músico, basta saber un poco de matemáticas. El caso de Cage era diferente, leyendo cualquiera de sus libros tropiezas con un conocimiento riquísimo, tanto de la cultura occidental como de la oriental. Le interesaba*



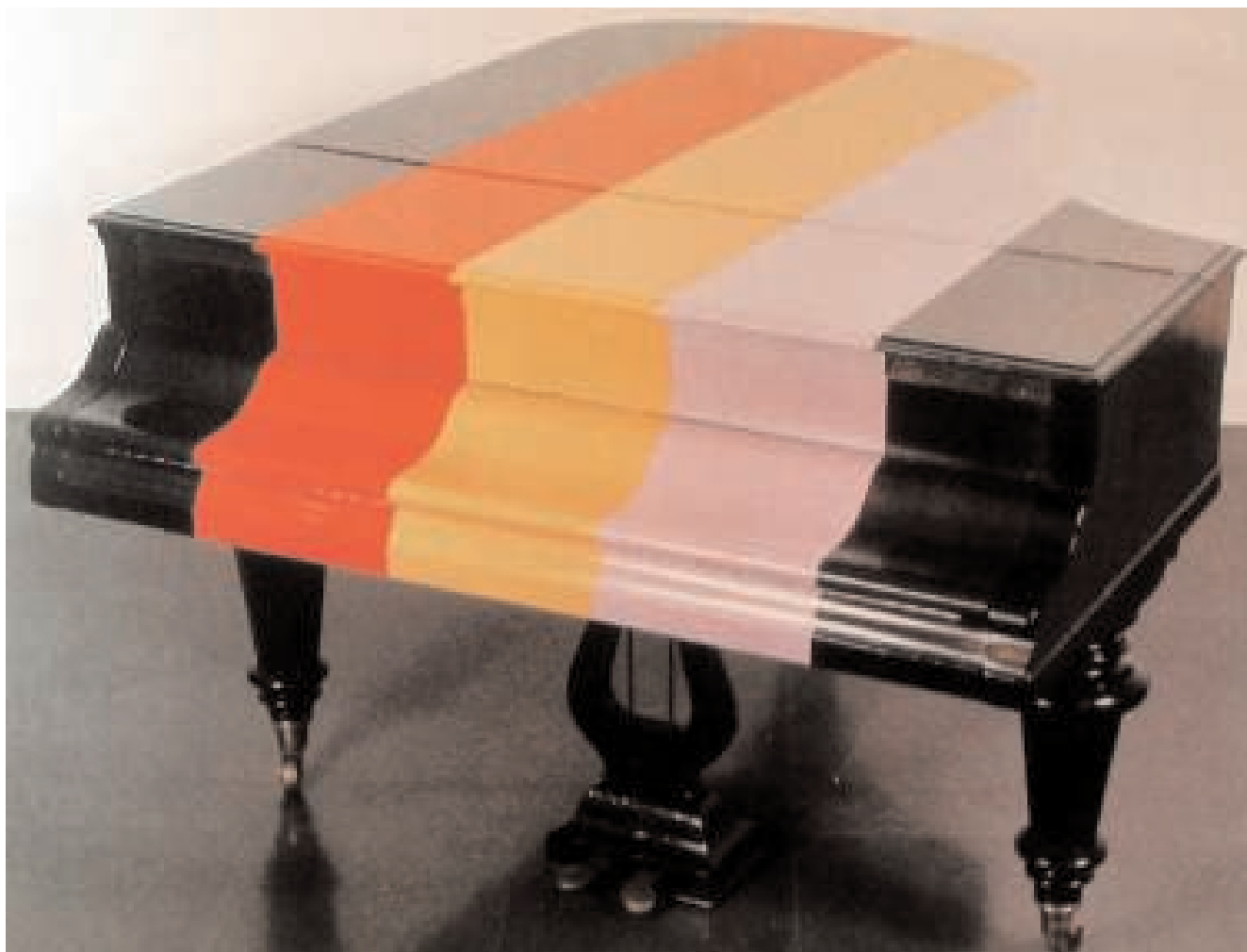


Fig.- 1, 2. *Piano republicano, 1990* (arriba) y *piano canario irregular 1997* (Izda)

*también mucho la vida, lo práctico, como a David Tudor. A los dos les encantaba, por ejemplo, cocinar. Y yo, siempre que me dicen de un artista que le gusta cocinar, estoy atento, porque es probable que sea un gran artista.”*<sup>49</sup>

Es esta actitud curiosa y vital hacia variados aspectos de la vida y las artes lo que nos interesa de las obras de estos autores, su interdisciplinariedad y la ausencia de fronteras entre las artes que llevan a cabo.

Otra de las similitudes en las obras de estos dos artistas es la naturaleza de sus procedimientos, que obedece a una proyectación intuitiva, que deja muchos campos abiertos, sin definir. El proceso para llegar a la obra puede ser instantáneo, durar años o quizá no realizarse nunca.

Para Hidalgo *“la evolución del arte es algo ajeno a nosotros, el arte tiene vida propia”*. Para John Cage hay que imitar la naturaleza en sus modos de actuar.<sup>50</sup>

Podemos observar también cómo la obra de John Cage tiende a desarrollar la escritura y su combinación con la música, la danza y el teatro, mientras la de Juan Hidalgo profundiza más en el mundo de la imagen plástica. De esta forma sus obras son mucho menos iconoclastas que las de John Cage, que lo diluye todo en la acción, dejando exclusivamente una huella en la memoria del receptor. Para Hidalgo el objeto como icono no es despreciable sino susceptible de ser reinterpretado, ejerciendo sobre su simbología un análisis crítico.

Ambos son músicos y compositores, al igual que W. Vostell. Partiendo desde la creación musical, componen sus obras de arte que pueden ser composiciones musicoteatrales o simplemente acciones determinadas por una escritura que marca el ritmo. Tomando de la música su método de escritura (la partitura), éste es transferido para componer las obras fluxus, sean o no musicales.

A la implicación de la música y los músicos en el ámbito de la creación plástica se le deben en gran medida la aparición del *happenig*, el *fluxus* y las *instalaciones*. Por eso hemos elegido la obra de Juan Hidalgo, que es ante todo un músico pero que conocemos sobre todo como artista plástico, cofundador de Zaj. El motivo por el que Juan Hidalgo y otros artistas Zaj y fluxus traspasan las barreras de lo estrictamente musical es el de una actitud irreverente y transgresora ante el academicismo y el conservadurismo de la música clásica y de la alta cultura que ésta y las galerías de arte representan. La música clásica se había mantenido a salvo del torbellino de las vanguardias y no será hasta principios de los años 60 que recoja su eco fragmentado e interdisciplinar, con las clases magistrales de J. Cage en Nueva York y la colaboración de otros compositores de variada procedencia, como George



Fig.- 3. J. Cage preparando un piano para una actuación.

49. PARREÑO, José M.(1997); “Entrevista a Juan Hidalgo” en Rev. Arte y Parte nº 9, Madrid, p.p. 49-50

50. BARBER, LLorenç (2002); “Cage o el silbo vulnerado” en rev. Arte y Parte nº 41, Madrid, p. 32



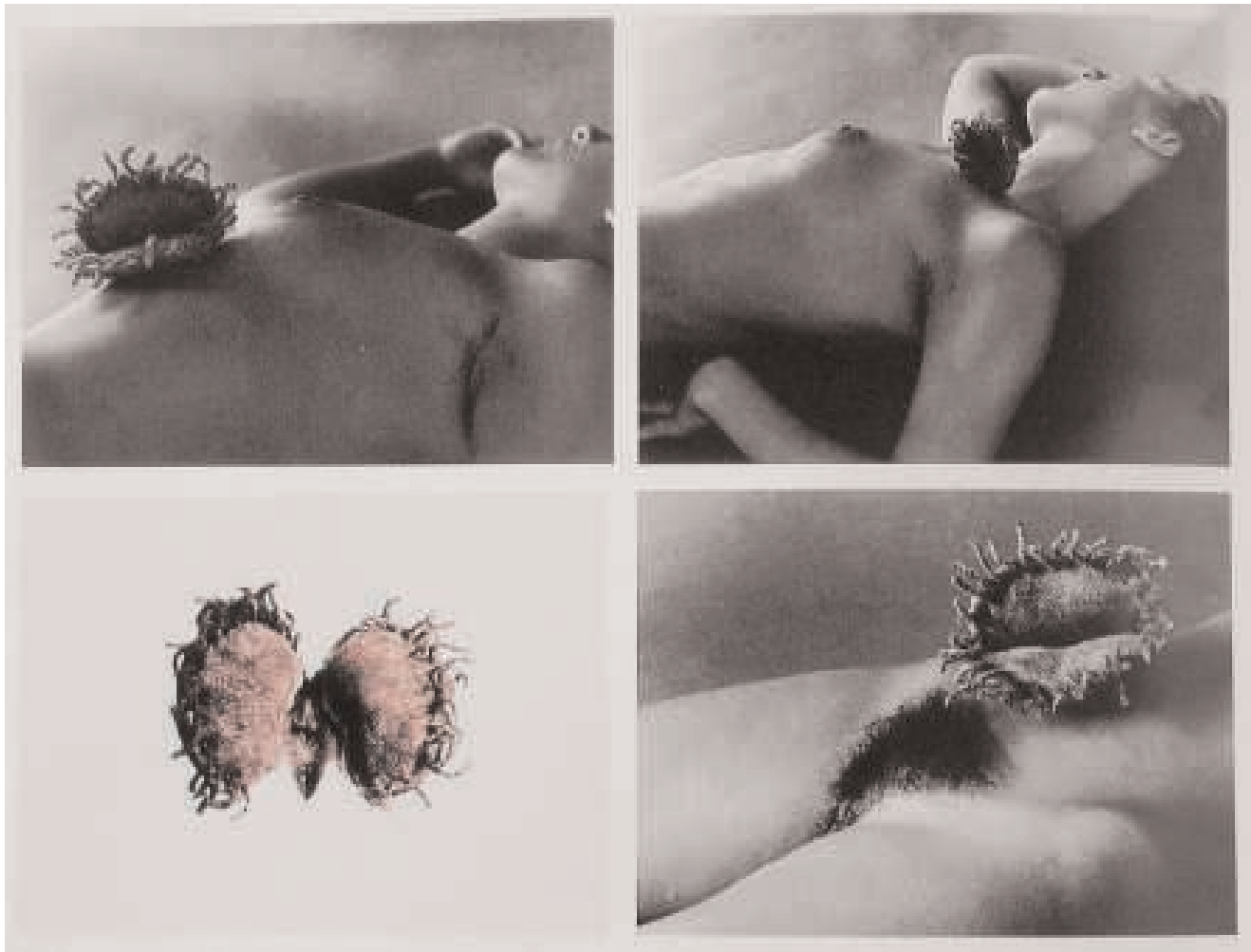
Fig.- 4, 5. Portada del disco de Juan Hidalgo *Rose Selavy*. (Abajo) *Flor y mujer*.

Maciuna, Yoko Ono, o en Europa, W. Vostell.

La música se enriquece con las aportaciones experimentales de estos músicos, que son los primeros en introducir la electrónica y lo que ahora llamamos samplers, sonidos grabados acústicos o electrónicos, que son utilizados para formar una partitura o composición musical. La importancia del ambiente y las acciones en estas composiciones es también fruto del intercambio con las aportaciones dadaistas, surrealistas y duchampianas, que surgen dentro del campo de las artes plásticas a lo largo del s. XX.

Pero a partir de esta influencia que las sensibilidades musicales recogen de las vanguardias plásticas de principios del siglo XX, serán ellos, los músicos con sus acciones mixtas y fusiones interdisciplinarias, los que se encargarán de contagiar este espíritu a las artes plásticas, contaminándolas positivamente de su actitud transgresora y políticamente incorrecta.

El mundo del arte se confunde con la vida y J. Beuys se introduce en el grupo *Fluxus* tras los conciertos realizados por el grupo americano de G. Maciunas en Dusseldorf.



Pero volviendo a J. Hidalgo y a su obra, en su trayectoria y la de Zaj también podemos observar esas fases, que van desde una obra estrictamente sonora y musical, con formato en disco, como sus dos LP, *Tamarán* (1974), y *Rose Selavy* (1977), hasta sus fotografías, diseños, objetos e instalaciones plenamente visuales de los últimos años.

De esta forma queda clara la relevancia de las aportaciones a la plástica contemporánea desde otros ámbitos que no son exclusivamente plásticos.



Fig.- 6. *Hacia el paradigma* , 1987.  
Adobe, acero, gas, sal y grabación video.

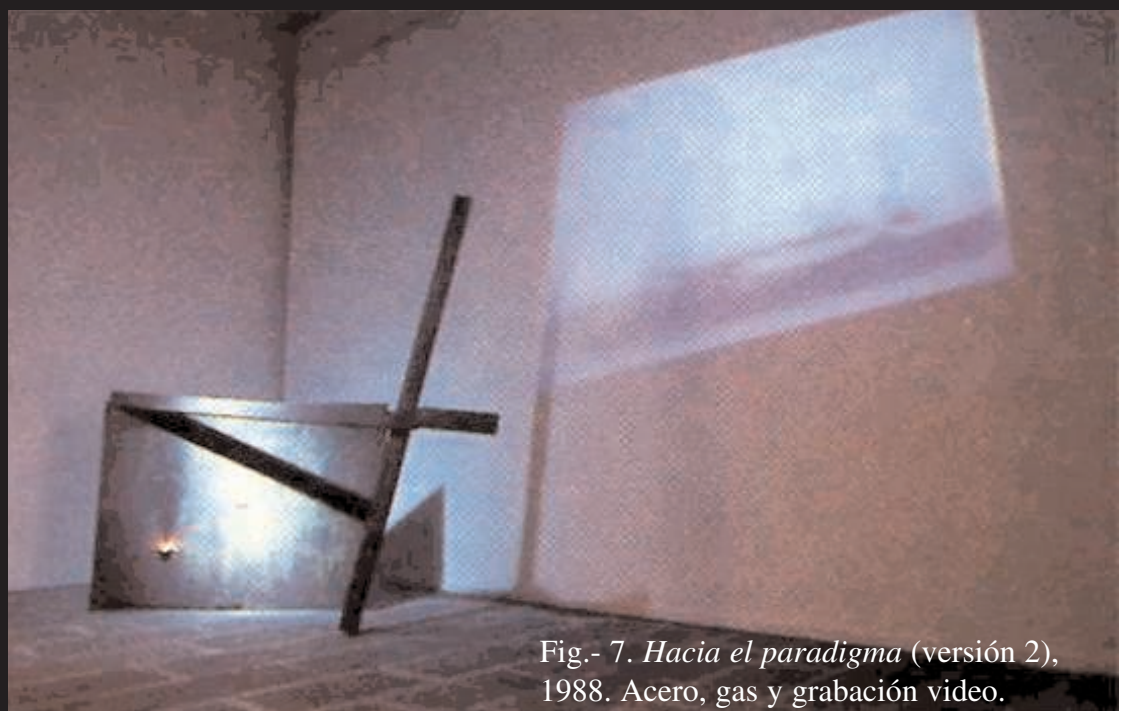
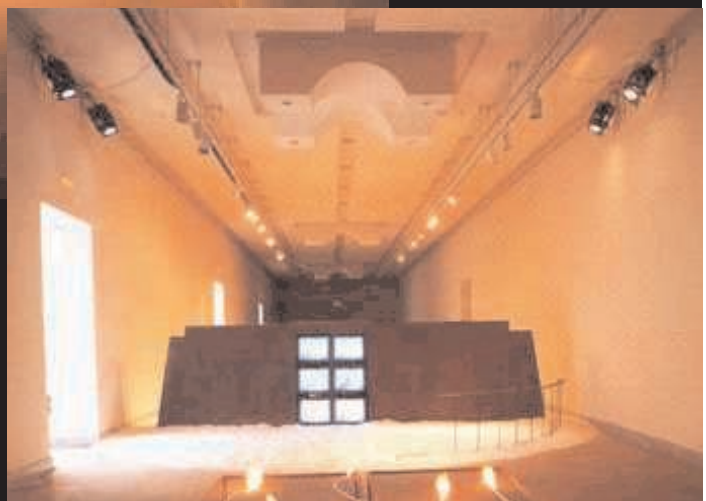


Fig.- 7. *Hacia el paradigma* (versión 2),  
1988. Acero, gas y grabación video.

### 3.5.2 LEOPOLDO EMPERADOR



Fig.- 8. *Mascarón de la Teodicea.*

Acero. 1990. 142 x 75 x 80 cms

Hemos escogido la obra de Leopoldo Emperador *Hacia el paradigma*, por lo que simboliza con respecto a lo tratado en el capítulo que hemos dedicado a eso mismo, a los paradigmas del arte. La visión de L. Emperador en esta pieza es escéptica y dramática, equiparable a la temática del naufragio, pero a su vez a la temática iniciática y catártica. La resurrección de las cenizas del ave fenix, el tránsito necesario de una fase a otra.

La obra consiste en una instalación cuyos componentes o espacios son según el artista:

*"Espacio invitación. El alquimista-nómada invita a compartir el recorrido.*

*Ascensión y caída de la mirada. Rampa de adobe.*

*Barandilla de babor. El alquimista-nómada se ensimisma en la derrota.*

*Espacio de la ensoñación. Lo que existe más allá del paradigma.*

*Umbral del naufragio. Hueco en la pieza de hierro, contenedor de seis monitores de T.V. donde se visualiza la derrota y el posterior hundimiento de la TEODICEA.*

*Sendero de retroacceso. Recorrido inverso a la rampa.*<sup>51</sup>

51. EMPERADOR, Leopoldo (1988); *Hacia el Paradigma*. Disponible en World Wide Web: <http://www.culturacanaria.com/artistas/leopoldo/hacia.htm>

La pieza, elaborada a partir de un objeto encontrado, parte del casco de un barco encallado, propone una reflexión sobre la crisis en la relación de nuestra cultura actual con la naturaleza, crisis de paradigmas o soluciones totalizadoras. La instalación nos muestra en su circuito las huellas de estos naufragios.



Fig.- 9. *Sin título*. 1984.  
Técnica mixta sobre  
madera, 94 x 126 cms.

52. Teodicea

(teo- + gr. díke, justicia)

f. Parte de la teología natural que se ocupa en la defensa de la suprema sabiduría de Dios contra las acusaciones lanzadas por la razón en vista de los desórdenes del mundo. Trata de la santidad divina con relación al mal físico y de su justicia con relación a la desarmónía existente entre el bien y la virtud. Comprende, además, las pruebas de la existencia de Dios, la demostración de sus atributos y la investigación de sus relaciones con el alma humana y con la humanidad.

VOX - Diccionario General de la Lengua Española, 1997, S.A., Barcelona.

53. Fukuyama, Francis. *El fin de la Historia y el Último hombre*, 1992, México, Planeta

54. Danto, A. *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, 1999.

Los ambientes recrean cierta poética del espacio como escenografía de una obra teatral, en la que el espectador no sólo forma parte sino que se convierte en el protagonista de la obra; la mirada es dirigida, como lo son los pasos a través de la rampa, hacia la contemplación de un naufragio, el de la Teodicea<sup>52</sup>. Naufragio que simboliza la imposibilidad de una explicación justa y racional de las relaciones entre cultura y naturaleza. Teodicea que nos habla de nuestros límites y de los límites a los que el arte y la cultura han llegado y que podemos relacionar con las opiniones teóricas sobre el fin de la historia de F. Fukuyama<sup>53</sup> o la muerte del arte de A. Danto<sup>54</sup>. Naufragio que simboliza el de las ideas que quieren explicarlo todo.

*Hacia el paradigama* es un viaje, una andadura de ida y vuelta en el que L. Emperador nos guía con su mirada por un paisaje simbólico coronado con la contemplación del naufragio de Teodicea en la pantalla de los televisores.

El *Mascarón de la Teodicea* que realiza posteriormente es una pieza escultórica alejada de la complejidad de la instalación que hemos comentado. Una obra con la que L. Emperador retoma la forma clásica de la escultura, sin dejar de lado los conceptos tratados a lo largo de su trayectoria, continuando con el collage de objetos encon-

trados, pero con acabado más tradicional, quizá como ha dicho algún crítico debido a la falta de preparación del espectador de las islas Canarias donde vive y desarrolla su actividad este artista.

Antes de su giro hacia la escultura de hierro acerado, L. Emperador realizaba esculturas con neón y otros materiales que son característicos de sus primeras obras. De una forma diferente a las esculturas de neón que realiza Dan Flavin, ya que L. Emperador juega con la dialéctica de estos materiales confrontándolos con la naturaleza y sus materiales.

Su evolución desde estas obras duchampianas, objetuales, hacia una escultura de reminiscencias académicas como *el mascarón de la Teodicea*, es consecuencia de una actitud inquieta, ecléctica, y de su revisión constante de los modelos artísticos actuales.

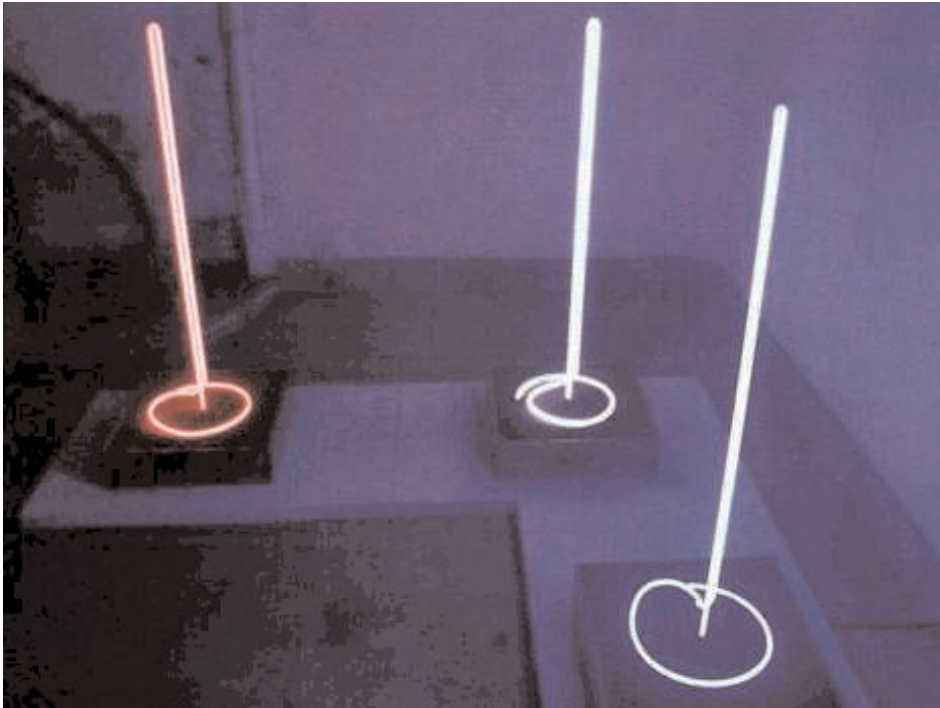


Fig.- 10. *Boschetto*.1980.  
Neón y almagre.  
Destruída



### 3.5.3 SOLEDAD SEVILLA



Fig.- 11. Soledad Sevilla,  
*LUR*.

La pintura, sus esencias, es decir, lo que la forma, los colores, trazos, texturas y formas, son la base práctica donde se funda la pintura de Soledad Sevilla y la de muchos otros, antes y después de ella, fusionando lo contemporáneo con el oficio de pintor, sin tener, por requerimiento conceptual que abandonar la pintura en su forma tradicional, la del cuadro, sugerente por sus formas y colores. Una imagen ya clásica de la obra de arte, montada sobre bastidor y pintada sobre lienzo, que algunos agoreros vaticinan desaparecerá en corto plazo, pero sin embargo no parece por ahora que así sea.

Todo lo contrario, con obras como las de Gordillo, Manolo Quejido, S. Sevilla, Perejaume y muchos más, la finalidad del arte se vuelve hacia sus herramientas, a sus pinceles de toda la vida, para completar de esta forma la amplísima visión que, al alejarse el arte de la tradición, ha adquirido y que ahora vuelve de nuevo a servirse de los

pinceles como una fuente más de creación, ya no la única posible y exclusiva, sino una más entre las posibilidades nuevas que en el arte se han abierto en el siglo XX.

No obstante, las actitudes de estos artistas que, como Soledad Sevilla, se expresan principalmente a través de la pintura, no es en absoluto cerrada hacia otros medios de expresión novedosos, como las instalaciones, el vídeo, etc. Soledad Sevilla cuenta entre sus pinturas con numerosas instalaciones, al igual que en el caso de Perejaume que, un poco a la inversa, cuenta con numerosas pinturas entre sus instalaciones.

De la amplia producción de S. Sevilla destacamos una instalación titulada "*Lur*", que por su concepción estética y los materiales usados muestra distintas posibilidades de representación de la naturaleza.

*Lur*, que quiere decir *tierra* en eusquera, es una instalación acompañada de grandes lienzos (polípticos), expresión de trazos y colores vegetales, que se integran en la obra junto a esas otras expresiones vegetales que, caídas por el suelo de la sala, representan enormes hojas con sus nervaduras, realizadas en distintos materiales, tierras de colores, sal, hielo, cobre, neón, etc.

Estas hojas con su presencia matérica y su escala colosal, acompañadas de los polípticos vegetales, hacen de esta instalación una exhaustiva reflexión sobre el elemento vegetal *hoja*.

La procedencia pictoricista y abstracta de Soledad Sevilla, su sensibilidad hacia el color, los trazos y su rigor geométrico, aportan a sus instalaciones una calidad plástica indudable. Su laboriosidad ante el lienzo no es menor en la complejidad de sus instalaciones y planteamientos conceptuales.

La relación entre una "pintura pintura" y el concepto de instalación es lo que queremos destacar de esta obra a la par que la importancia que esta artista da a su relación con la naturaleza como generadora de creatividad.

Fig.- 12. Soledad Sevilla, *LUR*, (*detalle*).





Fig.- 13.  
*Cunas de ensueño*, 1996.

Fig.- 14. De izda a dcha,  
*Maternidad 4*, *En un jardín artificial*, *migue-  
lines* y *De un jardín arti-  
ficial 2*

Cibatrans doble imagen  
(flip), caja de luz.



Su pieza *Luz del pasado* junto con *Cunas de ensueño* y *pálpito* en las que vemos dentro de recipientes transparentes imágenes de niños y bebés y en las que oímos sonidos de llanto o latidos de corazón son algo así como una naturaleza simulada, un juego de recreación de vida artificial. En *Cunas de ensueño* y *pálpito* los instrumentos



de laboratorio quirúrgico como las cánulas y el orden en estanterías metálicas junto con el color blanco de otros elementos le otorgan cierto aspecto profiláctico, de higiene hospitalaria, dando más credibilidad a las engañosas sensaciones de las fotografías y al palpitar simulado por ordenador que oímos al acercarnos a alguna de las estanterías de la intalación. En *Luz del pasado* el colorido de las luces de neón elude el aspecto quirúrgico de la pieza anterior, también la forma de barril de los recipientes le da una aspecto menos frío, en esta pieza las fotos no son de bebés reales sino que están tomadas de la historia del arte en una clara referencia a la vida propia del arte: en un juego ciertamente literario relacionado con

Fig.- 15. *Luz del pasado*, 1996-1997. Instalación de luz, fotografía y sonido (simulación por ordenador).

Pigmalión o con el retrato de Dorian Gray.

Otra obra que en el mismo título hace referencia a la vida de lo artificial es *Jardín artificial*, compuesta de una serie de imágenes de maniquís humanizados, capaces de criar y reproducirse, instalación formada con imágenes que abren y cierran los ojos mediante «flips» y con objetos colocados en una pequeña estantería así como un corazón de cristal o un maniquí real tras una cortina de plástico. Todo ello supone una obra de un enorme carácter escenográfico cuidadosamente planificada y que sobre todo quiere hacer hincapié en los conflictos entre la vida y el artificio.

### 3.5.5 ALBERTO CORAZÓN



Para hablar de la relación entre diseño y artes plásticas hemos escogido la obra de Alberto Corazón, reconocido internacionalmente como diseñador gráfico y cuya obra pictórica y escultórica se combina con el diseño.

La naturaleza como signo es la clave de su interpretación del arte. En sus obras, el diseño, la pintura y lo escultórico, se intercambian los papeles:

*"Corazón en este sentido nunca ha disimulado la satisfacción que le produce el intercambio de papeles, ya que suele practicar una cierta indiferencia en lo que afecta al uso y usufructo de las distintas técnicas y medios expresivos, por no recordar cómo en sus ardores más radicales propendía a eliminar las barreras entre ambas."*<sup>55</sup>

Esta actitud interdisciplinar y nómada es lo que confiere a su variada obra la unidad que no encontraremos en el estilo o la forma. Un estilo que debe unas veces al pop, otras al minimal y al arte procesual e incluso al arte que dialoga con el paisaje como en *Lugar para el pago de impuestos*, pieza en la que cierta ironía pop se fusiona enigmáti-

Fig.- 16. *Acantilado II*, 2002. Óleo, carboncillo y sanguina sobre papel entelado sobre acero cortén. 244 x 264 cm.

55. MARCHÁN FIZ, Simón., (2003); "La meta es el origen" en *Alberto Corazón, Inscripción de la memoria*, Cat. de exposición, Madrid, Ed. Ministerio de Asuntos exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, p. 37

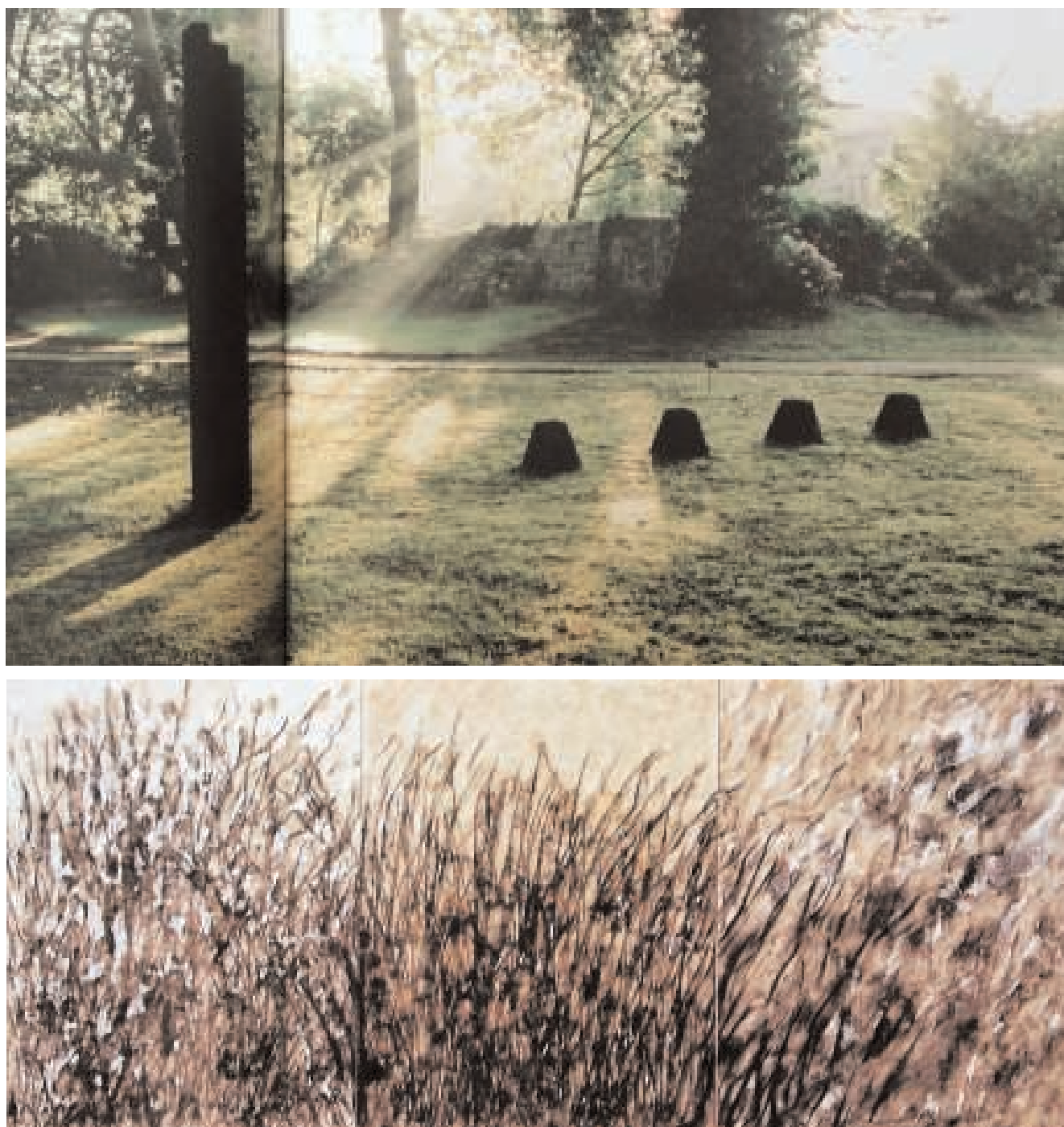


Fig.- 17, 18. (Arriba) *Lugar para el pago de impuestos II*. 1993. Acero cortén.

(Abajo) *Secos días vidriosos I*, 2000, Óleo carboncillo y barníz sobre papel entelado.

camente con la estética del paisaje intervenido heredera del Land Art.

En sus últimos cuadros Alberto Corazón se atreve con el paisaje llevándolo hacia la caligrafía donde descubrimos de nuevo al diseñador que es, según el propio autor, el agrimensor de la cultura industrial.<sup>56</sup>

De esta forma la actitud ante la naturaleza actual de A. Corazón es tamizada por su formación profesional de diseñador gráfico y por la importancia que el signo tiene en las sociedades actuales mass-mediáticas:

56. MARCHÁN FIZ, Simón; *Íbidem.*, p. 38



*"El sentimiento de religación con la naturaleza, de superación de la gran fractura que atraviesa al hombre moderno, es patente en la aproximación de Alberto Corazón a la realidad. La fusión con la vida natural, la absorción serena de la armonía y la apertura de los sentidos propiciada por el concierto del universo tintan su experiencia del paisaje, rastreable en esa serie de obras con piezas tan vibrantes como «Acantilado II, Secos días vidriosos I y II, Tormenta interior I, Solsticio de Verano n° 8 o ...Como una tormenta de Pavesas encendidas»."*<sup>57</sup>

Fig.- 19. *Como una tormenta de pavesas encendidas*, 2002. Óleo y carbón sobre tela.

57. GÓMEZ AGUILERA, Fernando (2003); "El guardián del misterio" en *Alberto Corazón, Inscripción de la memoria*, Op. Cit. p. 32



### 3.6 JUSTIFICACIÓN DEL CAP. 3

¿Por qué nos fijamos en las actitudes ecológicas del artista?

En esta parte hemos desarrollado la idea apuntada en el capítulo anterior sobre la vida del arte. De esta forma hemos transferido el lenguaje ecológico a la actividad artística, con la idea de hacer hincapié en las relaciones interdisciplinarias que lo condicionan y dan vida.

La naturaleza ya no es únicamente un modelo para la representación de sus formas sino también un modelo de comportamiento, de actitudes. En este sentido los procesos naturales y sus complejas estructuras interrelacionadas son ahora motivo de estudio y reflexión por parte de los artistas actuales que, aunque no representen la cara visible de la naturaleza, sí representan en sus obras y con sus actitudes los modelos que la naturaleza desarrolla para su mantenimiento y continuidad.

De esta manera el arte va variando sus formas y modos de representación, de la misma forma que la naturaleza va adaptando su vida a los cambios climatológicos y ecológicos del planeta. Renovarse y transformarse son procesos que implican la intervención de elementos que en principio podrían parecer ajenos y distantes, como sucede con los ecosistemas en los que, si introducimos algún elemento nuevo, como por ejemplo una nueva especie de cultivo, el ecosistema responde adaptando sus formas y comportamientos a la nueva situación. En el arte un símil de esta situación es la aparición de la fotografía en el s. XIX dentro del sistema de las artes. No obstante desde mucho antes, el arte ha estado siempre sujeto a las influencias de los nuevos inventos e ideas que lo han ido enriqueciendo. La fotografía, durante el siglo XX ha causado más de una transformación en el sistema de las artes, creando con su interrelación con las otras disciplinas artísticas nuevas tendencias y estilos, desde el impresionismo hasta la infografía o arte digital, pasando por los hiperrealismos de los 60 y 70. La obra de Paloma Navares es un ejemplo de la continua renovación de la experiencia artística por medio de la fotografía, que a su vez es transformada al mezclarse con otras plásticas cuales son las instalaciones, los objetos, las luces y sonidos, etc.

Pero no sólo la fotografía sino la música, la tecnología o el diseño industrial se fusionan con las artes creando nuevas formas de expresión dentro del campo plástico, como hemos visto al estudiar las obras de Juan Hidalgo, Leopoldo Emperador o Alberto Corazón.

De estas importantes e imprescindibles relaciones entre sistemas de distintos ámbitos, que no han de ser exclusi-

vamente artísticos, se enriquecen todas las artes. La constatación del crecimiento de las artes plásticas basado en la hibridación y en el surgimiento de nuevas técnicas y modos de hacer, nos lleva a la conclusión, tras el estudio de las formas actuales del arte y de la actitud de sus autores, de que la vastísima variedad de arte actual, que se debe, no tanto a la pérdida de referentes claros (paradigmas ejemplares), como vaticinan los más pesimistas, sino a la complejidad de las relaciones y campos implicados en su natural desarrollo, que no es otro que el de la metamorfosis y la hibridación. La naturaleza es concebida así, no como mecanismo, sino como organismo.

La mirada mestiza proyectada sobre las artes nos ofrece una complejidad asombrosa, que en períodos anteriores se hallaba limitada debido a una concepción purista y cerrada de los sistemas artísticos. No es hasta la revolución industrial, y a lo largo del siglo XIX, que el concepto de las artes como cerradas en sí mismas, separadas unas de otras y compitiendo entre ellas (baste recordar los famosos parangones de Leonardo Da Vinci) comienza a diluirse y a abrirse al mundo de las relaciones interdisciplinarias. La fotografía, la arquitectura y la música son pioneras en mezclarse y fusionarse con las artes plásticas, eludiendo los límites del academicismo purista y ofreciéndonos, como en el caso de W. Kandinski, acuarelas musicales, o en el de los constructivistas rusos, obras hechas de materiales industriales donde se fusiona el arte con lo social.

La historia de estas hibridaciones regeneradoras se acelera en los últimos años del s. XX y principios del s. XXI. Pero este aceleramiento es la lógica consecuencia de los avances en otros ámbitos de las ciencias y de las sociedades actuales. La aparición y reconsideración de tantos e importantes ámbitos de estudio como la geografía, la psicología, la sociología, la física o la biología, y actualmente la informática, la cibernética o la genética, han hecho más amplio el abanico de posibilidades para la hibridación con las artes. De este panorama surgen por doquier nuevas formas plásticas.

De manera que lo que sacamos de esta historia de hibridaciones es fundamentalmente que la complejidad actual en las artes se debe, en primer lugar, a unas mayores posibilidades de intercambio y comunicación con otros ámbitos culturales de nuestras sociedades. Y en segundo lugar, a un giro que actualmente continúa hacia una visión del mundo más abierta y menos especializada. La actitud de los artistas no siempre corresponde con la realidad de sus sociedades, a las que suelen anticiparse en sus obras y las obras de los artistas actuales nos muestran un

mundo menos sujeto al mecanicismo reinante aún y abierto a nuevas posibilidades de interpretación de la naturaleza.

## CAPÍTULO IV

# ARTE - NATURALEZA Y ESPECULACIÓN

### 4. INTRODUCCIÓN

Un aspecto que ya no podemos evitar al hablar de casi cualquier tema en nuestras modernas sociedades es el factor económico. Ya conocemos la justificación económica que nuestra entonces ministra de exteriores, Ana Palacios, dio a la guerra de Iraq:

*"Gracias a la guerra ha subido la bolsa y ahora los españoles compramos más barata la gasolina".<sup>1</sup>*

La importancia de la imagen comercial influye claramente en el éxito de las empresas:

*"Un primero, y muy difundido ejemplo de las actuales transformaciones es la tendencia a la eliminación del almacén y la difusión de la producción por encargo."(...)  
"Hoy en día, las actividades en un tiempo colaterales, referentes a la investigación, al marketing, a la publicidad, a la creación y al desarrollo de una concreta imagen empresarial, se convierten en los aspectos decisivos del éxito de una empresa."<sup>2</sup>*

El desorbitado ritmo mercantil de nuestras sociedades afecta a la producción artística, relegándola a veces a un mero recurso financiero. Las consecuencias son la sobrevaloración de ciertas obras como nos apunta Luis Racionero, y paralelamente la desatención de otras que resultando válidas no encuentran hueco en el mercado.

*"Idéntica sobrevaloración que en el caso de Picasso se está dando a pintores que, pese a ser de segunda fila, venden sus obras a precios millonarios, aunque la abundancia y la simplicidad de las mismas indican una escasa cantidad de valor incorporado. (...)*

*Los resultados son una inflación creativa, que por fuerza resulta en obras banales poco trabajadas, frívolas, apresuradas, efectistas; y en un engreimiento del autor que acaba preso en su propio montaje y adopta actitudes inco-*

1. Declaraciones a los medios de comunicación nacionales de la Ministra española de asuntos exteriores con motivo de la invasión unilateral de Iraq en el año 2003.

2. MANZINI, E. Op. Cit., p.125-126



Fig.- 1. Ejemplos de imágenes publicitarias que utilizan una estética sublime de la naturaleza para la venta de sus productos.

herentes en un artesano meticuloso. Existen, naturalmente, excepciones, pero esta tónica del siglo XX es uno de los obstáculos principales al avance de la capacidad creativa. (...)

En la servidumbre actual del arte al comercio, la manera de decidir qué es arte y qué no, se asemeja en gran modo a una operación comercial, como el lanzamiento de un nuevo detergente: (...), y mientras los teóricos de la vanguardia no adquieran un conjunto de criterios para calificar las obras, facilitarán la equiparación del arte a cualquier mercancía, al eliminar toda posibilidad de exigir calidad, excelencia o intensidad en una obra.”<sup>3</sup>

Como vemos, el arte tampoco se libra de las influencias del poder económico. Gracias al mismo, se pueden llevar a cabo monumentales arquitecturas y multitudinarias ferias de arte contemporáneo por todo el mundo mientras, debido a su tendencia monopolista y especulativa, se ven estancadas la mayor parte de las potencialidades creativas de los pueblos.

Aclarada su importancia, la inercia capitalista del sistema actual posibilita o impide, según sus intereses, la creación artística.

En cuanto al tema de la naturaleza, desde este punto de vista, resulta un valor añadido. Debido a su creciente importancia en la opinión pública, su atractivo para las empresas no pasa desapercibido; todas se tiñen de verde para poder vender algo más. Las exposiciones sobre temas de la naturaleza tienen éxito y dentro del arte contemporáneo hay quienes las hacen honestamente y quienes se aprovechan de su popularidad y éxito para vender.

La intención, en este apartado, no es otra que la de revisar aspectos básicos para cualquier actividad en nuestras sociedades: el económico, el político y el social.

Las relaciones de este tipo, aún no siendo de orden exclusivamente estético, no dejan de tener su influencia, tanto en la ejecución como en la percepción de las obras.

La mayor o menor actividad política y el mayor o menor interés económico y empresarial por las cosas del arte y la naturaleza influyen decisivamente en las obras de arte, en los artistas que las crean y en sus potenciales receptores. Ejemplo de esta influencia es la enorme producción de museos de arte contemporáneo y de parques de escultura en el período de concienciación ecológica y artística que va desde que surgen los grandes problemas ecológicos hasta hoy.

La imagen verde de las empresas e instituciones, que lavan la imagen contaminante de las mismas, potencian la

3. RACIONERO, Luis. Op. Cit. pp., 115, 117

utilización abusiva e indiscriminada del arte, para cubrir su falta de sensibilidad ecológica y artística.

Queremos aquí constatar los abusos que se pueden llevar a cabo, al ser invertidos los nuevos postulados ecológicos y artísticos.

Como nos cuenta Suzi Gablick (*Ha muerto el arte moderno*)<sup>4</sup>, al comentar las obras de Christo o de R. Smithson, el sistema capitalista, el mercado de arte, termina por engullir las mismas ideas que el arte y los artistas le tiran a la cara y que rebotan como boomerang. Convirtiéndose sin pretenderlo en una avanzadilla de las ideas que supuestamente combaten con sus obras.



Fig.- 2. La estética usada por artistas de Land Art y paisajistas en sus obras es recreada con fines únicamente publicitarios por los creativos de las empresas.

4.GABLIK, S. (1987); *¿Ha muerto el arte moderno?*, Madrid, Ed. Herman Blume.

## 4.1 LA NATURALEZA Y EL ARTE COMO RECLAMO

*"Podría llamarse Asociación para el Exterminio del Planeta y sus Alrededores. Pero no: se llama Centro Mundial para el Medio Ambiente. Entre sus miembros figuran British Petroleum, Occidental Petroleum, Exxon, Texaco, International Paper, Weyerhaeuser, Novartis, Monsanto, BASF, Dow Chemical y Royal Dutch Shell. Todos estos amigos de la naturaleza y de la especie humana, que periódicamente se condecoran entre sí, anunciaron que la empresa Shell recibirá la Medalla de Oro del Medio Ambiente correspondiente al año 2001. Entre los muchos méritos de la empresa, cabe mencionar sus esfuerzos por arrasar el delta del Níger y por lograr que la dictadura de Nigeria enviara a la horca, en 1995, al escritor Ken Saro-Wiwa y a otra gente molesta que andaba protestando."*<sup>5</sup>

Nada más claro que este oscuro relato de E. Galeano sobre la paradójica situación de todo lo relacionado con la ecología y la industria, para poner en evidencia el uso de «lo verde» como disfraz de otras intenciones.

EL arte, al igual que la ecología, nunca ha escapado a estos usos abusivos por parte de los intereses del poder, fuese este de orden económico, político o religioso. Todo el arte religioso es muestra ejemplar del uso propagandístico de la creatividad. Para la Iglesia, el valor fundamental de sus artistas era la capacidad de convencer por medio de un arte realista.

Los publicistas actuales continúan esta engañosa labor que proporciona la imagen, con la intención de vender, aleccionando, como anteriormente lo hizo la Iglesia con sus fieles, a los consumidores para que compren.

Al unir ambos conceptos, arte y naturaleza, el efecto es doblemente enmascarador. El reclamo ecológico unido al artístico, ejerce un doble poder seductor y de ocultamiento, que hace casi imposible desenmascararlos.

Esta situación contribuye a que todo ello salga bien para las empresas. Así como la precariedad y falta de trabajo de los artistas, que conlleva su conformidad con cualquier tipo de obra que se les encargue, dado que de algo han de comer. Muchas obras de arte público son producto de esta situación de desamparo económico y social de escultores, pintores, etc. que, no teniendo donde elegir y faltos de medios, aceptan, sin protestar o indagar demasiado, estos encargos.

¿Es pues "inocente" el artista? Esta es una primera pregunta que no es fácil de contestar. Creemos que no, pero aún conociendo a fondo los trapos sucios de sus productores, no están en condición de ser ellos los que paren la máquina del mercado. Y finalmente su respuesta es siem-

5.GALEANO Eduardo (2001); *Humor Negro*, El Mundo, Madrid, 11 de julio del 2001.

pre la obra. Sus actitudes están en las obras que hacen.

El problema surge cuando lo mejor sería no poner ninguna obra en determinado lugar, o acometer otro tipo de actuaciones antes que la del decorado y maqueado de los desmanes paisajísticos.

El arte es, para las grandes empresas que utilizan estos medios de ocultamiento, el recurso más barato y efectivo para sus fines.

Los artistas van encantados porque no tienen trabajo y son utilizados pues se les ocultan las estrategias mercantiles que están tras muchas de estas obras.

Como ejemplos de este uso para tapar lo feo de nuestra industria, un caso local que podemos observar en varias comunidades españolas consiste en tapar las antenas o estructuras con mala prensa, que puedan causar polémica en la población:

*"La Palma (Islas Canarias).- El consejero de Política Territorial del Cabildo de La Palma, José Izquierdo, dijo ayer que existe un proyecto para integrar todas las antenas de los distintos puntos del conocido Risco de la Concepción en un sólo enclave y alrededor de una escultura que se pretende ubicar en el mismo. La escultura aún no está diseñada pero integraría todas las instalaciones de las diferentes antenas."*<sup>6</sup>

Como vemos, el arte es en estos casos usado como una alfombra que tapa alguna mancha indeseable. Si durante la Contrarreforma, las artes estaban fuertemente sujetas a los dictados de la Iglesia, que imponía tamaños, formas y colores, en la actualidad es la política bajo el poder económico la encargada de imponer sus criterios. Bajo la supuesta libertad del artista moderno, se ocultan, en no pocas ocasiones, las mismas limitaciones de siempre, impuestas desde fuera y a las que el arte ha de amoldarse sin perder su libertad. Algunas obras, no obstante, consiguen subvertir las limitaciones y convertirlas en faros de ideas opuestas, contradictorias, evidenciando irónicamente su condición alienada. En este sentido la trasgresión se convierte en una cualidad diferenciadora de lo artístico.

Otros casos de usos indeseados del arte son los que tienen que ver con la creación de museos y espacios expositivos contemporáneos. Éstos no siempre responden a criterios honestos, culturales, artísticos. No llevan aparejado un planteamiento serio sobre actividades y desarrollo del arte local, etc. Se limitan a mostrarse como escaparate de una ficticia o virtual actividad cultural de las zonas donde se ubican. Son usados como reclamo turístico-



Fig.- 3, 4. Dos ejemplos de museos de arte contemporáneo situados en pueblos, (arriba) museo de arte contemporáneo Sasamon (Burgos), (abajo) museo de arte contemporáneo Jose María Moreno Galván en La puebla de Cazalla (Sevilla).

6. LA OPINIÓN ( en prensa), La Palma, 27 de febrero de 2002. Disponible en: <http://www.grn.es/electropolucio/genefeb02.htm>





Fig.- 5. Escultura en el monte Rushmore. Se ha convertido en uno de los emblemas de los norteamericanos con millones de turistas que se acercan a verlo.

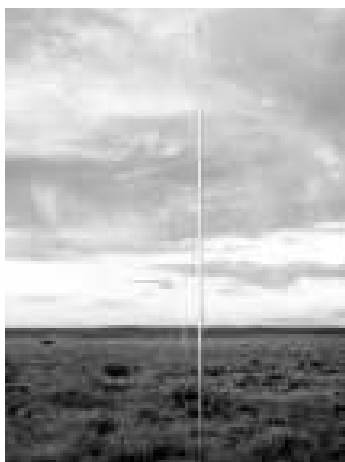


Fig.- 6. Dos conocidas obras del llamado movimiento artístico del *Land Art*, que difieren del trabajo escultórico del monte Rushmore en la búsqueda implícita de la soledad. Son obras complicadas de ver in situ, alejadas de las ciudades y casi inaccesibles.

7. CASTRO, Ignacio (Coord), (1988); *Clima y acción* en "Informes sobre el estado del lugar", Op. Cit., p. 48.

co o para potenciar otros usos del ocio consumista:

"En este sentido, acompañando la penetración hacia el exterior exótico, es significativo el papel del turismo y la fotografía, como complemento de la actividad colonial."<sup>7</sup>

Quizá el caso más conocido y uno de los primeros sea el del monte Rushmore, realizado por Gutzon Borglum, el cual representa el busto de los 4 presidentes más emblemáticos de los Estados Unidos, (George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt y Abraham Lincoln). Los rostros, que se hallan a una altura de 152 m, y miden de 15 a 21 m.

Símbolo del patriotismo norteamericano y reclamo de la región de Dakota del Sur, en donde se halla situada, esta faraónica escultura fue comenzada en 1921 y hasta su muerte en 1941, Gutzon continuó en su construcción, que finalizaría su hijo Lincoln.

Algunas obras del *Land Art*, como *Spiral Jetty* de R. Smithson o *Lightning Field* de W. De María, están situadas intencionadamente lejos de la civilización, en lugares solitarios y pueden ser visitadas sólo contactando directamente con los encargados del proyecto. La condición de soledad es una parte básica de estas obras; si alrededor de ellas se colocara un complejo turístico, un restaurante o un campo de golf, la integridad de la obra se perdería junto con su significado.

Las zonas verdes con esculturas crecen como hongos por toda Europa y se instaura poco a poco una nueva peregrinación cultural: visitar estas obras situadas en plena naturaleza. La ocasión es aprovechada por la industria turística que utiliza por un lado la necesidad de los habitantes de las grandes metrópolis de escapar al aire libre, y por otro el atractivo del arte y la cultura. Esto último le pone algo de entretenimiento a lo que de otra forma podría resultar insoportable; adentrarse por un desierto, subir una montaña, etc., puede ser muy duro para quien no está acostumbrado. Y por desgracia se confunde el arte con la comodidad o el bienestar. Se confunde el *Land art* con el paisajismo o la jardinería y sus principios se pierden y descontextualizan.

No queremos desprestigiar las labores propias del turismo, pero sí evidenciar el uso masivo y exclusivamente mercantilista que éste hace del arte en ciertos lugares.

Desde su nacimiento durante el siglo XIX para unas determinadas clases sociales hasta el comienzo del siglo XXI, el turismo y los viajes han sufrido una popularización sin precedentes debido al progreso de los transportes y las comunicaciones. Desde entonces las relaciones del turismo

con la cultura artística han cambiado notablemente.

Durante el Renacimiento hasta el Romanticismo, los viajes se realizaban principalmente por un interés específico, de carácter científico (botánico, geográfico, cultural) o aventurero (búsqueda de nuevas tierras, de culturas diferentes, etc.). El pintor realizaba su peregrinación casi obligada por la Italia de Giotto, Miguel Ángel, Leonardo Da Vinci, Bernini, etc. Más tarde, a final del siglo XIX, la aventura exótica de Paul Gauguin, viajando por los cinco mares y encontrando en la lejana Oceanía su fuente de inspiración, es muestra del cambio que el siglo XX traería con sus medios de transportes en lo referente a la concepción del viaje y la búsqueda escapista de lo exótico.

El turismo a partir de mediados del siglo XX se democratiza, aunque quizá lo que realmente se democratiza es la posibilidad de viajar para la mayoría de ciudadanos occidentales, se abaratan los transportes y aumentan en calidad y en cantidad. No obstante no podemos olvidar que para los países no occidentales la situación es bien distinta, viéndose aún obligados a arriesgar su vida en pateras o cruzando ríos a nado.

La complejidad del turismo actual, convertido en una industria de las de mayor envergadura en algunos países, como el nuestro, en poco más de un siglo de existencia, hace que surjan desequilibrios y grietas por todas partes:

*"Cuando el fenómeno turístico se consolida en un lugar va produciendo su progresiva aniquilación a medida que lo adecúa para su conveniencia, e introduce costumbres y modos de vida completamente desvinculados de las tradiciones allí generadas. Estos, a su vez, precisan infraestructuras y edificaciones que no tienen nada que ver con el carácter original del lugar y contribuyen a alterar los significados originales que motivaron el primitivo interés.*

*La consideración del espacio como algo abstracto y uniforme, donde los objetos y actividades pueden ser colocados libremente, es otra forma de riesgo y produce aproximaciones empobrecedoras a los sitios. Las cualidades diferenciadas de los sitios se utilizan, al margen de su significación, como palancas desarrollistas y se intenta imprimir una velocidad de ajuste a los cambios que los sitios no pueden soportar. El intento de potenciar racionalmente el uso y, por supuesto el beneficio económico de él derivado suele llevar consigo una sobre utilización que va imponiéndose sobre el carácter del propio lugar y termina por anular lo que sirvió de fundamento para su potenciación."*<sup>8</sup>

Hay dentro de la actividad turística una labor cultural

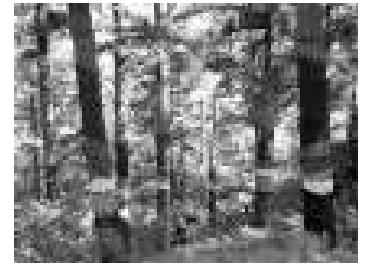


Fig.- 7. Estas dos obras de Ibarrola, las pinturas en el bosque de Oma y los cubos de la memoria en el puerto de Llanes, ejemplos de proyectos sobre el paisaje que han atraído la afluencia de turismo.

8. AGUILÓ, Miguel (1999); *El paisaje construido. Una Aproximación a la Idea de Lugar*, Madrid, Ed. Castalia, S.A., p. 24



Fig.- 8. Turista delante del museo Guggenheim de Bilbao. Museo que se ha convertido en la foto obligada del turista que visite la ciudad.



Fig.- 9. Las excursiones y visitas guiadas por la naturaleza se han convertido en nuestra forma habitual de percibirla alejados ya de la visión misteriosa y a veces temible de otros tiempos. La naturaleza es también un objeto de contemplación y disfrute estético.

9. Las obras en el paisaje natural son cada vez más usuales, llegando a instaurarse como un medio expositivo más. Recordemos la reciente creación del espacio *Chillida leku*, así como otros dedicados al arte en la naturaleza que se reparten por todo el territorio nacional y fuera de él.

implícita; viajando, conociendo nuevos lugares y nuevas culturas, se aprenden de forma vívida muchos conceptos que previamente hemos estudiado o leído en libros y enciclopedias.

Sin embargo, y como consecuencia de lo rápido e irreflexivamente que se ha desarrollado esta nueva industria, el aprendizaje pasa generalmente a un segundo plano, dándose preferencia al juego y la diversión y a todo tipo de placeres inmediatos (gastronomía, turismo sexual, atracciones, etc.) y por supuesto al consumo como divisa fundamental.

El arte es para el turista actual un objeto de consumo más, algo ineludible en su cita con las capitales europeas. Por supuesto, hay quien extrae de ello su indudable interés, pero la gran mayoría únicamente saca una foto delante del arte en cuestión para demostrar que estuvo allí, aunque sin comprender bien qué era eso que estaba allí con él.

El arte adquiere, pues, un valor mercantil dentro de la industria turística y lo mismo ocurre con los aspectos naturales del paisaje. La naturaleza ha sido desde el comienzo del turismo masivo uno de sus mayores atractivos, pero hoy, con la acusada problemática ecológica y la escasez cada vez mayor de paisajes «vírgenes», el arte ha potenciado su valor como reclamo.

No obstante, de la unión de estos dos importantes atractivos turísticos, la naturaleza y el arte, surgen nuevos hábitos de consumo en los potenciales espectadores. Por un lado nos hallamos ante una naturaleza objetualizada que ha de ser contemplada como si de un cuadro o una obra de arte se tratase; nos hallamos en medio del paisaje como en un museo, se nos dirige por un recorrido señalizado, con un guía que nos va explicando las peculiaridades ecológicas de la zona que atravesamos. De otro lado tenemos un arte integrado en estos paisajes naturales,<sup>9</sup> que intentando salir del museo sólo consigue parcialmente su objetivo, pues el paisaje es también museificado.

Así, en las últimas épocas podemos observar cómo en las zonas más turísticas la creación de parques temáticos, museos de arte y zonas naturales protegidas se ha convertido en algo imprescindible para la viabilidad de la industria turística.

Haciendo una comparación histórica de las causas que motivan la creación artística en determinadas épocas, podemos observar cómo durante la época clásica y en el Renacimiento, las causas por las que se concentraban en Atenas y en Florencia o Flandes las grandes obras artísticas eran de origen económico comercial (zonas portuarias,

como los Países Bajos) o estratégico (lugares cercanos a determinadas materias, como el cristal de Murano o a determinadas culturas antiguas como las ruinas clásicas, etc), pero sobre todo por hallarse en esos lugares concentrado el poder, que era primordialmente de orden religioso y administrativo. La actividad industrial de estas ciudades históricas, su comercio y mezcla de culturas hicieron posible que en determinados lugares se concentrasen gran cantidad de obras artísticas. Las grandes fortunas, como los Médicis o Montefieltros, hacen crecer en riqueza artística sus lugares de residencia, que por retroacción y una vez perdida la importancia socioeconómica de la zona, basada en el comercio y la industria, adquieren importancia económico-industrial, gracias a la obras de arte realizadas en las anteriores épocas de auge económico comercial.

Actualmente estas relaciones han dado la vuelta, y si hasta ahora una zona determinada adquiría importancia artístico cultural porque se daban en ella unas características sociales económicas, industriales, que hacían posible el surgimiento de un arte y una cultura originales, ahora e inversamente, son utilizados el arte y la cultura naturalista implantados en un olvidado lugar, para revalorizar así social y económicamente dicho lugar mediante la industria turística.

Un caso claro de lo anteriormente expuesto es el del Museo Gughenheim de Bilbao, realizado como proyecto para revalorizar una zona deprimida de la ría bilbaína tras la reconversión industrial en la década de los 80 y desde entonces emulado sin cesar.

En la era del turismo mundial, el poder está en el orden económico, y la industria turística y de ocio es de las de mayor importancia económica. Por ello hoy, concentrado gran parte del poder en la actividad turística y de ocio, las grandes obras de arte y los museos se sitúan cerca de los centros turísticos de primer orden, en busca del apoyo económico y la afluencia de público que suscitan.



Fig.- 10. Imágenes de la ría de Bilbao antes de la construcción del Museo Gughenheim y (abajo) del proyecto de sus construcción.

## 4.2 ALGUNOS CASOS DE NUESTRO TERRITORIO

Con la única intención de informar sobre las acciones en el territorio del arte y la naturaleza y para establecer la prioridad de ciertos criterios a la hora de analizar su sentido, hemos elegido unos pocos ejemplos de nuestro territorio, que por su polémica y controversia dejan abierto un enorme campo de discusión sobre estos temas.

### *MontEnmedio*



Fig.- 11. Página web del complejo turístico de Montenmedio, donde el arte contemporáneo en plena naturaleza es una oferta más entre el golf y la caza.

Es este un caso, cuando menos, bastante explícito del uso especulativo del arte y la naturaleza en nuestro país.

Se trata de un finca, situada en una zona protegida de Cádiz entre los términos de Vejer y Barbate, con terrenos en régimen de protección especial<sup>10</sup>, expropiada a Rumasa, y que posteriormente fue adquirida por D. Antonio Blásquez, amigo personal del expresidente socialista F. González. En ella, D. Antonio Blásquez y su familia han construido un palacete de estilo neomozárabe, un complejo turístico con restaurante, campo de Golf, caballos, etc., y por añadidura, un vanguardista, novedoso y contemporáneo museo al aire libre con obras de los más importantes artistas de la esfera internacional.

Todo ello de forma ilegal, pues ya está emitida la orden de demolición de lo que nunca hubo de construirse. Y sin embargo continúan con la actividad en su museo, organizando talleres y conferencias sobre arte y naturaleza.

No tratamos aquí de condenar las obras de arte que participan ingenuamente en estos desarrollos especulativos. Sólo queremos constatar su existencia, en muchos casos debidas a la ignorancia, el secretismo y la falta de transparencia de estas instituciones. No criticamos la validez de este tipo de museos al aire libre sino su uso como tapadera de intereses que van en contra de las auténticas intenciones del arte actual en la naturaleza, cuya preocupación por los problemas ecológicos se ve invertida, en favor de la especulación turística de un suelo supuestamente protegido de cualquier intervención.

### *Gughenheim Bilbao*

Un claro ejemplo de cómo es utilizado el arte contemporáneo, para rehabilitar turísticamente una zona previamente maltratada, es el caso del museo Gughenheim, en

10. Catalogada en parte como no urbanizable, de protección especial por su interés forestal. Consta igualmente como no urbanizable por su valor ecológico, histórico, cultural y paisajístico, en el que figura expresamente protegido su sistema hídrico y vincula su utilización a la explotación agrícola y ganadera. Más información con datos y la sentencia del TSJA sobre la ilegalidad de las instalaciones de Montenmedio disponibles en: <http://213.96.161.171/agadenestatico/Infmontenmedio.htm>

Bilbao. Las polémicas surgidas por parte de muchos creadores locales apuntaban claramente en esa dirección, en el interés exclusivamente económico del proyecto, que no ofrecía sin embargo una solución a la apagada vida artística de la ciudad. Con el tiempo y una gran campaña de promoción apoyada por la industria turística, el Guggenheim de Bilbao ha calado en la ría. Y de ello podemos concluir que ciertamente las perspectivas de crecimiento económico y de revitalización turística de la zona ha dado excelentes resultados, cambiando por completo la imagen contaminada y sucia de la ciudad bilbaína, por la brillante y pulida superficie de titanio del edificio de F. Ghery. No es menos cierto que los transeúntes se acercan al museo a curiosear y a pasear por las orillas de la ría. El Guggenheim ha sido todo un acierto, afirman sus valedores. Pero sus detractores aún están esperando una ayuda o subvención para poder realizar su trabajo.

El arte no es un edificio, no es un contenedor; es ante todo, como apunta esta tesis, una actitud, una actividad de vida. Quizá es esto lo que reclaman los artistas locales, una mayor atención a sus propuestas, una mayor consideración a la importancia de su actividad, y, gastando grandes cantidades de dinero y esfuerzos en traernos lo mejor de fuera, sus inquietudes no se solucionan.

El edificio de F. Ghery (1992-1997) es su obra cumbre, la obra maestra de un arquitecto afamado internacionalmente. No nos cabe duda del gran efecto de su espectacularidad y del funcionalismo para el que fue diseñado. Pero cabe señalar aquí la falta de objetivos menos lucrativos, espectaculares o efectivos a corto plazo, como la potenciación de la enseñanza artística en las escuelas, la promoción de las artes locales, proyección de los artistas hacia fuera o rehabilitación y renovación de los antiguos edificios, escuelas de artes y oficios, academias y universidades.

Se necesitan acciones de efectos menos espectaculares y notorios que, sin embargo, son la base de cualquier cultura artística. ¿De qué nos sirven los grandes museos de arte contemporáneo, que nos traen las obras crípticas, conceptuales, del arte de vanguardia, cuando la cultura de base y la comprensión de sus mecanismos internos no tienen espacio ni tiempo en el Bilbao actual? Esperar que la simplista, aunque espectacular, ubicación de un Museo Internacional de Arte Contemporáneo supla la compleja y lenta labor de una buena educación artística o cultural, es sin duda una esperanza ingenua. El arte contemporáneo, inmerso en la sociedad del espectáculo, se reviste de luces y máscaras, se nos muestra como un objeto deslumbrante capaz de obnubilar las mentes, haciéndolas perder el sen-



Fig.- 12. Exposición sobre motos de coleccionistas en el Gughenheim de Bilbao.



Fig.- 13. Manifestación en Fuerteventura contra las prospecciones que dirán si el proyecto de Tindaya es factible técnicamente.

tido de su ser.

Cuando el museo fue inaugurado, la atracción fundamental del mismo no fueron las obras allí expuestas, sino el propio museo, como escultura. Poco después, con el objeto de aumentar la curiosidad del visitante y hacer del Gughenheim uno de los museos más visitados de España, se inician una serie de exposiciones de carácter espectacular: La colocación del gran Pupi de J. Koons es, junto con la exposición de motos de coleccionista, de ese tipo de obras espectaculares, cuya principal motivación es aumentar el índice de visitantes.

### *Chillida, Tindaya*

El caso de la obra proyectada por el escultor E. Chillida en la isla de Fuerteventura, consiste en vaciar un cubo de 50 metros cúbicos del interior de la montaña de Tindaya en dicha isla del archipiélago canario. Las polémicas y pasiones que ha suscitado y aún produce esta obra la relegan, por el momento, de su realización.

Con su proyecto de vaciar la montaña de Tindaya, la falta de entendimiento entre los adalides de la propuesta, El Gobierno Canario y Chillida por una parte, y por la otra la opinión pública, ha establecido un precedente en cuanto a la discusión y el cuestionamiento de las intervenciones a gran escala en el paisaje. La problemática ha suscitado infinidad de artículos en periódicos provinciales y nacionales. José Albelda le dedica también un apartado en su libro *La construcción de la naturaleza*, donde expone las claves de su interpretación. Sus conclusiones son que este tipo de intervenciones máximas en el paisaje están en plena decadencia y que la propuesta de Chillida llega con casi un cuarto de siglo de retraso, cuando este tipo de intervenciones ya no se hacen en América, de donde surgieron, y cuando la actitud del Land Art parece tomar caminos menos agresivos y de carácter efímero.

Con el fallecimiento de E. Chillida en el año 2002, y con sus últimas declaraciones sobre esta obra, en las que manifestaba su intención de no realizarla mientras no se aclarasen los intereses ocultos que el Gobierno Canario tiene en su realización, y en definitiva se despejasen las polémicas surgidas, pareció quedar cerrado el tema. Sin embargo la familia de E. Chillida, continúa con la intención de realizarla, como homenaje póstumo al artista, aún cuando no se han aclarado los conflictos. La polémica continúa, pues en la actualidad, el destino incierto de millones de pesetas perdidos, está aún en manos de la justicia. Por otra parte, según declaraciones en radio de una de las hijas del artista, que ha escritos varios libros y realizado

dos películas sobre la figura de su padre, el propio Chillida daba una importancia especial al momento de la realización de una obra, aunque la obra estuviese tan bien planificada y estudiada en planos, maquetas, etc., siempre dejaba abierto el proyecto, susceptible de cambios en el momento de su realización definitiva, "El presente es un límite del tiempo".<sup>11</sup> Así las cosas, la realización de la obra con carácter póstumo en «Tindaya» iría contra la dinámica creativa de su autor.

### *La Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia*

Se trata en este caso de mostrar el desequilibrio que se hace patente entre la flamante y novedosa Ciudad de las Artes y las Ciencias proyectada por S. Calatrava en la zona sur de la ciudad de Valencia y la barriada conocida como el Cabanyal que, situada cercana a la anterior, contrasta claramente por su estado de abandono. El colectivo Cabanyal-Canyamelar con el apoyo de la UPV, ha reclamado y continúa aún hoy reclamando la paralización de un plan de ampliación de la Av. Blasco Ibáñez que amenaza con destruir estos dos barrios de estilo modernista. La paralización parece ya una realidad, gracias a la labor informativa que se ha realizado desde la plataforma *Salvar el Cabanyal* y la UPV, que han organizado jornadas abiertas internacionales.<sup>12</sup> Son encuentros donde el arte se mezcla con las realidades sociales, introduciéndose en las casas e invadiendo las calles en señal de atención hacia aquellos que, sin tener en cuenta las necesidades urbanísticas, sociales y estéticas de un barrio entero deciden eliminarlo en pos de un progreso cada vez más discutible.

Este abandono urbanístico, político e institucional de una barriada con solera, a la orilla de la playa de la Malvarrosa, contrasta con la cercana obra proyectada por S. Calatrava, de millonario presupuesto y dedicada no al habitar, como las viviendas del Cabanyal, sino al ocio. La actividad en ese barrio para ser disfrutada precisa de una población bien atendida en lo básico de sus necesidades y sin embargo ve cómo sus casas se vienen abajo, mientras se elevan en sus cercanías pomposos edificios de diseño vanguardista. Un ocio de diseño y lujo futurista, que independientemente de su calidad arquitectónica, lo que no ponemos en duda ni es el tema que nos preocupa ahora, supone un enorme desequilibrio ambiental y social.

### *Campo de reclusos de Cuelgamuros o Valle de los Caídos.*

Del mismo estilo faraónico y dictatorial que las recientemente destruidas obras de arte del régimen de Sadam



Fig.- 14, 15. La ciudad de las artes y las ciencias de Valencia (arriba) y (abajo) cartel de la plataforma del barrio del Cabanyal-Canyamelar situado cerca del futurista complejo anterior y que se encuentra abandonado por las autoridades empeñadas en su demolición.



Fig.- 16. Una de las obras efímeras de las jornadas de puertas abiertas del Cabanyal.

11. Declaraciones en Cadena Ser de la Hija de Chillida con motivo de la publicación de una biografía del artista. 2003.

12. Dirección web de la plataforma: <http://www.cabanyal.com/> donde podemos ver una relación de las jornadas de puertas abiertas realizadas.





Fig.- 17. Imagen de la cruz y fachada de la basílica que se adentra en la montaña.

Hussein en Irak, la cruz y la basílica situadas en el centro de un valle cercano a San Lorenzo de El Escorial, son el símbolo aún viviente de la cruzada fascista que mantuvo a España en el ostracismo durante 40 años. Allí trabajaron y murieron los presos republicanos de Franco, construyendo, como los esclavos en el Egipto de los Faraones, un mausoleo para el dictador que allí sigue honorablemente enterrado.

Si lo citamos en este apartado es para señalar la importancia que el paisaje o el entorno tienen en esta obra. Es un valle privilegiado, con un ecosistema mejor conservado que el de sus alrededores; contiene entre otras cosas un tejo milenario y gran variedad de especie arbóreas, que en otros parajes ha sustituido el monocultivo del pino.

La situación de símbolos, como las cruces en el occidente cristiano, en lo alto de las montañas, es significativo del poder divino que representan. Los monasterios y capillas se sitúan también en altos riscos, buscando el retiro y sobre todo la presencia sublime de una naturaleza virgen y casi mágica, como en el Monasterio de Piedra en Zaragoza.

El uso de la naturaleza como templo de ideas religiosas o míticas es habitual para las distintas religiones; valles, cumbres o bosques son ya en sí mismos espacios sagrados, que imponen su presencia influyendo en el ánimo de los visitantes.

Los grandes poderes religiosos o políticos siempre han utilizado esta cualidad de la naturaleza para proyectar miedo sobre sus súbditos. El rayo y las tormentas son producidas por los dioses enfurecidos, que muestran así su poder ilimitado.

En la actualidad el efectivo uso de la naturaleza como ambiente donde se hace propicio el subyugar la mente, es absorbido por la sociedad mercantilista que sitúa sus centros de ocio en plena naturaleza o convierte a la propia naturaleza en el objeto de consumo, asegurándose de esta forma unos pingües beneficios. El atractivo de lo natural continúa dejando absorto al observador humano, que queda abstraído por la belleza de los atardeceres o de las cumbres nevadas y los desiertos inmensos.

## 4.3 REGULACIÓN TERRITORIAL (NATURALEZA ENJAULADA)

*"Hoy en día casi todas las llamadas mejoras introducidas por el hombre, como construir casas y talar el bosque y todos los árboles de gran tamaño, no sirven sino para deformar el paisaje y hacerlo más doméstico y vulgar. ¡Un pueblo que empezase por quemar las cercas y dejar crecer los bosques.!"*

*"Es la Naturaleza salvaje la que preserva el mundo"*

H. D. Thoreau<sup>13</sup>

La idea que actualmente tenemos de los parques naturales o reservas ecológicas tiene sus comienzos a lo largo del siglo XIX en la necesidad estética y en la capacidad curativa de los elementos naturales:

*"Para Forestier los «paisajes protegidos y parques suburbanos», tienen el mismo fin, pero mientras que los primeros están determinados por sus propias condiciones naturales, los segundos se sujetan a las necesidades de la ciudad y su distribución es regular. Deben constituir un refugio para los ciudadanos, una escena natural en la que olvidar el ajetreo del trabajo, los ruidos y el movimiento de la ciudad. Espacios puramente contemplativos, heredados de los pleasure grounds ingleses."*<sup>14</sup>

La importancia que los higienistas y primeros naturistas dieron a los pulmones verdes en las ciudades ha ido creciendo y haciéndose más popular. Ya nadie duda de los efectos benéficos de estos espacios naturales.

En el transcurso de su historia, los parques han ensayado distintos modelos:

*"El concepto de arboreto tuvo gran éxito, difundándose por Inglaterra y Estados Unidos. Según informe de la comisión parlamentaria, la función higienista y didáctica del parque produjo efectos beneficiosos en los usuarios, perceptibles, a su juicio, en la mejora de su aspecto y conducta, así como indudablemente en su salud."*<sup>15</sup>

En la actualidad las grandes reservas son tan pocas y tienen tal demanda de visitas turísticas que los parques naturales vienen asumiendo la función de lugares de

13. THOREAU, H. David (1999); *Breviario para ciudadanos libres*, Barcelona, Ed. Península, s.a., p., 68, 69.

14. SOUTO, Ángela (1998); "Una arcadia para todos : evolución del parque público", en Maderuelo, J. *Desde la ciudad. Actas Arte y Naturaleza*, Huesca, Ed. Diputación de Huesca, p. 183

15. SOUTO, A. Op. Cit., p. 173

esparcimiento. Función para la cual ni fueron pensados ni están preparados.

¿Pero qué tiene que ver todo esto con el arte actual? Un punto de conexión podemos hallarlo en la creación de una nueva concepción museística, esto es, la naturaleza como museo.

Los aspectos estéticos del paisaje son realzados en función de un interés turístico y comercial. Los parques nacionales suplen la función de los escasos jardines y zonas verdes de las ciudades. La ciudad se expande por todo el territorio, haciendo de los espacios protegidos sus jardines y su límite. De esta forma su integridad ecológica peligra. El ruido, los coches y la ausencia de hábitos ecológicos producen en estos espacios, sobre todo los fines de semana, una serie de catástrofes, que podrían evitarse con una educación creativa en relación a la naturaleza, mas nunca bajo esta cultura de dominación de la naturaleza que llena de motos y 4X4 los montes y playas en los días de ocio, y que ve expandirse la ciudad por sus contornos, quemándose todos los veranos zonas limítrofes de estos lugares con la intención de recalificar suelos, que por la presencia de una especial naturaleza cerca de ellos se ven revalorizados.

Así, el primer artículo de la declaración de principios ecologistas, propuesta de Daimiel (1978) dice:

*"Consideramos que la relación correcta con la naturaleza no puede ser la de destruirla o "dominarla" ni la de salvar o mantener enclaves o islas de naturaleza, sino una tarea global de colaboración con ella."*<sup>16</sup>

Sin embargo la realidad de estos últimos años es la de una tendencia a sacralizar la naturaleza, creando como nos apuntaba J. Vicent Marqués, islas de naturaleza, donde prioritariamente se alambran los espacios y se prohíbe toda actividad, llevando el desacuerdo y el conflicto a los distintos factores implicados.

Con respecto a esta problemática observamos, pues, dos actitudes ciertamente opuestas, aunque ambas derivadas del interés por la Naturaleza, una actitud ecológica integradora y otra conservacionista y paralizante.

Así Leo Marx comenta el ideal ecológico americano y la existencia, previa al movimiento ecologista, de un «*movimiento de conservación*» que, como su mismo nombre indica, pretendía y pretende conservar las riquezas naturales, pero sólo las de los ricos y propietarios:

*"Velar por los intereses de una minoría privilegiada concuerda con el concepto de una naturaleza limitada a las*

16. MARQUÉS, Josep Vicent (1980); *Ecología y lucha de clases*, Madrid, Ed. Zero, S.A., p. 119

nociones sobre sus fuentes naturales y su paisaje, que es característica de la mentalidad conservadora. Ellos creen que la naturaleza es el conglomerado de objetos hermosos y prácticos colocados «allí fuera» para el beneficio de la humanidad.

La perspectiva ecológica, sin embargo, es diferente. Su raíz secular es el principio filosófico de que el hombre (incluyendo su actividad o medio ambiente artificial) se halla profunda e inevitablemente enclavado en los procesos naturales. (...) si este punto de vista orgánico (u holístico) de la naturaleza no es popular, es porque como vamos a ver, cuestiona muchas hipótesis de la cultura americana.”<sup>17</sup>

Continúa Leo Marx recordándonos la influencia del protestantismo a favor de una visión dominadora de la naturaleza;

“Para los puritanos de Nueva Inglaterra, el paisaje del nuevo mundo era territorio de Satán, habitado por almas perdidas, y merecedoras sólo de ser conquistadas. ¿Qué precepto moral más útil a sus propósitos que aquel que dice que el Señor ordena “creced, multiplicaos y someted la Tierra, dominando a todas las criaturas vivientes”? El protestantismo hizo más dramático esto, considerando a la Tierra, sólo como un paso hacia la eternidad.”<sup>18</sup>

No se trata tanto de prohibir o enjaular sino de aprender y colaborar. Y es a ello a lo que apuestan las actitudes del arte actual en algunas de sus manifestaciones, como por ejemplo las propuestas de M. A. Blanco, Adolf Schloser o el Hortelano.

La museificación de la naturaleza implica un control paisajístico y estético de la zona. Algunas de las actuaciones que se llevan a cabo en estos espacios protegidos son verdaderamente atentados estéticos contra el paisaje. Entre otras cosas se marcan sus límites con vallas, se construyen instalaciones para el mantenimiento e información del parque, las cuales normalmente desmerecen de una preocupación estética en sus diseños, recurriendo en la mayoría de las ocasiones a una estética rústica y despersonalizada. Se marcan rutas para los paseos, dirigiendo así los pasos del visitante como lo son dirigidos en una exposición o en un museo. Se ponen cartulinas señalándonos las características de algunas especies minerales, vegetales y animales, que recuerdan a las que informan en los museos del autor, técnica y títulos de la obra. En algunas ocasiones se introducen elementos de transporte con tal de llegar a las zonas más interesantes y

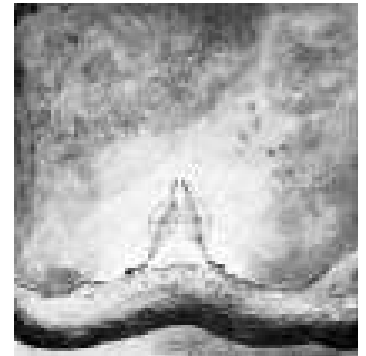


Fig.- 18, 19. Cabaña finlandesa donde se retiró el Hortelano en 1991 para la realización de su serie Savitaipale que versaba sobre la vida de las hormigas. (Abajo) obra de esta serie titulada *Myrmica Laevinodis*.

17. MARX, Leo. “Las instituciones americanas y el ideal ecológico” en Kepes, G. *El arte del ambiente*, Op. Cit., p. 65

18. MARX, Leo en Op. Cit., p. 69

difíciles del parque; lo más habitual es el uso de Land Rovers 4x4, pero a veces se cometen atrocidades paisajísticas en este sentido, construyendo carreteras donde no las había e incluso, como en el caso del Parque Nacional del Teide, en Tenerife, la construcción de un polémico teleférico para llegar a la cima.

En las dos últimas décadas se han tratado de reducir algunas de estas actividades mediante la creación de leyes que regulan el impacto medio ambiental. Esta actividad de control del impacto ambiental de las actividades humanas está sin embargo en sus comienzos y no son suficientes ni la preparación ni los medios con los que cuentan los encargados de evaluar el carácter de estos indeseables efectos. Aparte de las barreras culturales y sobre todo empresariales, que estos encargados han de sobrellevar para realizar su tarea, se acusa la necesidad de una mayor sensibilidad y preocupación por estos trabajos, dándoles la importancia que merecen y no relegándolos, como es habitual, al último de los eslabones. No es comprensible que estos estudios de impacto medioambiental no se lleven a cabo o que, cuando se hagan, sea una vez finalizadas las obras y aún hechos se dude de su neutralidad política.

La necesidad de ordenar el territorio para llegar a unas relaciones armoniosas con la naturaleza no se cuestiona. Pero sí la forma de interpretar esta necesidad y la manera de llevarla a cabo como algo únicamente de interés material, como la necesidad de mantener los mínimos recursos naturales necesarios para subsistir. La necesidad de naturaleza del ser humano no es exclusivamente económica; existen necesidades estéticas relacionadas con el paisaje y los valores de la naturaleza. De entre estos valores naturales cabe destacar el aislamiento y la soledad que producen la grandiosidad de los espacios naturales y sus fenómenos atmosféricos o la libertad de movimientos que es posible al aire libre, etc. Muchos de estos valores son eliminados tras la implantación de barreras y prohibiciones. El silencio y la soledad propia de un paraje natural se ve quebrantado o roto cuando lo visitamos junto a un grupo de bulliciosos turistas encaminados en fila india por un estrecho sendero y vigilados por un guía. El encanto natural y salvaje se pierde tras pagar una entrada como en un museo y nuestro aprendizaje y relación con la naturaleza pierde a su vez la oportunidad de elaborar una nueva relación con el entorno, convertido así en una pieza de museo, únicamente observable en la distancia como tras una urna de cristal. Un cristal de prohibiciones que olvida la necesidad de una relación equilibrada, que teme al hombre y por tanto le prohíbe su acceso, en vez de

enseñarlo a tratar con ella de forma diferente.

Algunas consideraciones del ecologismo, respecto a la importancia de crear nuevas relaciones con el entorno, son recogidas por la historia de la ecología en su corta vida:

El profesor Jean Dorst desde una postura de sacralización de la naturaleza nos señala la necesidad de un cambio en la mentalidad utilitarista: "(...) *un terrible concepto utilitario se ha apoderado de nosotros. Nos interesaremos sólo por lo que sirve, lo que rinde preferentemente de inmediato*".<sup>19</sup>

Desde el punto de vista de un ecólogo marxista como Guy Biolat:

*"Lo que conviene hacer, si queremos que la acción del hombre no continúe siendo depredadora, es organizar las relaciones entre los hombres y reemplazar las viejas relaciones capitalistas por unas nuevas"*<sup>20</sup>

Pero la historia de la ecología nos ofrece desde sus comienzos una tautología de la impotencia, incapacitada para llevar a cabo sus altos objetivos.

Tras la creación de las primeras reservas naturales, Yellowstone (1872), se ve la necesidad de ir más lejos en este terreno, ampliando las funciones de estos espacios, que no eran más que santuarios, reliquias semiagotadas de una naturaleza olvidada. Ya en el I Congreso Internacional para la Protección de la Naturaleza, en París (1923), surgen las primeras aportaciones científicas de los ecólogos para la regulación del territorio natural.

En 1938 Brouwer escribe, en una publicación especial del *American Committee for International Wildlife Protection*, acerca de la urgencia de una fuerte protección internacional de la naturaleza, motivada por el enfrentamiento entre civilización y naturaleza:

*"Para poder adoptar el punto de vista adecuado sobre la protección de la naturaleza sería útil estudiar primero el conflicto entre la naturaleza y la cultura en general"*<sup>21</sup>

Es esta visión conflictiva, enfrentada e irreconciliable, la que llena de impotencia nuestras mentes y la que desemboca en una desenfundada carrera hacia la creación de santuarios naturales, aislados y protegidos del "*enfant terrible*" que es el hombre.

Tras el parón que supuso la Segunda Guerra Mundial en tantos campos de actividad, se retoma de nuevo el debate sobre la necesidad de regular el territorio natural. Pero aparte de las aportaciones de científicos, ecólogos y natu-



Fig.- 20. Parque Nacional de Covadonga y Picos de Europa, el primero de España en ser declarado como tal en 1918.

19. DORST, Jean (1990); en Acot, Pascal *Historia de la ecología*, Madrid, Ed. Taurus, ( 1ª ed. 1988), p. 196

20. BIOLAT, Guy (1990); en Acot, Pascal. Op. Cit., p. 199

21. BROUWER, G.A. (1990); en Acot, Pascal. Op. Cit p. 186



Fig.- 21. La continua demanda de turismo en la naturaleza ha llegado hasta las cumbres más altas, en la imagen, basurero en las cercanías del monte Everest



Fig.- 22. Instalaciones hoteleras de Formigal (Huesca). Situadas en zonas privilegiadas de las montañas, las estaciones de esquí llenan con la uniformidad de sus construcciones el sublime paisaje de la alta montaña.

ristas, no será hasta 1968 cuando los temas medioambientales se consideren prioritarios en niveles políticos. Es entonces cuando se plantean por primera vez en la ONU. En estas reuniones surge la noción de Ecosistema mundial y se hace hincapié en la necesidad de abandonar la política exclusivamente conservacionista:

*"Una política de conservación debería apuntar, en definitiva, al acondicionamiento del medio de tal modo que contribuya a la salud física y mental del hombre y al pleno desarrollo de la civilización (...); los métodos de conservación (...) deben apuntar al mantenimiento (...) de las condiciones que permitan el completo desarrollo de las mejores cualidades del hombre"* <sup>22</sup>

Si bien la mayoría de estas reuniones y protocolos en pro de unas relaciones equilibradas no se han llevado a buen término, el protocolo de Kioto es el ejemplo más reciente, no obstante la sensibilidad de la opinión pública, si se ha visto acrecentada, entre otras cosas por la asiduidad de los desastres ecológicos, como el del Erika, el Prestige o Aznarcóllar, en nuestro país, o como los de Chérbobil, la Amazonia o la capa de Ozono a nivel mundial.

El mapa de las zonas intocadas por las civilizaciones humanas es cada día más reducido. Lo natural se convierte en algo preciado por su escasez como el oro o las piedras preciosas. Ante la imposibilidad material de arrancar la naturaleza de su lugar para ponerla a buen recaudo como hacemos con las joyas guardándolas en cajas fuertes, hemos optado por cerrar estos espacios, rodeándolos de vallas, normas y prohibiciones. Pero como ya hemos apuntado anteriormente, esto supone un distanciamiento mayor entre el hombre y la naturaleza, llegándose a una cosificación total del ambiente natural.

Por otro lado los usos que se promueven en estos espacios de naturaleza enjaulada, continúan teniendo un carácter básicamente dominante sobre el medio. Se estimulan los deportes de aventura, llegando a causar problemas de contaminación en espacios únicos como el Tibet, donde la proliferación de expediciones al Everest y a sus otras cumbres supone un exceso de basuras que se dejan allí ante la dificultad de retirarlas y la falta de instituciones que obliguen a ello.

Consumimos el paisaje como quien anda por una gran superficie comercial añadiendo productos al carro de la compra; con nuestras cámaras y artefactos paramos en los miradores, donde podemos adquirir la imagen que demuestra nuestra presencia allí. La museificación de los espacios naturales es una realidad del siglo XXI. Y con ello

22. ACOT, Pascal. Op. Cit., p. 188-89.

han llegado nuevos problemas que requieren de nuevas soluciones. La masificación durante la temporada alta y el abandono en temporada baja que sufren estos espacios crea lugares que pasan de un estado de hiperactividad a otro de inactividad, en los que enormes infraestructuras deportivas, de alojamiento y ocio aparecen como fantasmagóricas ciudades ante nuestros ojos.

El arte actual se hace eco de esta nueva problemática tomando una postura crítica e irónica ante la actitud dominadora del ser humano con su ambiente y hacia la cosificación de elementos naturales. Obras y artistas que usan de elementos naturales, animales, plantas, piedras, agua, tierras, etc. y los ponen en relación con la cultura de la mirada crítica. La obra *I Like America and America like me* de J. Beuys, en la que el propio artista se introduce en un recinto cerrado en compañía de un coyote durante el tiempo necesario para entablar una relación amistosa con el animal, nos intenta mostrar que la relación entre el hombre y lo salvaje natural no es imposible, que caben formas de relación amigables y equilibradas. No es necesario el uso de la escopeta o del látigo para domar a una fiera, no es ni siquiera necesario domarla para entablar relación con ella, quizá es el propio artista el que se doma a sí mismo, controlando sus pulsiones y ansiedades bajo la manta y apoyado en su bastón.

Por último y como referencia al aspecto artístico dentro de la problemática conservacionista, el arte está siendo objeto de una sistemática parecida a la de los espacios naturales, como apunta Worringer ante la defensa de un arte no popular e incomprensido por la mayoría, en el siguiente párrafo:

*"Con prudencia he abogado por esa minoría de artistas y conocedores. Mi alegato no está destinado a exaltarla al limbo de lo intocable, pues si esa minoría necesita una excusa para su autocracia asocial, ésta ya ha sido formulada cuando señalamos su ineludible compromiso creador. Su restante querer no tiene otra justificación que el hecho incontrovertible de su no-poder-hacer-otra-cosa. Aquellos que aún disponen de elección, queden excluidos de este alegato. No defendamos a las muchedumbres de los corifantes e imitadores "snobistas"; sólo para que los que deben valga esta defensa.*

*Mas, ¿cómo llevar a cabo tal defensa? ¿Acaso instalando reservas de protección para el arte, a semejanza de las reservas de protección a la naturaleza? ¡El pueblo no vacilará en llamarlas "reservas de protección" a la desnaturaleza!"*<sup>23</sup>



Fig.- 23. J. Beuys se enfrenta al coyote, símbolo de la naturaleza norteamericana, y titula su acción, *Yo amo a América y América me ama a mi.*

23. WORRINGER, W. (1968); *Problemática del arte contemporáneo*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, p. 26





Fig.- 24, 25. La Plaza de Cibeles, (arriba) cuando aún había carruajes y (abajo) transformada en rotonda para veloces coches.



## 4.4 ARTE DE ROTONDA

El arte de rotonda, aunque pueda resultar algo ridículo, no es para tomárselo a broma. Si en otras épocas, las plazas o cruces de caminos servían para poner caballeros o cruces románicas, actualmente este género está siendo sustituido, sin una clara conciencia de ello, por el arte que se ubica en estas rotondas de las vías rápidas de circulación. Una necesidad urbanística creada por la intensidad circulatoria ha hecho que estos espacios circulares, antiguos cruces de caminos o nuevas rondas circulatorias, se propaguen de forma estandarizada por todo el paisaje español, exportadas por la globalización urbanística europea de carácter preferentemente automovilístico. Habitualmente se disfrazan ajardinándolos o centrando en ellos una escultura, que termina imponiéndose en muchos casos por el poco mantenimiento que necesita, comparado con la constante atención que precisa un jardín. Aparte de la incómoda labor del jardinero en estos lugares, la instalación de una obra escultórica resulta mucho más efectiva estéticamente. El jardín no resulta práctico y por otro lado la escultura necesita de lugares que le han sido arrebatados por la misma circulación automovilística que ahora crea estos espacios.

La estética predominante en cuanto a estos ajardinamientos suele ser la de la rocalla o jardín oriental, con algún objeto central, como una piedra, un tronco muerto o alguna herramienta ya en desuso a modo de escultura, que sirve para decorar el jardín. Contrariamente, cuando el proyecto es eminentemente escultórico, es el jardín el que le sirve de adorno. Por otra parte la descontextualización y el uso de la estética orientalista, cuyos jardines son como cuadros para ser contemplados (sentados), son alterados por una situación que condena estos espacios a la mirada rápida desde el coche.

Es, pues, la utilización de estos espacios globalizados que se extienden por el territorio, una ocasión para el desarrollo de la actividad artística, un nuevo espacio para el arte, que en la mayoría de las ocasiones se resuelve sin la participación de los artistas y profesionales adecuados, para conferir cierto carácter estético a estos habituales lugares.

Sin embargo hay que considerar un cambio trascendental en la estética de estas obras, con respecto a las que anteriormente se ubicaban en plazas o calles no tan rápidas como las de ahora. Neptuno o La Cibeles se hallan situadas en sendas rotondas en plena vía central de Madrid,

La Castellana. Estas esculturas que ahora vemos rápidamente desde el coche están concebidas no como rotondas rodeadas de coches sino como fuentes para plazas en medio de una circulación de tracción animal, carruajes, etc.

Lo que actualmente hay no tiene nada que ver con lo que había allí en el siglo XVIII. La nueva situación circulatoria y los hábitos actuales de los madrileños hacen necesario un replanteamiento de todos los aspectos de una obra pública.

Por ejemplo, un bronce modelado con detalle no tiene sentido para una mirada fugaz como la que tenemos desde del coche.

Los motivos por los que consideramos el arte de rotonda como un aspecto más de la importancia de la naturaleza y el arte en la sociedad actual y por qué lo incluimos en esta tesis, cuando parece más apropiado al tema urbanístico o del arte público, es porque muchas de estas rotondas se hallan en las afueras de las poblaciones, en sus accesos y salidas, en los límites con lo aún no urbanizado, con espacios o lugares «naturales» o que aún conservan algo de silvestre o rural. El lugar donde se lleva a los perros a pasear o donde van las parejas por la noche buscando algo de soledad. Un lugar sin escaparates ni anuncios luminosos, donde la naturaleza asoma tímidamente como en la ciudad de Marcovaldo.<sup>24</sup>

No se trata de naturaleza en su estado salvaje sino de una naturaleza que se resiste al abandono creciendo en los intersticios de las vías circulatorias. El carácter semiurbano de estas localizaciones y sus habituales soluciones ajardinadas son motivo suficiente para que un planteamiento desde el punto de vista del arte y la naturaleza, sea tenido en cuenta. Aparte de los obligados estudios de impacto medioambiental a que debe someterse todo tipo de obra urbanística, se hace necesario un estudio a fondo de los criterios con los que se actúa, para lo cual es necesaria la colaboración, desde un principio, de todos los factores implicados, no dejando para el final el ocultamiento decorativo de los desmanes causados por la precipitación en la construcción de las obras.

La importancia de las relaciones entre el hombre y la naturaleza hace que estos espacios intersticiales, consecuencia de un imparable desarrollo urbanístico, sean tenidos en cuenta como reductos naturales en cuya intervención se ha de contar con una planificación artística y no convencional. Artística en el sentido de contar con la sensibilidad necesaria hacia los temas culturales, ecológicos, medioambientales de la zona en cuestión. Y no convencional en cuanto que la erección de una tipología igualada,

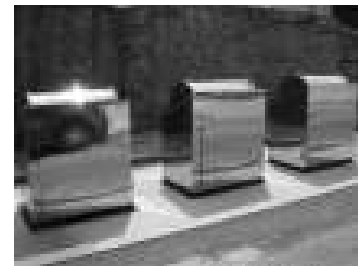


Fig.- 26, 27. Dos ejemplos de mobiliario urbano para la recogida de basura, el de arriba consiste en el ocultamiento de los de arriba mostrando preocupación en hacerlo más estético e higiénico.

24. CALVINO, Italo (1999); *Marcovaldo o las estaciones en la ciudad*, Madrid, Ediciones Siruela, S.A.



Fig.- 28. Rotonda con maquinaria en desuso en su centro.

como la del mobiliario urbano, haría de estos espacios no lugares comunes, perdiendo su potencial singularidad, que podría ser remarcada y valorada desde una postura menos dirigida y más cooperativa.

La instalación de fuentes convencionales, ajardinamientos estandarizados o monumentos descontextualizados, implica una actitud de relleno poco cuidadosa con la cultura y el medio ambiente (social, ecológico, etc) de esos lugares. Sin embargo, cuando se tiene en cuenta la idiosincrasia de estos espacios, es posible hacer una obra interesante como las realizadas en Torrelavega (Santander).

En las rotondas la dinámica automovilística marca el ritmo de nuestra mirada y su tiempo. El espectador se halla en movimiento a su alrededor, normalmente sólo aprecia una parte de la obra, al entrar y otra parte al salir, a través del espejo retrovisor del coche. La velocidad varía pero está entre 20 y 30 Km/h, la atención del conductor está en esos momentos centrada en las señalizaciones que le marcan su camino y no puede atender sino de pasada al contenido de la rotonda.

El ajardinamiento convencional del tipo rocalla ha de ser minimalista para no provocar distracción ni imposibilidad de lectura de los detalles, suelos amplios de color y rocas grandes con pocos árboles y plantas de hojas y flores grandes.

En general la solución ajardinada va acompañada de la instalación de alguna escultura u objeto escultórico (maquinaria agrícola, industrial, etc.). Esta solución mixta suele ser la más habitual. Sin embargo la dificultad de acometer un espacio como el de la rotonda hace necesario una planificación previa a su construcción y no, como hemos recalcado, una serie de actuaciones paliativas y chapuceras que puedan tener mejor o peor resultado según los casos.

La escultura, al contrario del ajardinamiento convencional, consigue en algunos casos subvertir esta situación cuando es pensada para el lugar. Algunas buscan en el desarrollo de un movimiento espiral en ascensión un equilibrio dinámico con la habitual circulación del lugar; otros rebuscan en los diferentes puntos de vista que ofrecen estos lugares para ofrecernos múltiples miradas sobre la obra.

Aparte de la crítica fácil a estos nuevos emplazamientos para el arte de la escultura pública, lo cierto es que ofrecen una nueva oportunidad de desarrollo para el arte.

La iniciativa del ayuntamiento de Torrelavega en la provincia de Santander es en este sentido pionera de un proyecto de escultura pública para rotondas, con una clara preocupación por la calidad y la situación específica de los

proyectos. En estas rotondas se pueden contemplar obras de Miquel Navarro, Adolfo Schlosser, Chema Alvargonzález, José Pedro Croft o Jaume Plensa.

Observándolas más detenidamente, podemos apreciar que en su conjunto los artistas recurren a la altura como un recurso que permite salvar, en cierto sentido, la rapidez que, cuando pasamos con un vehículo, impide su contemplación. La altura hace visible estas esculturas desde antes de entrar en las respectivas rotondas; la visión se completa y se fragmenta al acercarnos y rodearlas, para volver a alejarnos y verlas de nuevo en toda su extensión. Otro recurso que podemos observar, cuando no es la altura el factor fundamental, es el del muro frontal, la pantalla visual, o en definitiva la fragmentación de la pieza en cuatro o más puntos de vista, según nos acerquemos desde uno u otro lado.

Es, pues, inevitable darle a estos nuevos lugares expositivos la importancia que merecen, y sólo la colaboración de los artistas con los organismos e instituciones encargados de estos trabajos puede evitar la uniformidad estética de la gran mayoría de estas rotondas, que se cubren de verde o dejan abandonados a falta de un planteamiento urbanístico donde los artistas tengan voz y voto.

Respecto a la necesidad de las relaciones entre los autores y los organismos e instituciones cabe recordar la calidad e importancia del texto de J. Maderuelo, *La pérdida del pedestal*, en el cual se recogen las ideas sobre la escultura moderna expresadas por R. Kraus en *La escultura en el campo expandido*, al tiempo que analiza con espíritu crítico la situación cultural española al respecto y en especial la crisis del monumento y las estrategias seguidas para su recuperación. En su pequeño cuaderno J. Maderuelo nos apunta la falta de criterio estético de los representantes políticos encargados de estas obras públicas:

*"Estas y otras actuaciones, como la reciente intervención en el Olivar de la Hinojosa, demuestran como los ediles del Ayuntamiento de Madrid carecen de un proyecto monumental, de una idea clara sobre cuál debe ser la imagen que puede propiciar la ciudad que administran; la ausencia de un criterio decidido o de una voluntad de estilo es el resultado de una cierta miseria ideológica y estética de la clase política municipal. Por eso, alguna de estas intervenciones del arte en el espacio urbano no siempre consiguen la aquiescencia del público ni quedan en el silencio de la indiferencia ciudadana."*<sup>25</sup>

Y también acusa la falta de relaciones y entendimiento

25. MADERUELO, Javier (1994); *La pérdida del pedestal*, Madrid, Ed. Visor, p. 36



Fig.- 29. Esculturas de bronce que invaden las calles de ciudades y pueblos de España de unos años a acá.

entre las partes:

*"La inexperiencia de los ediles y la ignorancia de los técnicos de planteamiento en materia artística han conducido a que, desde los años de la bonanza económica, se hayan plagado las ciudades de recargados grupos escultóricos, estrambóticas fuentes, llamativos murales y un sinfín de elementos de equipamiento urbano marcadamente estetizados que pueblan masivamente todas las ciudades actuales, como si se tratara de rellenar el espacio público para que éste no dé la sensación de estar vacío. Esta situación denota un desbordamiento en cuanto a las intenciones y una falta de entendimiento entre los protagonistas."* <sup>26</sup>

Las políticas urbanísticas de las principales ciudades españolas, cuando han decidido intervenir en el espacio público, se han limitado a "decorarlo" con estatuas y zonas verdes. Y su política, en unos casos más acertada que en otros, ha sido exportada al resto del territorio como paradigma de actuaciones:

*"Lo que se ejecuta en Madrid y Barcelona sirve como paradigma a otros ayuntamientos y, así, por toda la geografía española se han decidido a remodelar plazas y a erigir monumentos, esculturas, fuentes y equipamiento urbano diseñado."* <sup>27</sup>

Esta dinámica, que ya señalaba J. Maderuelo, en 1994, continúa imparable una década más tarde. Ya no se trata exclusivamente de la violetera, que se ha visto suplantada por un ejército de esculturas de bronce a tamaño real de todo tipo de personajes (barrenderos, estudiantes, ancianos o personajes populares) que se sitúan en medio de las vías públicas o sentados en bancos. La colocación de todo tipo de obras sin criterio ni perspectiva artística, sin comunicación ni debate previo, lleva, como se ha dicho, a una polémica dispersa y sin aparente solución, mientras no se pongan todos los elementos necesarios y se cuente con los artífices y los usuarios, antes de acometido el desastre urbanístico, que luego se quiere decorar y tapar tras una clásica escultura que pierde así todo su interés artístico.

El futuro del arte de rotonda pasa por una implicación y colaboración mayor de los artistas con los urbanistas, ingenieros de caminos, arquitectos, organismos municipales, y todos los implicados en estas obras. Para ello es necesario una valoración positiva de estas estructuras espaciales como lugares expositivos contemporáneos,

26. *Ibíd.*, p. 50

27. MADERUELO, Javier. *Op. Cit.*, p., 37

susceptibles de ser algo más que un obstáculo en la rápida mirada del conductor.

En algunos casos la rotonda contiene un espacio peatonal, pero la mayoría de las veces es intransitable; además acercarse a ellas resulta arriesgado, ya que no existen pasos de cebras ni protección, una vez dentro, ante un coche salido de la vía. Se trata pues de un espacio exclusivo para la mirada rápida del viajero. Un cruce de vías rápidas donde detenerse está prohibido, al contrario que en el cruce tradicional, donde la parada reflexiva es casi obligada. Ahora, si no sabemos por donde ir quedamos dando vueltas como peonzas, mientras que antes el cruce ofrecía la posibilidad de pararnos para decidir qué dirección tomar.

Las prisas de nuestra sociedad y el aspecto de la seguridad vial han producido estas nuevas estructuras para los cruces, pero en su mejora se han perdido rasgos importantes como la posibilidad de un encuentro fortuito y de una contemplación sosegada. Evitando el choque frontal evitamos todo tipo de choques y encuentros menos accidentados. En estos espacios que siempre han sido cruces de caminos, tradicionalmente se encontraban los distintos habitantes de una población. Ahora han perdido, con la velocidad y el aislamiento del vehículo particular y con la llegada de la rápida y globalizada rotonda, su valor como lugar de encuentros. El cruce ve así alteradas sus connotaciones simbólicas, al pasar a ser rotonda de vía rápida para vehículos motorizados.



Fig.- 30, 31, 32. Diferentes fases del proyecto de construcción de los grandes decorados de Walt Disney para Disneyland.

## 4.5 PARQUES TEMÁTICOS (UN NUEVO MODELO IMPORTADO DE EEUU)

Decididamente la importancia del turismo cultural y de ocio va en aumento. Una de las mayores industrias en expansión de este sector es sin duda la de los parques temáticos, que son una oferta de ocio al aire libre, naturaleza artificial y arte de masas. En estos espacios de ficción, el auténtico lugar y su memoria desaparecen, siendo sustituidos por un paisaje de diseño, exportado y exportable.

Para Baudrillard, el parque temático es un modelo perfecto de todos los tipos de simulacro que se ha extendido más allá del campo recreativo para invadir nuestras ciudades y formas de vida. La vida como un simulacro vivido en un paisaje simulado que siquiera representa una realidad sino que es una realidad inventada desde la ficción (en el caso de Disneylandia una ficción cinematográfica, en el caso de Terra Mítica una ficción mitológica, en el caso de las ciudades futuristas una ficción de futuro tecnológico, etc.).

La relación que establecemos con el tema general de la tesis, las actitudes ante la naturaleza en el arte actual, viene dada por la artificialidad de estos lugares que imitan cascadas, lagos o montañas, por la virtualidad de esa naturaleza de cartón piedra y por las nuevas relaciones que establece con las personas.

Walt Disney hizo una de las mayores obras de recreación de la naturaleza al crear Disneylandia en 1955 y con ello impulsó decisivamente la creación de los actuales parques temáticos.

En estos parques la tradición paisajística, la jardinería y las atracciones son puestos al servicio de la mercadotecnia cinematográfica. Ya no se realizan grandes Jardines con visión estética, como los árabes, italianos, franceses o ingleses. Ahora se implanta un gran parque acuático o temático (lo cual quiere decir dramático, pues lo que se hace es dramatizar, crear una gran escenografía donde representar una historia). El espacio solitario de retiro, del jardín ha sido sustituido por el espacio lúdico, el plató cinematográfico masificado y ruidoso de estos parques.

Se ha escrito mucho sobre la creación de estas ficciones reales ofrecidas como respuesta a la necesidad de ocio que producen las grandes metrópolis.

La creación de un modelo de ciudad, por parte de la

empresa Disney Corporation y AT&T, cerca de Orlando (EEUU) bautizada con el fílmico nombre de Celebration, o el encargo para intervenir arquitectónica y urbanísticamente en Time Square (construcción de un hotel y un centro comercial y de ocio) son muestras de la integración en la vida real de las ficciones creadas para la pantalla. La unión de lo real con lo ficticio en una realidad que imita la ficción. El parque temático no es sólo una forma nueva de ordenación del paisaje con fines lúdicos, es mucho más que eso. Marc Augé nos habla de que "en el espacio urbano y en el espacio social en general, la distinción entre real y ficción se vuelve vaga"<sup>28</sup>. La práctica de espectacularizarlo todo, los jardines, las ciudades, incluso nuestra vida (y ahí están las audiencias del corazón), está copiada de los modelos temáticos de la cultura del espectáculo.

Un parque temático es como un campo de entrenamiento para mentes preparadas por las ficciones de la pantalla para realizar su vida como en una película (*El show de Truman*). Pero la vida en un parque temático es como un cuento de terror donde todo es pura apariencia y la ficción no existe, pues es real, "Quizá, llevado al límite, este movimiento corre el riesgo de matar a la imaginación, de disecar el imaginario, traduciendo en ello alguna cosa de las nuevas parálisis de la vida en sociedad."<sup>29</sup>

En cuanto a la visión sobre el paisaje natural, los parques temáticos simulan naturalezas como anteriormente lo hiciera el estilo paisajista inglés en la jardinería, simulan exóticas cascadas, ríos, valles y montañas, con la intención de sorprender al espectador que atraviesa el parque con su entrada en el bolsillo y éstos llenos de monedas con las que acceder a las diferentes atracciones y productos que se ofrecen en las tiendas y restaurantes que hay por el camino. La tradición paisajística no tiene nada que ver en esto y sí la concepción empresarial y capitalista de la naturaleza como atractivo para el consumo de los mismos productos que nos venden las pantallas de las salas públicas (cines) y los salones privados (televisiones).

La naturaleza del parque temático es posible gracias al desarrollo técnico en la recreación de entornos naturales de forma artificial. La tradición de la jardinería, la creación del paisajismo palaciego inglés del siglo XVIII con su evolución hacia el parque público en el siglo XIX, así como el efecto de la primera exposición universal en Londres, donde Joseph Paxton realiza el Chrystal Palace en 1851, se muestran como los antecedentes inmediatos de los parques temáticos actuales. Al menos técnicamente, en la facilidad con que se pueden recrear pequeños ecosistemas vegetales, estos precedentes son indiscutibles, pero también en la forma de ver la naturaleza como algo exótico



Fig.- 33. La luna en la película *El show de Truman* se transforma en un foco que vigila al individuo que intenta desesperadamente huir del plató en el que está confinado desde que nació.



Fig.- 34, 35. Entrada a un parque temático (arriba). Visita guiada en parque dedicado a la fauna y vegetación tropical (abajo).

28. AUGÉ, M. (1994); *Los no lugares, espacios del anonimato*, Madrid, Ed. Gedisa.

29. *Ibíd.*





Fig.- 36. Los dinosaurios que Paxton hiciera para la Exposición Universal de Londres son un precedente de los parques temáticos actuales.

existen serios paralelismos. Por ejemplo, el mismo Paxton una vez trasladado el Palacio de Cristal al sur de Londres, convirtió este lugar en una especie de parque temático sobre el origen de las especies, donde se podían observar dinosaurios de hormigón pintados y clasificados convenientemente.<sup>30</sup>

Era este un estilo de parque científico y lúdico que tuvo pronta repercusión en Norteamérica donde fue recogido el testigo por el creador de Central Park, Frederick Law Olmsted. Esta tradición nos lleva directamente a la concepción del parque temático actual como una consecuencia lógica del uso lúdico del jardín, en la cual se han visto menospreciados valores como la tranquilidad, el sosiego del paseo, el aprendizaje de nuevas especies, el placer de la lectura, etc. primando casi exclusivamente la práctica de un ocio mediáticamente dirigido.

Existen numerosos parques temáticos y cada año podemos ver cómo se crean otros nuevos. Los más poderosos mediática y económicamente son los primeros en implantarse y darse a conocer al gran público; su oferta está exclusivamente basada en el consumo y el ocio (Disney World, Warner Bros, Port Aventura, etc.). Sin embargo existen otra serie de parques temáticos que recogiendo la tradición lúdico científica de los primeros parques públicos que hemos citado anteriormente, tienen una oferta científico - educativa, combinada con la enseñanza del respeto a la naturaleza y lo lúdico.

Como vemos, el aspecto fundamental de estos nuevos espacios es lo lúdico, el ocio y las emociones fuertes (atracciones, montañas rusas, etc) En este sentido la conexión de estos lugares con la tradición de los juegos barrocos y con el entretenimiento de las clases ociosas nobles podemos seguirla estudiando el origen de las montañas rusas más que el de los parques públicos. Se entremezclan aquí dos tradiciones, motivada la una por la necesidad del culto al entretenimiento corporal y la otra por conservar el paisaje y el medio ambiente que posibilita nuestro disfrute. La tradición de los jardines continúa en su lado ecológico en la protección de espacios naturales y la creación de los parques nacionales, y en su vertiente lúdica en la creación de lugares de juego y mecanismos de diversión al aire libre. Estas dos concepciones se unen en ciertos parques temáticos, que aprovechan un privilegiado entorno natural para la proyección de sus actividades recreativas. Sucediendo también que los parques naturales se convierten en parques temáticos cuyos temas son los endemismos de la zona o la historia de sus habitantes.

Esta tendencia a tematizarlo todo, a digerirlo de una manera predeterminada, es criticada por las nuevas acti-

30. SOUTO, Ángela (1998); "Una Arcadia para todos: evolución del parque público" en Maderuelo, J., *Desde la ciudad*, Huesca, Ed. Diputación de Huesca, p., 174. Para más información consultar: THACKER, Christopher (1985); *History of Gardens*, Londres, Croom Helm, p. 240

tudes artísticas que privilegian para una auténtica contemplación de la naturaleza, el aislamiento, la soledad, la lectura, frente a la masificación y la percepción dirigida por la industria turística. De hecho es la industria turística la primera en verse afectada por la importancia de estos aspectos del paisaje, que son cada vez más necesario tenerlos en cuenta. Para el turismo, a mediano y a largo plazo, la desaparición y degradación de los espacios naturales es contraproducente. Así es que el turismo se convierte también en un defensor de valores ecológicos, cómo queda reflejado en la aparición del nuevo fenómeno del turismo rural, en el reforzamiento de la oferta cultural y en su creciente preocupación por los elementos que conforman el paisaje como fuente de recursos turísticos.

La tematización del paisaje preocupa a los implicados en este sector, que ven cómo malas gestiones del mismo pueden dar al traste con la demanda turística de una zona:

*"Con el paso del tiempo, la tematización ha ido en aumento y en las últimas décadas asistimos a un más que discreto crecimiento de lo que llamamos parques temáticos. Los límites de este tipo de recursos muchas veces son difíciles de establecer y su identificación teórica no es nada evidente: existe un acuerdo unánime en clasificar a Euro-Disney como parque temático, pero esta unanimidad desaparece cuando se trata de valorar otros recursos. Un caso claro, en este último sentido, lo tenemos en lo que se conoce como turismo industrial: ¿hasta qué punto una antigua fábrica, colonia industrial o mina en desuso no se puede considerar un parque temático? ¿Es que el tema que claramente debe delimitar este tipo de recurso no está claro?"*<sup>31</sup>

El modelo del parque temático no sólo invade nuestro espacio de ocio, sino nuestro espacio urbanístico (fachadas con anuncios luminosos) y el espacio reservado de los parques nacionales y parajes naturales. En este último aspecto el peligro de alteración de las costumbres, tradiciones y ecosistemas es evidente:

*"En países como Kenia o Tanzania, con los turistas a las puertas de casa, algunas comunidades locales decidieron conservar su patrimonio cultural con el fin de poderle sacar algún rendimiento. La ejecución de danzas tradicionales, la venta de objetos de artesanía o la representación de las antiguas formas de vida se convirtió así en un nuevo complemento a ese paisaje ya abocado al turismo que era la sabana (...). En el momento en que se empiezan a «comercializar» estos productos culturales,*

31. ROMA y CASANOVA, Francesc (2003); *Cuarta parte: La creación de paisajes para el turismo*. Disponible en World wide web; <http://www.geocities.com/francescroma/paisatge4.pdf>, p. 20



Fig.- 37. Los deportes agresivos con el medio se presentan como algo exótico y divertido.



Fig.- 38. Los miradores son otra vieja alternativa para el consumo del paisaje.

*empiezan las críticas por su desnaturalización, alienación y explotación. En Kenia, las comunidades que no participaron en este intercambio no tardaron en hacer oír sus voces en el sentido de que se trataba de una gran imposura que estaba falsificando e incluso matando su cultura ancestral (Musila, 1997, 40)."*<sup>32</sup>

Así expresan actualmente los responsables de temas turísticos su preocupación por la calidad paisajística, su sostenibilidad y por la problemática ecológica.

Con respecto al tipo de uso que a partir de estas nuevas relaciones con el paisaje desarrollamos los seres humanos, hay que destacar la contemplación estética por un lado y las actividades lúdico deportivas, por otro:

*"Recientemente, con motivo del Año Internacional de las Montañas, hemos asistido a un debate sobre este marco geográfico. La cuestión era discernir si las montañas se estaban convirtiendo en parques temáticos o en lugares dedicados a conseguir la sostenibilidad. En este marco, pudimos sostener que la montaña, a principios del siglo XXI, era un parque temático cuya tematización se centraba en dos ámbitos: Por un lado, la montaña como fuente de experiencias excitantes y aventureras. Por otro, la montaña como espacio privilegiado para contemplar los mejores paisajes."*<sup>33</sup>

*"En el primer sentido, algunas montañas no están muy alejadas de los típicos parques temáticos de atracciones; quizá la única diferencia radicaría en que las atracciones, en lugar de ser mecánicas, son naturales: cascadas, rápidos, paredes de escalada, senderos, etc. En este sentido, y a nivel hipotético, podemos sostener que la "confusión" entre uno y otro recursos ha generado no pocos problemas: la montaña tiene unas reglas propias sin que exista un botón o anilla de que tirar en caso de emergencia. Muchos accidentes de montaña tienen lugar entre personas poco preparadas que salen al monte sin una preparación suficiente y habiendo recibido tan sólo unas pequeñas nociones técnicas. Por decirlo así, podríamos afirmar que la gente copia los movimientos sin acabar de entender sus verdaderos fundamentos: esto se ve de una forma muy clara en los practicantes de ciertos deportes que exigen el uso de cuerdas, entre los cuales a veces se encuentran personas que saben que hay que hacer un nudo para atarlas, pero ignoran qué tipo de nudos son mejores en aquellas circunstancias y que existe una variedad increíble de estos recursos técnicos que se pueden aplicar incluso en casos de emergencia. En otros casos, la*

32. *Ibíd.*, pp. 19-20.

33. *Ibíd.*, p. 21

*montaña nos da sorpresas por no acercarnos a ella con el equipo adecuado. En el segundo sentido, la montaña se está convirtiendo en un parque temático centrado en su propio paisaje. Hoy en día resulta muy difícil, por no decir imposible, vivir de la montaña (turismo aparte). Por el contrario, lo que la gente desea es vivir la montaña, sentirla a través de todos los sentidos y apreciarla como si fuera una obra de arte. Este deseo la convierte en un paisaje y está en la base de lo que podemos llamar una tematización latente de este tipo de espacios naturales”<sup>34</sup>*

Esta nueva visión de la naturaleza contrasta con la visión tradicional del campesino, para quien estas predilecciones del visitante son realmente extrañas:

*“La representación del medio natural no es la misma para todos los agentes implicados (Berg, 1999; Kessi, 2001; González, 1981; Nogué, 1992):*

*Los agricultores y agricultoras, por ejemplo, prefieren un paisaje natural con un alto grado de influencia humana mientras que los grupos ecologistas apuestan por paisajes prístinos donde no se insinúe la presencia humana (Berg, 1999, 62).*

*Las mujeres, los agricultores y las amas de casa muestran una mayor tendencia hacia el paisaje humanizado. Los estudiantes universitarios optan por un paisaje natural (González, 1981).*

*Los agricultores entienden la tierra como un factor de producción. La aplicación sobre el terreno de esta imagen es vista por los grupos de origen urbano como una agresión estética. Para unos existe una clara distinción entre paisaje rural y paisaje natural, mientras que los otros confunden y mezclan ambos conceptos (Nogué, 1992, 49. En el mismo sentido se puede leer Cloarec, 1995).*

*Mientras los/las turistas visitan las marismas de Vernier (Francia) atraídos por la imagen de moda de estos espacios naturales, los agricultores y ganaderos del lugar se sorprenden de que se pueda encontrar algún interés en un sitio como éste (Bergues, 1995, 154).*

*Hace ya tiempo que los estudios dirigidos por González Bernáldez demostraron grandes discrepancias entre grupos objetivos de personas en cuanto a elementos tan evidentes como:*

*La cobertura vegetal*

*Distribución regular o aleatoria de los elementos naturales*

*Presencia o no de cultivos*

*Artefactos o símbolos de actividad humana*

*Grado de diversidad (González, 1981, 203).*

34. *Ibíd.*, p. 21-22



Fig.- 39, 40. (Arriba) casa ibicenca tradicional y (abajo) construcciones turísticas en la misma isla.

*También sabemos que mientras los habitantes ibicencos construían sus casas huyendo del viento y la humedad, la urbanización turística posterior se ha realizado junto a costas y en sitios elevados, donde esas características son justo las contrarias (Rozenberg, 1990, 144). El turismo ha supuesto una nueva demanda de confort, insolación y vistas que han tenido que conciliarse con el estilo arquitectónico tradicional. De esta forma, las terrazas, que servían para recoger el agua de la lluvia, se han transformado en solariums. Por cuestiones ligadas a la construcción social de la imagen del lugar, se han respetado unas ciertas características constructivas (el color blanco de los edificios o su adaptación a la topografía local), pero se han introducido elementos totalmente ajenos, como balcones y vidrieras.”<sup>35</sup>*

Hemos visto en este capítulo la importancia de la visión turística y su influencia en el paisaje. La aparición de la visión temática y espectacular del mundo se hace patente en nuestras formas actuales de relación con la naturaleza.

El arte en todo esto tiene mucho que ver, de hecho los parques temáticos se derivan en sus inicios del arte cinematográfico. Pero la importancia de la revaloración de cualidades artísticas lo podemos observar en la importancia de la estética, ahora tan valorada por su capacidad para producir enormes intereses. La consolidación de los valores estéticos del paisaje se puede comprobar en las propias leyes que regulan estos espacios naturales. Así, en el caso de las leyes que se aplican en España, el Real Decreto 1803/1999 aprueba el Plan Director de los Parques Nacionales, a los cuales define como:

*“Espacios naturales de alto valor ecológico y cultural, poco transformados por la explotación u ocupación humana que, en razón de la belleza de sus paisajes, la representatividad de sus ecosistemas o la singularidad de su flora, de su fauna o de sus formaciones geomorfológicas, poseen unos valores ecológicos, estéticos, educativos y científicos cuya conservación merece una atención preferente y se declara de interés general de la nación por ser representativos del patrimonio natural e incluir alguno de los principales sistemas naturales españoles.”<sup>36</sup>*

35. *Ibíd.*, p.p. 16-17

36. *Ibíd.*, p. 14

## 4.6 LA DENUNCIA DE CESAR MANRIQUE (ECOLOGÍA Y ARTE)

*"¡Qué miserables son las casas que construyen hoy, comparadas con lo que podrían ser si tratáramos de hacerlas un poco más cómodas! Comparen una ventana de la época actual con una de la época de Rembrandt. En aquellos tiempos todos parecían sentir la necesidad de una clase especial de luz atenuada que ya no existe más... por lo menos, parece ser que aspiran a hacerla más fría e insensible."*

Van Gogh<sup>37</sup>

César Manrique murió en accidente de coche una mañana de Lanzarote. Allí dejó su obra más grande, su isla. Pero la obra de César fue ante todo una actitud, una actitud que todos los canarios recordamos con simpatía, con humor. Una actitud de lucha política, estética, social. En todos estos ámbitos César fue siempre un activista.

Ahora que se ha ido, nos parece que hace falta algo más que la fundación que lleva su nombre para su recuerdo y el de sus ideas. El poder de la irrefrenable industria turística está consiguiendo lo que César había logrado parar.

Como Vincent Van Gogh, Cesar abominaba de las casas y de las tendencias especulativas de muchas construcciones modernas y parte de su obra se concentra en el hecho de hacer más habitable nuestros espacios, casas, lugares públicos, paisajes.

Recordemos algunas de sus reflexiones más reivindicativas:

*"Ya es hora de ampliar los conceptos de arte y estética al mundo de los hombres y de sus vidas, ya que el medio y los espacios que están programando, cada día, son más seriados, más estrechos y más horribles, como las ciudades dormitorio de las grandes ciudades.*

*El arte no se encuentra en la mente de los gobernantes, por no haber tenido una educación de principios, al no darse cuenta de la enorme riqueza, de prestigio y de belleza que podría suponer la intervención de los artistas en todas las planificaciones."*<sup>38</sup>

Son éstas las declaraciones de un artista comprometido que exige de los estados y sus poderes una mayor implicación hacia los temas del arte y la naturaleza; pero sigamos su discurso que es aún de gran actualidad y de

37. Citado por Kepes, Op cit, p. 15

38. MANRIQUE, César (1990); *Manrique*, Lanzarote, Ed. Braus. Lanzarote.



Fig.- 41. La Santa, complejo turístico en Lanzarote que obedece ciegamente las leyes del mercado abandonando toda idea de integración paisajística

gran utilidad. Veamos lo que dice de Lanzarote:

*"En el caso ocurrido en la isla de Lanzarote, hay un ejemplo claro y palpable de la falta de visión de futuro y de presente, ya que el gobierno no ha intervenido para nada en frenar el desbordamiento masificado de una isla que podía haber sido la de mayor prestigio y belleza en el mundo, como patrimonio de la humanidad. Lo único que interesa es llenarse los bolsillos al más corto plazo y después esperar a que venga el diluvio.*

*Lanzarote, milagrosamente, alcanzó utópicamente un prestigio mundial precisamente por haber planificado ese nuevo concepto de arte-naturaleza, que el pueblo llano y los intelectuales, comprendieron fácilmente, aunque al principio fue escandalosamente criticado.*

*Después de haber alcanzado algo tan difícil y rápido como su gran prestigio, todos los listos de turno querían instalarse en Lanzarote para aprovecharse y lucrarse a costa de los que tanto trabajaron con fe y entusiasmo, y de lo que se estaba logrando con enorme éxito.*

*Nunca pude imaginar que después de este logro (riqueza cultural y económica, que es lo único que entienden), no colaboraran para nada en frenar con nuevas leyes esta oportunidad, que no se volverá a repetir, y salvar un patrimonio para siempre que está yendo de mal en peor. El futuro no puede ser más negro, ya que será irrecuperable para siempre. Quien hoy no se preocupe de estas cuestiones del futuro, que es el caminar progresivo e inteligente de la vida, y de darle formas nuevas a sus reflexiones, se quedarán atascados entre las telarañas del pasado y al fin no quedará más que la competencia desenfrenada del comercialismo especulativo sin alma y sin vida"<sup>39</sup>*

La actitud ecologista de César es uno de sus valores como artista. Cesar Manrique era un personaje, se creó una figura mediática que usó para realizar su proyecto arte-naturaleza. Gracias a su declarado pluralismo supo implicar a arquitectos, políticos, urbanistas, industriales del turismo, profesores, poetas, campesinos, a todo el que tuviera algo que ver y algo que decir. Su labor quedó interrumpida. Lanzarote perdió su Virgilio y desde 1992 hasta hoy se suceden desmanes y abusos estéticos y ecológicos, que ahora ya nadie señala con tan precisa y rotunda voz.

Sin duda existen personajes ecologistas en la esfera del arte contemporáneo más populares y famosos, pero nos hemos decidido a usar la figura de César Manrique por lo cercano que personalmente me resulta dada mi condición de canario y porque, como becario del Gobierno Canario, siento la necesidad de corresponder de alguna manera al

39. MANRIQUE, César (1988); *Escrito en el fuego*, Las Palmas, Ed. Edirca S.L., p.p. 40-41

apoyo recibido. La importancia de la obra de C. Manrique se ha visto infravalorada tras su fallecimiento, lo que es un motivo más para acometer de nuevo sus reflexiones, revalorizándolas en el contexto actual del arte.

A través de su obra intentaremos dar una visión universal de lo que esta actitud activista supone para el desarrollo del arte actual.

Las obras de César pueden ser clasificadas en distintos apartados, según hablemos de sus obras pictóricas, de sus esculturas o de su arquitectura y diseños ambientales.

En cuanto a sus pinturas, la característica más destacada es su textura. La importancia del trabajo matérico en estas obras le ponen claramente en relación con el paisaje volcánico de Lanzarote. El colorido cálido y terroso de estas obras continúa hablando de la belleza de esas tierras isleñas.

En cuanto a las esculturas, la importancia de los elementos naturales se deja ver en su predilección por los móviles agitados por el viento. También el mar, pero el mar ligado a la actividad humana, es motivo para los murales con restos de herramientas y aperos que realiza con un claro sentido pictórico, a medio camino entre la escultura y la pintura.

La obra arquitectónica de César es, por su diseño e integración medioambiental, pionera y de las más importantes que se hallan realizado a finales del siglo XX. Sus trabajos en las islas consiguieron dotar de personalidad a un turismo con tendencia a ser vulgar y globalizado. Con su actitud combativa logró frenar la degradación paisajística en Lanzarote (recibiendo por ello en 1986 el premio Europa Nostra) y hasta el último momento se quejó de las ignorantes y contraproducentes ambiciones de algunos empresarios del turismo. Como fue el caso sucedido en los ayuntamientos de Tias y Tegüise (Lanzarote), en los que la actuación de Unión Española de Ríotinto consiguió romper el equilibrio conseguido por César y sus colaboradores:

*"De repente, sin previo aviso, nos encontramos en cuestión de dos meses, ante una panorámica de un desbordante egoísmo destructivo que se cierne sobre la isla, por parte de especuladores estúpidos y brutales y el irracional sentido de la ambición de empresas que como Unión Española de Río Tinto y su presidente José María Escondrillas, que con tal de sanear a toda la compañía y su prestigio personal como "salvador" de E.R.T. pisotea y deteriora, al amparo de normas urbanísticas de la época franquista, una obra que es patrimonio de los españoles."*<sup>40</sup>

Como vemos, César Manrique mantuvo una actitud dura

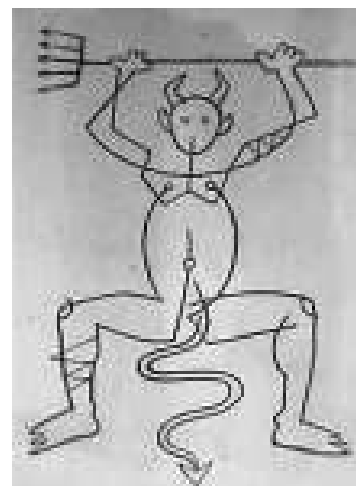
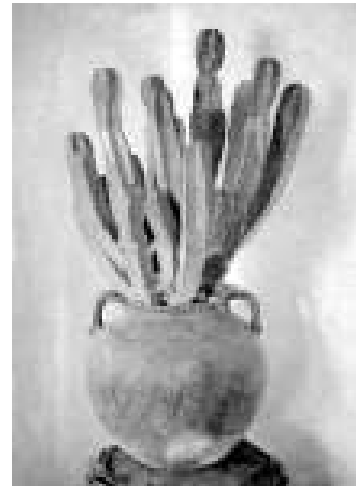


Fig.- 42, 43, 44. Diferentes obras de César Manrique, desde sus comienzos figurativos.

40. MANRIQUE, C. Op. Cit., Escrito en el fuego, p.p. 125-26



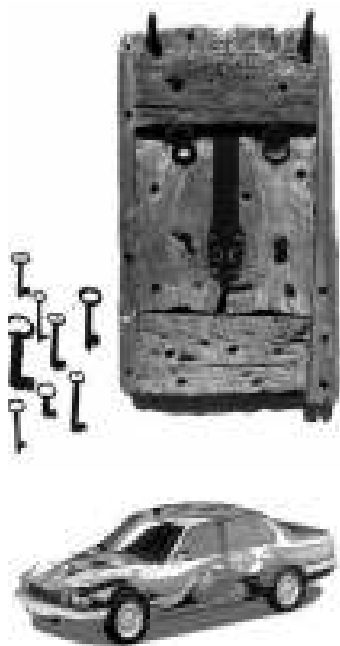


Fig.- 45, 46. Dos obras de carácter bien distinto de C. Manrique, (arriba) una pieza de labor rural y una viejas llaves como mural, y (abajo) el diseño final de un automóvil.

y crítica con los poderes que intentaban especular con la naturaleza de su isla y con lo que él había logrado tras 20 años de esfuerzo. Continúa en este texto reflejándonos la incapacidad de estos planteamientos especulativos para ver más allá de sus narices, ignorando que lo que hoy destruyen (la naturaleza) es el valor turístico de mayor atractivo que posee la isla:

*"Ahora resulta, que después de preparar con tantos sacrificios irrepetibles, una impecable imagen internacional a través de una serie de atractivos únicos en el mundo, y colocando la isla en un pedestal de prestigio, aparecen como buitres, una colección variopinta, cada día más numerosa de especuladores que llegan a límites insospechados de amoralidad con un nervioso histerismo especulativo ante la "papa dulce", que supone tener la ganga servida gratuitamente en bandeja de oro de todos los valores realizados con gran imaginación y trabajo de los lanzaroteños."*<sup>41</sup>

*"La insensibilidad reinante unida a la falta absoluta de entusiasmo están aniquilando el amor que había en un principio. Lo único válido para ellos es el éxito de vender en masas y ganar millones, sin tener en cuenta todo lo realizado en los comienzos. Indigna que esa torpe facilidad de ventas al por mayor se base en todos los grandes atractivos que hemos creado en Lanzarote, ya que de no existir éstos, no venderían ni una perra chica. Esto es verdaderamente desmoralizador, es tirarse piedras sobre su propio tejado."*<sup>42</sup>

Hemos rescatado estas frases cargadas de rabiosa actitud crítica, con la intención de señalar precisamente la importancia de las actitudes en el caso de César.

Como artista contemporáneo y ligado a su época internacionalmente, C. Manrique apuesta por un arte integrado en la vida misma, por tanto las actitudes del artista son parte de su obra. La concepción del arte de César es la de un arte total que integre en sí mismo todas las facetas de la vida:

*"El arte es una cuestión antropológica-humana, y en Lanzarote hemos trabajado a un nivel de entrega absoluta, en contacto íntimo con su geología, entendiendo su trama, su organismo vulcanológico, logrando el milagro del nacimiento de un nuevo concepto estético, ampliando las fronteras del arte, integrándolo en todas sus facetas en una simbiosis totalizadora que se define como VIDA-HOMBRE-ARTE."*<sup>43</sup>

Una consecuencia de su actitud integradora es su diletan-

41. MANRIQUE, C. *Escrito en el fuego*, Op. Cit., p. 128

42. MANRIQUE, C. *Escrito en el fuego*, Op. Cit., p. 129

cia por diversos medios plásticos, pintura, escultura, diseño, arquitectura, así como su eclecticismo estilístico, que podemos observar sobre todo en sus esculturas, que recogen estilos pop, abstractos matéricos, futuristas, geométricos, etc.

Él mismo, pintor, escultor, diseñador, arquitecto, escritor, critica el estancamiento de la pintura,

*"Ya todo lo que se está haciendo en pintura, es una repetición algo aburrida. Es caer en una insistente historia de formulismo que ha llegado al tedio."*<sup>44</sup> y al mismo tiempo pregona su salvación en los conceptos de *"valoración y personalidad individual"*.<sup>45</sup>

César Manrique fue un ser inquieto, que con su imaginación supo enfrentarse a las barreras que una concepción academicista del arte imponía sobre la cultura canaria. Abriendo el arte a la urbanística y a la planificación y gestión del paisaje.

Acercando a los isleños el arte contemporáneo que, desde la época de Eduardo Westerdal y la Gaceta de Arte en Tenerife, no había conocido nada de lo que se hacía en el mundo del arte internacional, salvo excepciones como Manolo Millares, que eran reconocidos fuera del territorio canario y que desarrollaron su labor fuera de allí. Encontrándonos con la paradójica situación de tener que adquirir obras de artistas canarios como Oscar Domínguez o Manolo Millares a colecciones privadas, normalmente fuera de Canarias.

La reciente creación del Museo Oscar Domínguez, casi 50 años después de su muerte y tras haber dejado marchar de las islas la colección surrealista de la familia der E. Westerdal, ofrecida por su hijo en un precio aceptable al gobierno canario y rechazada por éste, es una muestra palpable del retraso con que nos llega, a los canarios, la valoración de la actualidad artística. Ahora comprendemos la importancia de la obra de O. Domínguez o de M. Millares, pero aún menospreciamos el valor de las obras de nuestros contemporáneos, como César Manrique, Tony Gallardo, Dámaso Alonso y tantos otros, cuyo anonimato es precisamente, la expresión de esta desidia cultural.

Pero volviendo a la obra de César, que nos interesa especialmente por su implicación en la construcción de la naturaleza, tenemos que destacar en él su actitud ecologista manifestada abiertamente en sus declaraciones y escritos, así como en su propia obra.

La actitud activista y reivindicativa es para César un deber del artista:

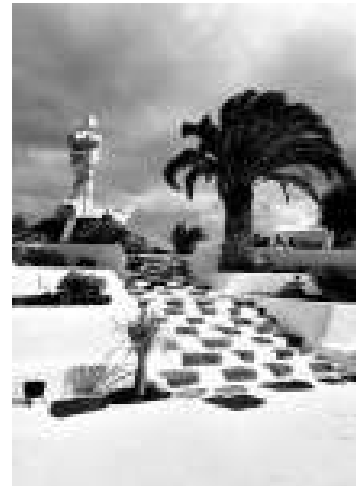


Fig.- 47, 48. Interior con escalera y exterior de dos obras de C. Manrique en Lanzarote.

43. MANRIQUE, C. *Escrito en el fuego*, Op. Cit. p. 50

44. MANRIQUE, C. *Escrito en el fuego*, Op. Cit., p. 56

45. MANRIQUE, C. *Escrito en el fuego*, Op. Cit. p. 56

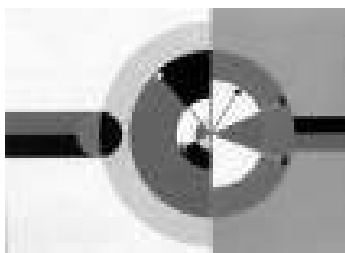


Fig.- 49. Uno de los diseños de C. Manrique para las banderas del Cosmos.

*"Todos los artistas contemporáneos, si realmente son receptivos, tenemos la obligación moral de colocar todos los conocimientos del arte al servicio del freno, en lo posible, ante las barbaridades de todo tipo que se están llevando a cabo"* <sup>46</sup>

Su vocación universalista le lleva a diseñar las banderas del Cosmos:

*"Los odios discriminatorios y los sentimentales patriotismos con fronteras de diferentes regiones del planeta, quedan ya primitivos. Por esta razón fui el primero en diseñar las banderas del Cosmos, para que la Tierra entera tuviera una sola bandera. Todo esto parece un sueño infantil, pero en las manos del hombre está el hacerlo. Depende solamente de él."* <sup>47</sup>

César Manrique ya no está entre nosotros, pero estos textos y declaraciones nos hablan aún de la vigencia de su pensamiento en un momento en el que las costas de su isla se transforman en cementerios, por la muerte de inmigrantes africanos que como él atraviesan las fronteras que para ellos no existen.

La memoria de su presencia la encontramos en cada trozo de *picón* (lava fría), en cada ola que choca en la costa con su energía desbocada que fertiliza los pensamientos y nos hace más humanos.

César supo ver, donde otros no veían más que sol y playas, una belleza incalculable que defendió y difundió con su arte.

Como diría John Ruskin:

*"De usted depende al ver en ese despreciado arroyo, los desechos de la calle o la imagen del cielo. Lo mismo pasa con la mayoría de las demás cosas que malévolamente despreciamos despiadadamente."* <sup>48</sup>

Cesar Manrique fue consciente de la necesidad de un cambio en el modelo de ciudad que se viene imponiendo impulsado por la inercia exclusivamente cuantitativa y especulativa. La necesidad de un replanteamiento de lo que queremos sean nuestras ciudades en el sentido que nos señala, por ejemplo, el premio Nobel de física del año 1971 Dennis Gabor:

*"El desarrollo de ciudades monumentales es un anacronismo producto de un atraso cultural. En ellas, el crimen y las drogas no pueden ser controlados; éste es un poderoso argumento a nivel individual. Sin embargo, desde el punto*

46. MANRIQUE, C. *Escrito en el fuego*, Op. Cit., p. 59

47. MANRIQUE, C. *Escrito en el fuego*, Op. Cit., p.p. 57-58

48. KEPES, Gyorgy. Op. Cit., p.15

*de vista estatal, se visualiza la dispersión y diversificación de las ciudades como un avance de la civilización. Debe perseguirse un fin: que las ciudades no compitan entre sí en cuanto a su extensión sino en su belleza, en su armonía o incluso en lo excéntrico. Que vuleva el espíritu de pasadas épocas, cuando la ambición se centraba en construir para que durase siglos; así responderán los arquitectos a ese gran desafío.”<sup>49</sup>*

D.Gabor nos propone un modelo de ciudad pequeña y de mayor calidad en su relación con la naturaleza, sin la uniformidad de las grandes superficies ni la monumentalidad del poder económico, sino con unas cualidades buscadas a conciencia de calidad de vida ligada al placer estético.

Crítica también, al igual que César, el regionalismo desafortunado que es capaz de conducir al hombre a guerras locales o conflictos violentos de otro tipo. Gabor nos propone la ciudad como modelo para escapar al peligroso nacionalismo. La ciudad como búsqueda de la belleza, como ejercicio educativo y espiritual, tal como lo intentó Cesar Manrique con su isla que era su ciudad y su paraíso.



Fig.- 50. M. C. Escher, supover en un charco la imagen del cielo.

49. KEPES, G. Op. Cit., p. 39

## 4.7 OBRAS COMENTADAS

### 4.7.1 CÉSAR MANRIQUE

El *Jardín de Cactus, Lanzarote, 1976-90* es una de las últimas obras de César Manrique. Se trata de convertir una vieja cantera de materiales volcánicos a cielo abierto en un jardín de cactus. Una obra cargada de sensibilidad hacia la naturaleza, síntesis de su actitud ecológica y de admiración por el paisaje volcánico de Lanzarote.

Es interesante hacer notar el valor concedido al jardín en esta obra de César. Pintor, escultor, arquitecto, diseñador,



Fig.- 1. César Manrique,  
*Jardín de cactus.*



Fig.- 2. C. Manrique (1998); *Jardín de cactus*, Lanzarote.



César Manrique recurre también a la jardinería, revitalizando nuestra visión sobre el paisaje y confiriendo a esta actividad una renovada importancia.

Varias son las lecturas que tiene esta obra; por un lado está situada en una cantera abandonada, con lo cual también es un proyecto de recuperación del lugar, que es así reciclado por su mirada. Otro aspecto es el valor dado a la vegetación y a su cuidado, ya que se trata de un jardín en un paisaje donde el verde es escaso y las plantas son paradigmas de adaptación a condiciones extremas. Su carácter paradójico está en la oposición de los términos jardín y cactus, el primero relacionado con la exhuberancia del verde, el rumor del agua o la sombra de los árboles y el segundo con la sequedad del desierto y el minimalismo del horizonte.

Realiza un jardín de Cactus como obra de arte, reciclando un espacio olvidado y hace que fijemos la mirada en las plantas de estas especies tan poco propicias en principio para un jardín. César no mezcla entre sus cactus árboles que den sombra, salvo el Drago y algún otro propio de las islas, o setos decorativos propios de la jardinería tradicional. Sin embargo si mezcla obras suyas con la vegetación, realizando composiciones verticales de rocalla con enormes bombas y piedras volcánicas. En la zona del aparcamiento crea un enorme cactus artificial, que nos sorprende con su presencia escultórica y nos prepara la percepción a descubrir la belleza arquitectónica de estos seres de espinas y flores gigantes.

Por otro lado, el cáctus artificial, las rocallas gigantes y su disposición espacial como anfiteatro muestran la intención de equilibrio y armonía entre las creaciones humanas y las naturales.

En esta obra Manrique se anticipa, al concebir un jardín como un lienzo o escultura, recogiendo las propuestas de

Fig.- 3.

C. Manrique posando desnudo entre las rocas de la isla y ante uno de sus cuadros mostrándonos su actitud desinhibida.



los pioneros del Land Art y conjugándolas con su pasión hacia la isla de Lanzarote y sus peculiares elementos vegetales y geológicos.

Pero quizá lo que más interesa en nuestro caso es la actitud ecológica de César Manrique, su accionismo naturista y sus incontestables resultados. Sin duda, no es casual que un artista como César se dedicase en sus últimos años a realizar un jardín; él nunca dejó de trabajar en el jardín de su isla de Lanzarote y nunca dejó de considerar el cosmos entero como un gran jardín que había que cuidar.

Así pues, tenemos no sólo un pintor y arquitecto sino un jardinero excepcional, el cual no sólo cultiva plantas, sino que se cultiva a sí mismo como cultiva el arte y de esta forma cultiva a toda la humanidad.

La actitud de César, como ya hemos visto en el capítulo que le hemos dedicado, es fundamental para la comprensión de su obra. Para los canarios supuso la ruptura con muchos tabúes y prejuicios, desde su condición de homosexual, desde la desnudez de su cuerpo, desde la lucha contra el feroz urbanismo y los políticos y sobre todo desde su amor por Lanzarote.

C. Manrique se nos mostraba a los canarios, en sus polémicas apariciones televisivas en los años 70 y 80, como el polémico y extravagante artista contemporáneo que incitaba pasiones y desidias. Con el tiempo se echa de menos quien grite con su rabia acostumbrada las injusticias de las que él se hizo eco. Injusticias ligadas principalmente al mal uso del suelo y dirigidas a políticos y gobernantes que no valoraban la belleza que él veía en las islas y sus gentes.

Vemos fotos de Cesar desnudo en muchos de sus catálogos; esta desnudez es importante, nos habla del hombre natural, sin más pieles que la suya, sin nada que suavice el contraste con la roca, la lava o la arena. Pero sobre todo nos hablan de una actitud irreverente, provocadora y reivindicativa. Con ese carácter se ganó la fama de activo ecologista, pero ese mismo carácter también le trajo su fama de artista mimado y rico, que se rodeaba de americanos, alemanes y personalidades, llamando la atención sobre sí mismo. César fue la versión canaria del narcisismo del artista contemporáneo, influenciado por la cultura pop americana. Conciliar la visión ecologista con la mirada mercantilista de la factoría Warhol es una labor plena de contradicciones y es en esta labor en la que se desarrolla su trabajo.

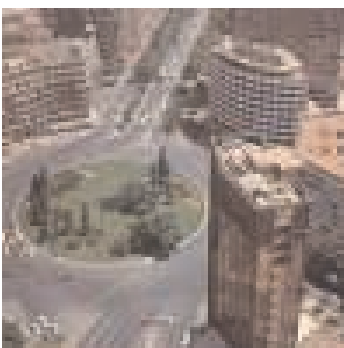
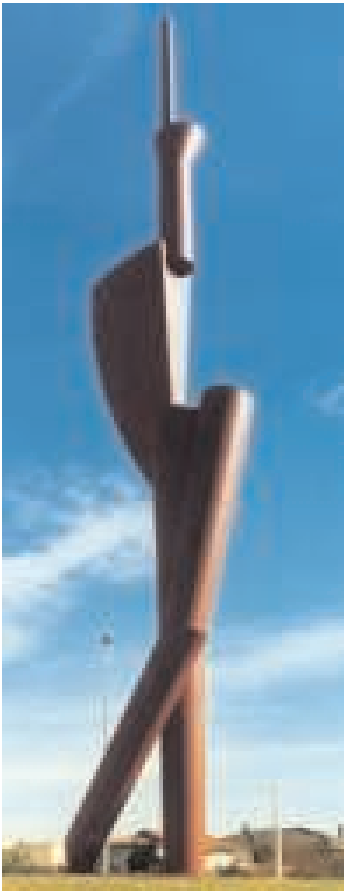
Meterse en política es siempre peliagudo para un artista, la historia del arte está llena de ejemplos en este sentido. Durante el siglo pasado, esta relación ha sido realmente prolífica, y podemos corroborarlo a través del arte de



entreguerras, en el arte de las vanguardias, en los expresionismos primero alemán y luego americano y por último en la diversificación de las reivindicaciones feministas, ecologistas, sociales, culturales, etc., que son recogidas por los artistas actuales.

Pero como decíamos, las cuestiones ideológicas y políticas devienen, a veces, en desavenencias y malentendidos entre los artistas y la opinión pública o entre los propios artistas. Tal fue el caso del grupo surrealista que no supo conciliar ambos aspectos, político y artístico, sin desmoronarse el grupo a causa de las desavenencias producidas en su seno. Otro caso más reciente es la polémica implicación de intereses políticos y empresariales en el caso Tindaya. Para C. Manrique esta relación tampoco fue armoniosa y tuvo, por ejemplo, en la construcción de *La Vaguada* en Madrid, enormes problemas de entendimiento con los promotores y el ayuntamiento, por convertir su proyecto en un centro comercial más, dejando inacabada la parte más creativa por falta de presupuesto.

Tampoco la relación con la opinión pública dejaba de traer comentarios e insidias de todo tipo, ya que en temas políticos del calibre de la urbanística, que implican a especuladores, constructores, etc., tomar partido es sinónimo de problemas. Y César los tuvo y hubo de ganarse la confianza de políticos y empresarios y también la del pueblo llano, que lo miraba con cierto recelo por el lujo que le rodeaba y lo elitista de sus relaciones.



#### 4.7.2 ARTE DE ROTONDA

Hemos elegido tres muestras radicalmente opuestas del arte practicado en las rotondas, para analizarlas formalmente viendo sus pros y sus contras.

No se trata de defender una u otra actitud sino de exponer lo que sucede en las rotondas desde hace poco tiempo.

Una de las obras es una clásica representación escultórica dedicada a la actividad aceitunera española. Otra es una obra de M. Navarro, *El Oteador*; no hemos elegido una obra abstracta, de las que tenemos ejemplos espectaculares, sino una obra moderna y figurativa. Y la última es un ajardinamiento que, al ser enmarcado por el asfalto y la circulación, adquiere un aspecto objetual como el de una escultura u obra de arte.

Cada obra representa a un tipo o categoría de las esculturas que podemos encontrar en las rotondas. La obra *aceitunero* de Luis Martín de Vidales (Mora, 1995), representa también a todas aquellas obras estancadas en las posiciones tradicionales con respecto a las técnicas y al concepto de monumento. La obra de M. Navarro representa a aquellas que buscan soluciones nuevas, preocupándose no únicamente de la relación superficial y temática de la obra con su contexto, sino practicando en ellas la experimentación personal y teniendo muy en cuenta su exclusiva localización entre las vías de circulación. La rotonda ajardinada es a su vez muestra de millares de rotondas ajardinadas y nos servirá para realzar la importancia de los elementos vegetales en la configuración urbanística de las rotondas.

Las obras escultóricas son ambas figurativas pero radicalmente distintas. La actitud del autor del homenaje a los aceituneros es una actitud conservadora, clásica, cerrada al entorno tanto espacial como social. En primer lugar, la obra carece de pregnancia y parece un jardín y no el huerto que se pretende; las figuras, realizadas con hierático realismo, no ofrecen ni la escala adecuada a su ubicación ni la policromía necesaria para ser leídos a distancia. La obra de este autor cuenta en su haber al menos con cuatro rotondas más, que claramente dibujan el concepto costumbrista y monumental de su autor. Una de las obras es del mismo estilo que la de los aceituneros, pero esta vez dedicada al gremio y a la cofradía de los Hortelanos de Santa Bárbara en Toledo. Otra es una polémica escultura ecuestre del Rey Alfonso VI inaugurada a finales del 2003 en la entrada a Toledo por la carretera de Madrid: se trata de una obra en el más clásico estilo monumental, con una peana de estilo algo modernista que eleva la estatua hasta

Fig.- 4, 5, 6. De arriba a abajo: *aceitunero* de L. M. de Vidales, *Oteando* de M. Navarro y ejemplo de rotonda ajardinada.



Fig.- 7, 8. Obras de J. M Vidales, *Monumento al soldado de reemplazo* ubicado en el paseo marítimo de Alicante (dcha) y *Alfonso VI* en rotonda de entrada a Toledo (izda).



Fig.- 9, 10. Dos ejemplos de esculturas para rotondas *Mi casa en Torrelavega* de J. Plensa (dcha) y *Siroco* de Ernesto Knörr (izda).

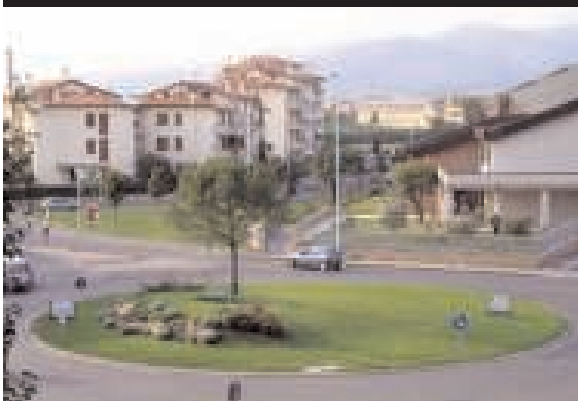


Fig.- 11, 12. Dos ejemplos de ajardinamiento el primero (izda) resuelto con una pequeña rocalla y un sólo árbol cuya presencia se vuelve escultórica y el de la derecha, obra de A. Schlosser quien sin salirse del concepto de jardín compone uno con piedras de Escobedo.

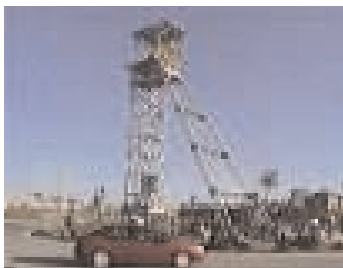


Fig.- 13. Exhibición de patrimonio industrial descontextualizado, en la rotonda de entrada a Linares.

unos 12 metros de altura. Otras dos obras son las dedicadas a los soldados caídos de la Legión en la Base Álvarez de Sotomayor, Viator, Almería, 2001, y el Monumento al soldado de reemplazo, ubicado en el paseo marítimo de Alicante, 2001.

Como podemos observar, este tipo de obras que últimamente afloran por doquier resaltan valores obsoletos que el arte moderno se ha encargado, durante más de un siglo, de cuestionar. Son obras descontextualizadas temporalmente, no están en su momento.

Hablando de descontextualización, nos serviremos de ello para explicar otras obras descontextualizadas e inutilizadas, al ser colocadas en rotondas, como son las maquinarias industriales y herramientas en desuso, que al ser rodeadas por el tráfico quedan lejos de satisfacer la curiosidad del espectador. A este aspecto se refiere ASAFAL (Asociación de Amigos del Ferrocarril de Almería):

*"En Linares, por el contrario, parece que hay que darse por satisfecho con la enorme cabria instalada en la rotonda de entrada en la ciudad. Un ejemplo soberbio, sin lugar a dudas, pero que cae en el pecado de la descontextualización (debería estar donde era útil, para que todos pudieran comprender el proceso productivo y el contexto en el que se incardinaba)."* <sup>50</sup>

De esta forma hemos señalado la importancia de ofrecer para estos espacios nuevos, consecuencias de un tráfico excesivo, soluciones pensadas para ellos, para su problemática específica. Para lo cual hemos de recurrir a otro tipo de obras, como son los ajardinamientos y esculturas pensadas para el lugar o *no lugar* de las rotondas.

La pieza de Miquel Navarro, *Oteando*, se inscribe dentro del proyecto de escultura pública del ayuntamiento de Torrelaguna en Cantabria. Estos museos de escultura al aire libre son una muestra más del interés que suscita en los ayuntamientos, instituciones y empresas el arte público y en especial las rotondas. Esto significa que existe una planificación e intencionalidad de construir estos espacios y formarse un criterio al respecto. En concreto la obra de Miquel Navarro pasa por ser una de sus piezas más importantes por la embergadura y la altura de 25 mt que ostenta. Ante esta obra nuestra mirada otea las alturas y se despeja. La simplicidad de su estructura, el minimalismo y la diáfana interpretación de la figura son fácilmente comprensibles desde un coche en movimiento o mientras andamos a su alrededor o a cierta distancia.

La instalación arbitraria de objetos escultóricos en una rotonda sujeta a prioridades de tráfico, concentración-dis-

50. LÓPEZ MARTÍNEZ, Mario (2003); *Apuntes sobre patrimonio industrial en Linares. Un recorrido entre cabrias y olivares, por ferrocarriles tranvías y minas linarenses*. ASAFAL . <http://www.asafal.com/levante.html> [consulta: 21-oct-2004]

tracción, señalización y visibilidad, es algo que preocupa a las autoridades competentes y al usuario habitual, que muchas veces tropieza con elementos obstaculizadores por falta de criterios en la planificación de las rotondas. Por ejemplo en el Ayuntamiento de Valencia, el concejal del grupo municipal socialista Juan Soto pide que se cree una comisión consultiva interdisciplinar,

*"«que asesore al Ayuntamiento a la hora de instalar esculturas y elementos ornamentales en distintos espacios abiertos de la ciudad». Esta petición nace al hilo de la «creciente instalación de esculturas en rotondas de nueva construcción, en los tramos del antiguo cauce del río Turia que van ajardinándose y en distintos emplazamientos de los nuevos barrios de Valencia». Todos estos espacios urbanos, dijo Soto a Europa Press, «se han convertido en improvisados contenedores culturales en los que se instalan piezas escultóricas de una forma caótica y sin más criterio artístico que la voluntad y el gusto de quien los financia»".<sup>51</sup>*

Es ya conocida la polémica surgida en los últimos años sobre el arte público. Las rotondas son un caso más de esta problemática, que por un lado pone de relieve la necesidad de espacios para la escultura y el arte y por otra el funcionalismo al que han de adecuarse las obras públicas de cualquier signo.

Con esto lo que queremos constatar es la necesidad de una política cultural que ordene estas actuaciones y de una labor de información transparente sobre las concesiones y concursos de estos espacios interviables.

Para el final hemos dejado los ajardinamientos. En ellos sucede lo mismo que en el caso de las esculturas u obras de arte, es decir, que unos son realizados con una inercia profesional que no tiene en cuenta lo específico de cada lugar mientras otros son pensados concienzudamente para cada espacio. De los primeros son ejemplo las rotondas rellenas de césped y que no tienen en cuenta las plantas endémicas y árboles de la región, sino que son cubiertas con tradicionales parterres de flores de temporada, de forma que se hace necesario su continua replantación y cuidado. De los segundos tipos de ajardinamientos son ejemplo aquellos que cuentan con la vegetación endémica sin olvidar la situación específica de estos espacios circulares. Teniendo en cuenta la abundante contaminación, la necesidad de señalización y visibilidad, así como la dificultad de trabajar en estos espacios con frecuencia como cuando las plantas son de temporada.

De todas formas, los ajardinamientos resultan menos

*51. Valencia. Soto (PSPV) pide que una comisión de expertos defina los criterios para la instalación de esculturas. Europa Press 19-10-2003, disponible en: <http://noticias.ya.com/sociedad/2003/10/19/5608442.html>*

polémicos que las obras de arte por la significación social de estas últimas. En las obras de arte se expresan claramente posiciones y actitudes, visiones individuales y colectivas con las que se puede o no congeniar, y a cuya crítica nos vamos acostumbrando.

Sin embargo los jardines dejan más indiferentes a lo opinión pública, al menos a la española. Las causas de esta indiferencia están quizá en la falta de formación de una opinión pública al respecto. Aunque haya aumentado, con la problemática ecológica, la sensibilidad hacia todo lo relacionado con lo verde y vegetal, la opinión pública no está capacitada para exigir no únicamente más zonas verdes, sino sobre todo una verde racionalidad, es decir, una búsqueda de equilibrio sistémico: ecológico, social y estético.

Como hemos visto, las rotondas son un buen ejemplo que nos ha ayudado a exponer la problemática a la que están sujetas muchas de las obras de arte en el paisaje actual. Problemática compleja ante la nueva transformación del paisaje y ante nuestra percepción del mismo, transformada por la velocidad del tráfico.

### 4.7.3 EDUARDO CHILLIDA



Fig.- 14. Montaña de Tindaya, Fuerteventura.

*Tindaya* es el último proyecto que planificó Eduardo Chillida. Hoy en día casi nadie desconoce qué es Tindaya. Es una montaña que fue sagrada para los aborígenes de Fuerteventura y donde E. Chillida proyectó su obra cumbre, un vacío en su interior del tamaño de un cubo de 50 x 50 x 50 m. Una obra de referencias cosmogónicas y míticas. Colosal escultura consistente en un vacío colosal. Paradigmática utopía de lo que Chillida andaba buscando entre las estructuras de sus pensamientos, una vuelta de tuerca más alrededor del espacio que fue siempre el eje de su trabajo. Un lugar de encuentro entre el hombre y la profundidad de la naturaleza.

La obra que el autor no llegó a realizar es, hoy día, impulsada por intereses y expectativas creadas en función de la realización de la misma. La familia Chillida es la que se encarga de llevarla a término en colaboración con el gobierno canario y rodeados de una polémica que parece no tener fin. El caso es que existen juicios pendientes de resolución sobre una presunta estafa de miles de millones de las antiguas pesetas, en la que se ha visto implicada la empresa encargada de los estudios de viabilidad y el gobierno canario.

Aún queriendo mantenerse alejado de la polémica, Chillida antes y su familia ahora, no pueden evitar la repercusión mediática de hechos tan graves como los sucedidos alrededor del proyecto *Tindaya*.

Hemos elegido esta obra para hablar, a través de ella, no

ya de sus aspectos formales que hemos relatado sucintamente al comienzo y que si se quiere pueden ampliarse con la lectura del exhaustivo catálogo que Cosme de Barañano le dedicó en su momento<sup>3</sup>, sino para comentar los aspectos que hemos ido tratando en este capítulo sobre especulación, arte y naturaleza.

El caso *Tindaya* ha dividido a la opinión pública entre los inquebrantables seguidores del artista vasco y aquellos otros que ven esta obra como una muestra del uso que los intereses económicos y políticos pueden hacer del arte.

La obra *Tindaya* de Chillida es incontestable desde el punto de vista formal y podemos ver en ella uno de los resultados más asombrosos del proceso creativo de su autor. Sin embargo, el modo en que se llevaron a cabo los contactos con el gobierno autónomo, la corrupción detectada o la falta de transparencia y de información adecuada, han puesto en entredicho la realización de la misma. No obstante, la familia Chillida y el equipo técnico que ha de encargarse de los estudios de viabilidad de la obra, junto con el gobierno canario, intentan que durante el año 2004 se informe con claridad de los resultados de las prospecciones de los técnicos y se intente concienciar al pueblo canario de la importancia de realizar la obra.

Si los estudios técnicos deciden que la obra se puede llevar a cabo sin peligro para la montaña y sus grabados podomorfos, entonces no cabe duda de que lo van a intentar y es muy probable que la lleven a cabo.

No tratamos de preguntarnos si debe o no hacerse esta obra, pues no se trata de dar nuestra opinión personal en una tesis. Lo que pretendemos es ver hasta qué punto de especulación y corrupción se puede llegar usando el arte y la naturaleza como reclamos. Y el caso de *Tindaya* nos da datos al respecto, como la subida del precio de los terrenos en la zona, noticia que recoge la prensa canaria:

*" Hace unos años, los propietarios de terrenos en Tindaya ni se planteaban su venta, ya que el suelo carecía de valor en el mercado inmobiliario. Actualmente, la situación ya ha cambiado y se espera que, a medida que pase el tiempo y avancen las fases previas a la ejecución de la obra, se disparará el valor del suelo.*

*De hecho, son varias las inmobiliarias que utilizan el nombre del escultor vasco para agilizar la venta de terrenos, o al menos, para despertar el interés inversor. Según los distintos agentes consultados, el metro cuadrado de suelo urbanizable en Tindaya ronda ya los 40 euros.*

*«Ahora, con la campaña de lanzamiento del monumento de Chillida, ya se está preguntando mucho por los terrenos y las posibilidades de compra que existen», comentan*



desde una inmobiliaria de Corralejo”<sup>52</sup>

Bajo esta noticia en la misma página del periódico local *La Provincia*, podemos leer el encabezamiento de otra columna que reza: “*La Plataforma de Apoyo al Monumento aplaude la presentación del proyecto*”.<sup>53</sup>

Como vemos se ha creado una plataforma a favor del monumento para contrarrestar las acciones populares de la federación ecologista, que se opone al proyecto, y de parte de la intelectualidad canaria, que tampoco lo quiere en su montaña.

La polémica está servida; la creación de plataformas a favor y en contra de una obra de arte es algo inédito y sorprendente, pero sobre todo da que pensar sobre los intereses que hacen de una obra algo tan importante y que afecta a tantas parcelas de la sociedad.

En el fondo de estos problemas yace el abandono de un pueblo, no el de una montaña o el de la obra de un gran escultor, un pueblo que ahora ve la posibilidad de que entre algo de progreso a través de la obra de Chillida. Un pueblo, el de Fuerteventura, que ve como poco a poco su costa se puebla de grandes hoteles y lujosos apartamentos, sin que lleguen primero las infraestructuras, comunicaciones, escuelas, etc., a todos sus rincones. El pueblo majorero y el canario en general están acostumbrados a que el turismo les robe la tierra a los tomates y las plantaneras, a ver cómo le compran su tierra por cuatro perras y la convierten en una máquina de hacer dinero vendiéndola dividida y compuesta de apartamentos y adosados de todo género. Los canarios tenemos un poeta que hace poco falleció (12-sep-02), pero nos dejó un poema inolvidable que forma parte de la cultura y de la identidad canaria (*La maleta*); en ese poema se habla precisamente de esto, así lo cuenta con su verso Pedro Lezcano;

*“Vi vender nuestras costas en negocios  
Que no hay quien los entienda:  
vendía un alemán, compraba un sueco,  
iy lo que se vendía era mi tierra!”*<sup>54</sup>

Ahora con Tindaya preñada de Chillida y Chillida muerto, sólo cabe esperar que el parto no sea más doloroso que el embarazo y que los beneficiarios sean principalmente los habitantes de Fuerteventura. En este aspecto los que están a favor aluden a la riqueza y el trabajo que traerá la construcción de la obra y olvidan que el pueblo no es el que sabe especular y que el dinero se lo llevan para fuera suecos, alemanes o cualquiera. Al majorero le quedará la

52. MINONDO, Antonia “La obra de Chillida alimenta la especulación urbanística en Tindaya” en *La Provincia*, Diario de Las Palmas, Viernes, 23 -01-04, p. 22

53. *La Provincia*, Op. cit.

54. Lezcano. P. *La maleta*, disponible en: <http://www.sapiens.ya.com/raichus2/lezcano%205.htm> [consulta: 2-5-2005]

bandeja o la alternativa de hacer de guía del monumento para los turistas.

Tindaya sirve para mirar la realidad de las zonas marginadas de grandes poblaciones. Teruel, Soria, Almería, etc., comparten este abandono con Fuerteventura y desde los gobiernos centrales nadie se acuerda de las necesidades de sus habitantes, salvo cuando el mercado ofrece, como en este caso, grandes movimientos de capital por causa de una obra.

Por último, habiendo quedado expuesta la truculenta situación de este proyecto, sólo queda destacar la actitud con la que se ha enfrentado esta obra desde un principio por parte de los gobernantes. EL marketing y la publicidad que ha tenido es casi único en nuestro país, vídeo promocional, lujoso catálogo y una gran polémica seguida por los medios. Detrás de estos movimientos están los intereses turísticos; la obra de Chillida es catalogada por el gobierno autónomo en su diario de sesiones como el "*proyecto turístico de D. Eduardo Chillida en Fuerteventura*". No se trata de ningún error de transcripción, se repite varias veces y parece que la escultura de Chillida queda, pues, catalogada por los políticos como proyecto turístico.

No negamos que las relaciones entre arte y turismo sean necesarias, pero en este caso se confunden ambos términos y no debemos olvidar que una cosa es la necesidad de obras de arte y otra muy distinta el turismo de masas de las islas Canarias. Pero la atractiva idea de usar el arte y la naturaleza como excusa para la revitalización de una zona marginada parece imponerse. Y es que la necesidad del pueblo de mejorar su desventajada situación social y económica es mucho mayor que la que pueda tener por una determinada obra de arte, sea de quien sea. De esta forma, una vez se ha creado ilusión de progreso a través de un potente símbolo mediático, como la obra del gran escultor vasco, sólo queda esperar que sea el pueblo mismo quien reclame esas ventajas de que hablan tanto. Echar marcha atrás sin acometer ninguna mejora ya no contentará a nadie. Caben dos posibilidades, cuidar el monumento natural que es la montaña de Tindaya y activar la promoción e investigación de las riquezas arqueológicas y naturales de toda Fuerteventura, tratarla con respeto como quiso hacer César con Lanzarote, más empeñado en mantener toda la isla bajo un criterio estético específico, que por realizar en algún lugar concreto la obra de su vida.

La otra posible salida es la que se está intentando y que consiste en la realización de la obra de Chillida a toda costa, pensando y difundiendo que si el proyecto no se lleva a cabo será una gran pérdida para la isla.

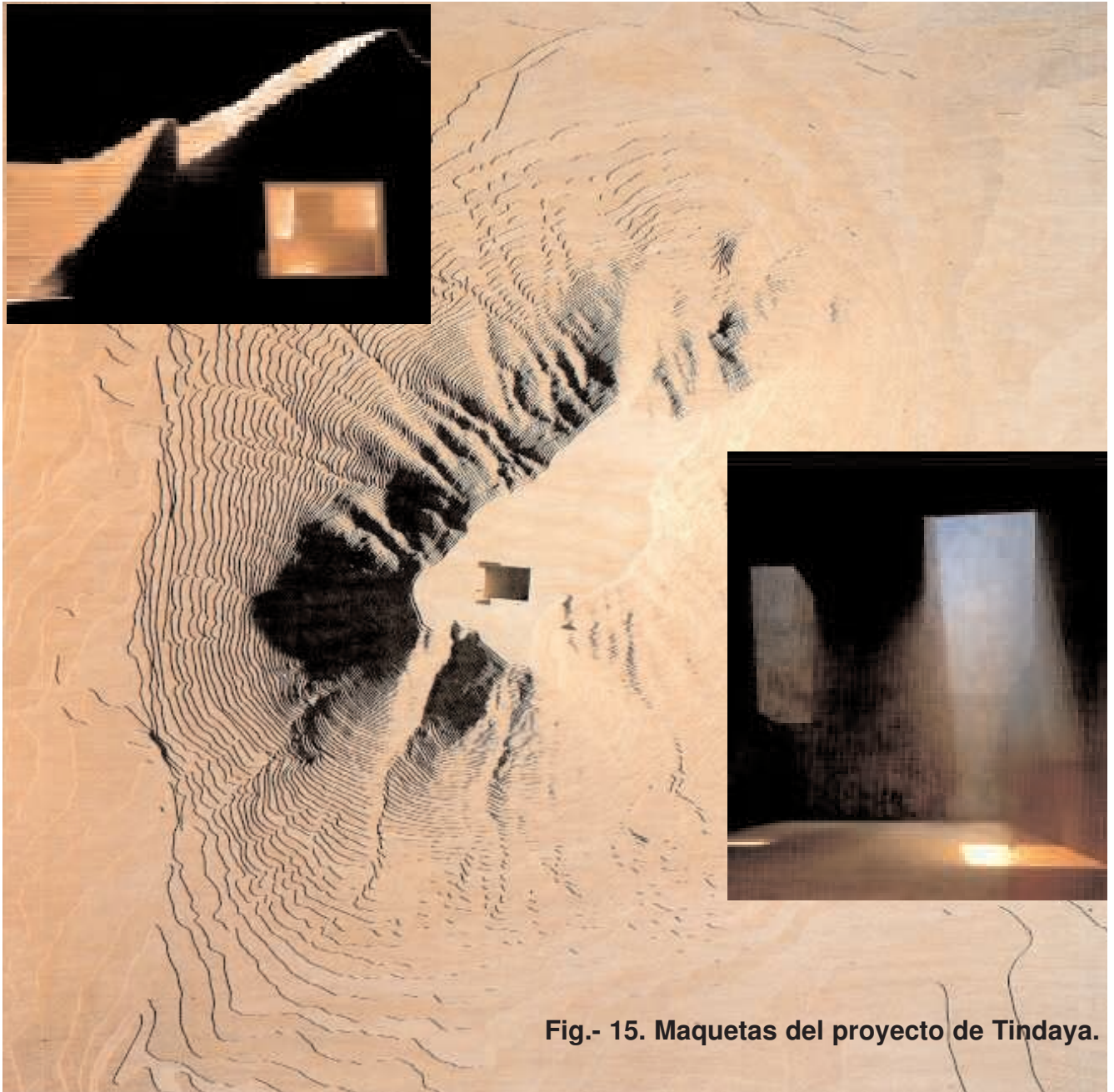


Fig.- 15. Maquetas del proyecto de Tindaya.



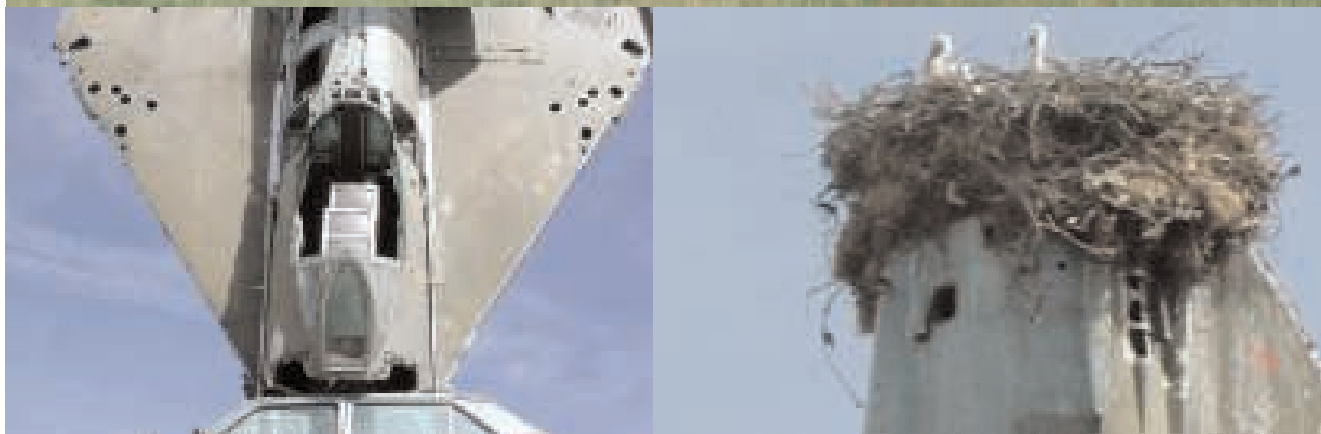
Fig.- 16. Grabados podomorfos de Tindaya.



Fig.- 17. Obra de Chillida donde vemos ya la idea del vacío en el interior.



Fig.- 18. W. Vostell  
*¿Por qué el proceso entre Pilato y Jesús duró sólo dos minutos?, 16mt. 1996-97.*



#### 4.7.4 WOLF VOSTELL

Creado por el hispano-alemán Wolf Vostell (1932-1998), el *Museo Vostell Malpartida (arte y naturaleza)* en Malpartida de Cáceres (Extremadura), se funda en octubre de 1976 en el paraje natural de los Barruecos, que el mismo Vostell calificará de obra de arte de la Naturaleza.

Las obras escogidas tienen en común estar situadas en el exterior del museo, o sea, en el espacio natural de los Barruecos y en el patio interior de los antiguos lavaderos donde se encuentra enclavado.

La primera obra que nos llama la atención se halla en este patio, sobre un estanque o pequeña piscina; su título, surrealista y complejo, *¿Por qué el proceso entre Pilato y Jesús duró sólo dos minutos?*, es sin duda un pensamiento *fluxus*, espontáneo, rítmico, inquisitivo e interrogante. Esta obra es una de las últimas que realizará W. Vostell; se trata de una especie de estela, totem o columna, compuesta por desechos de la era de las comunicaciones, convertidos en símbolos de sí mismos. La mayoría de los elementos utilizados, coches, ordenadores, aviones, pianos, tienen que ver con la comunicación en distintos medios. La columna nos muestra una cibernética de desechos, que es finalmente coronada por un nido de cigüeñas. Este es un elemento natural que forma parte de la obra, la cual se relaciona con su entorno sin barreras de protección de ningún tipo. La cigüeña, no obstante, es también un símbolo del viaje, la migración, y de esta forma incluso conceptualmente la obra mantiene una unidad temática en torno a la comunicación.

Este moderno totem está formado con el casco de un avión ruso Mig-21, dos automóviles y tres pianos. Su altura es de 16 metros. En el lugar del piloto hay situadas una sobre otra tres pantallas de ordenador. En la base están situados a modo de sostén de la columna dos de los pianos; el tercer piano se halla en el último corte practicado al fuselaje del Mig-21. El avión, clavado en tierra, está dividido en cuatro partes separadas por los coches y el piano y culminadas por el nido de cigüeñas. En esta obra W. Vostell integra lo natural y vivo con lo artificial y desgastado.

Pero lo que nos ha hecho elegir la obra de W. Vostell en los Barruecos, aparte del hecho de estar concebido como museo de arte y naturaleza, es la actitud de este artista pionero del *Happenig* y del *Fluxus*. En concreto en este capítulo hemos hablado de la especulación en el ámbito del arte-naturaleza y en este sentido toda la obra de este artista y del movimiento *fluxus* es una reflexión sobre la vida y el arte, reflexión crítica sobre sus aspectos mercan-



Fig.- 19. Vista aérea del paisaje de los Barruecos con los lavaderos en primer plano donde se sitúa el museo Vostell.



Fig.- 20. W. Vostell, *El fin de Parzival*.

tiles, sociales, morales, en la era del automóvil, la televisión y los aviones a reacción. Una reflexión hecha sin más ambición que la experiencia del arte como naturaleza del ser y de la naturaleza como obra de arte.

No deja de resultar algo paradójico el resultado plástico y objetual de estas obras, muchas de las cuales son consecuencia de acciones (happenings), cuya última pretensión es la de obtener un objeto artístico, ya que lo que se pretende es la acción misma recogida en video, fotografías o instalaciones. No obstante estas obras de W. Vostell son potentes esculturas en el más clásico sentido del término. Y es que este autor es un claro ejemplo de eclecticismo y diletancia estilística; sus obras van desde composiciones musicales en sintonía con las de John Cage o Juan Hidalgo, pasando por acciones de claro signo teatral y efímero e instalaciones que son como escenografías surrealistas, como la del *Fin de Parzival*,<sup>55</sup> hasta esculturas compuestas con objetos encontrados (ready mades) y pinturas al óleo de enormes dimensiones, como la dedicada a Berlín, *Mitos Berlín* (1986-87), de dimensiones similares al Guernica de P. Picasso y en la cual integra pantallas de televisión, carrocías de coche, esqueletos, todo sobre un fondo rojo cargado de simbología.

Tenemos ante nuestra mirada la obra de un artista modelo de complejidad, que dió importancia a las relaciones entre las artes (música, pintura, escultura, video, acciones, etc.) y no menos importancia a las relaciones del arte con la vida en todos sus variados aspectos, económicos, sociales, políticos, ambientales, etc.

El propio museo es un modelo de interdisciplinariedad en el cual se muestran, aparte de sus obras, las de los artistas que participaron junto a W. Vostell en las actividades que allí se desarrollaron entre los años 1977 y 1983, donde encontramos a varios artistas españoles contemporáneos. También se conservan los antiguos lavaderos en los que se ha creado un *Centro de Interpretación de las vías pecuarias e historia del Lavadero de Lanás*, que forma parte integral de este museo, además de un precioso embarcadero y el paisaje de lagunas que no ha sido alterado. Un museo que, al contrario de otros casos como el que ya comentamos del NMAC (*Montenmedio Arte Contemporáneo*), es un ejemplo de implicación por parte de las instituciones públicas, que han sabido recoger y mantener en este caso el legado artístico de W. Vostell, en paralelo con la recuperación del patrimonio cultural y ambiental de la zona.<sup>56</sup>

La diferencia entre estos dos museos está en la base de su concepción. El museo de NMAC de Cádiz parte de la ini-

55. La obra 'El fin de Parzival' se remonta a 1978, cuando Vostell y Dalí acuerdan intercambiar obras. Vostell hará 'El obelisco de la televisión' para el museo de Figueras, y Dalí ese telón a base de motocicletas, que representa el avance de la ciencia y el poder. Algunas de ellas pertenecieron a la escolta personal de Franco. La obra fue pensada por Dalí en los años veinte como final teatral para la escenografía de Parzival, en un principio, pues no se trataba de motos sino de bicicletas que caían como un telón.

56. El museo Vostell es apoyado desde 1976 por el ayuntamiento de Malpartida de Cáceres, que compra el conjunto arquitectónico y firma un contrato con el artista para la realización del museo. Actualmente existe un consorcio encargado del museo y compuesto por el Ayuntamiento, la Diputación de Cáceres, la consejería de Cultura de la Junta de Extremadura y la Caja de Extremadura.

ciativa privada de los dueños de los terrenos, que aparte de esta fundación cuentan con todo tipo de instalaciones turísticas de lujo bajo la titularidad de *Ibercompra*, empresa que posee todas estas instalaciones<sup>57</sup> e, independientemente de la buena intencionalidad de sus organizadores y participantes, es el resultado de la expansión económica y particular de una familia dedicada al turismo y enriquecida. En cambio el museo Vostell de Malpartida de Cáceres es impulsado por la mirada del propio artista, que queda impregnado por la belleza del paisaje y la cultura de sus gentes y que posteriormente cuenta con el apoyo de las autoridades que financian los sucesivos proyectos con los que culmina su creación. En el caso del museo de Cádiz, el espacio natural ya estaba calificado de protegido antes de procederse a la construcción de las instalaciones que allí no había. Sin embargo el museo de Malpartida se instala en un espacio ya construido pero en ruinas y olvidado y que, a partir del interés particular de W. Vostell y la actividad que desarrollo en él, comienza a ser restaurado y protegido por las instituciones públicas.

Las otras dos obras situadas fuera del antiguo recinto, alrededor de la laguna, están sin protección, al acceso libre de los pescadores y paseantes de las lagunas y realizadas en materiales duraderos como el hormigón, en el caso del *Viaje de (H)ormigón por la Alta Extremadura*, o como el plomo de la caja que está dentro de la obra *El muerto que tiene sed* y que, como reza la placa de bronce, ha de durar hasta dentro de 5000 años, para ser abierta y observar su contenido de pensamientos y energía.



Fig.- 21, 22. *Viaje de (H)ormigón por la Alta Extremadura* (arriba) y *El muerto que tiene sed* (abajo), dos obras situadas fuera del complejo de los lavaderos en pleno parque de los Barruecos, a la derecha placa explicativa de la obra.

57. El núcleo de la Dehesa de Montenmedio está formado por una finca de unas 150 ha, que procede de la reprivatización de Rumasa y que adquirió Ibercompra en el año 1991.



Fig.- 23. Néstor Torrens,  
*Autopistas*.

#### 4.7.5 NÉSTOR TORRENS

Por último dentro de esta parte de la tesis hemos tocado el tema de la especulación en el arte relacionado con la naturaleza, y hemos abordado el tema del turismo de masas y señalado la creciente importancia de las acciones culturales dentro del ámbito turístico. Por ello hemos escogido la obra de Néstor Torrens que con una gran carga crítica y desde las islas Canarias (destino turístico mundial) revisa la problemática relacionada con el turismo. Esta instalación titulada *Autopistas* está formada por una gran fotografía paradisíaca de playa con palmeras de las que solemos encontrar en los folletos de viajes, la cual se halla sobre una pared ante la que se sitúa una especie de laberinto de bloques de hormigón iluminados cada uno con



una bombilla que alimenta con su luz una pequeña planta situada dentro de un recipiente plástico al lado de cada bloque. El mundo de la construcción interpretado como algo laberíntico se cruza e interponen ante la visión paradisíaca. El paraíso no es más que una ilusión, una fotografía, mientras que los bloques con sus cables a modo de raíces o ramas son reales, están ahí y nos dificultan la llegada a la playa. El otro elemento son la plantas que paradójicamente crecen a la luz de los bloques, son plantas incubadas dentro de sus recipientes transparentes y sin sustento de tierra alguno, un cultivo hidropónico como el que desde hace tiempo se ensaya en las islas: en los lugares donde el turismo es la principal fuente de riqueza económica, el valor de la tierra como fuente de riquezas se limita únicamente a la especulación con metros cuadrados de apartamentos o infraestructuras de ocio dejando a un lado la tierra como productora de alimentos. De esta forma se han abandonado los cultivos del tomate y actualmente sufren serias restricciones los del plátano. Ya no hay tierra más que para los ladrillos, así los cultivos hidropónicos, son el paradigma de un planeta donde sólo quedará tierra para especular y hacer bloques de hormigón y en el que las plantas se elevarán desde el agua en sus campanas de cristal como fábricas de alimento. Sólo aquellas plantas que por su carácter exótico, como las palmeras, vengan bien a la industria turística serán plantadas en tierra firme y así de esta forma crear la postal ideal para el turista.

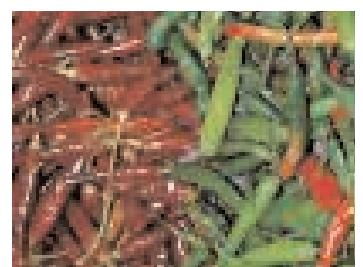
Como vemos el uso especulativo de las bellezas naturales del paisaje bajo el prisma de la industria turística ilimitada es la causa de actitudes como la de N. Torrens que se empeñan en exponer con sus obras una crítica al sector turístico y también al mediático que por otro lado con sus montajes fotográficos y sus equívocas significaciones consigue embaucar al turista que finalmente se siente decepcionado de la falta de correspondencia entre la belleza paradisíaca de los folletos y la ruidosa, aglomerada, y estresada realidad.

Otras piezas de N. Torrens están claramente relacionadas con los medios de comunicación como las piezas donde recoge imágenes televisivas de presentadores de noticieros en actitudes frecuentes, naturales, que decontextualizadas y congeladas por su mirada crítica ofrecen un aspecto extraño y paradójico.

La revisión de la cultura mediática actual que N. Torrens pone frente a la problemática ecológica y social y que expresa mediante apropiación de los medios característicos del sistema mediático tales como la imagen televisiva, las postales, los productos de consumo, etc., muestra una



Fig.- 24, 25. Detalles de dos instalaciones de Nestor Torrens, (arriba) *Autopistas* y (abajo) *Hot line*.



actitud crítica de carácter político y social que enlaza las visiones actuales de la naturaleza a través de las artes con el uso que por parte de los medios y sistemas implicados se hace de la creciente sensibilidad de la opinión pública ante estos temas.



Fig.- 26. N. Torrens, *Like Irregular Chickens*, los medios de comunicación son sacados de su contexto, confrontando imágenes de guerras televisadas con los rostros de presentadores/as de telediarios abriendo o cerrando los ojos.

## 4.8 JUSTIFICACIÓN DEL CAP. 4

¿Por qué hemos planteado en esta parte el enorme potencial que tiene la oferta artística junto con la oferta de las riquezas naturales de un país o región como reclamo cultural y para enriquecimiento de la industria turística de la zona?. Cultura y exotismo natural son susceptibles de convertirse en valores exclusivamente mercantiles, si no atendemos con cuidado al imparable avance del capitalismo y los intereses económicos continúan primando sobre los más sensibles problemas sociales y ambientales.

No nos posicionamos en contra de la economía que siempre ha acompañado al arte y a las riquezas naturales, y que es necesaria e imprescindible para el propio desarrollo del hombre y de sus sociedades. Sin embargo ponemos el punto de mira en el abuso de la acción mercantilista que en muchas ocasiones se ha vuelto preferente valorándola por encima de las intenciones artísticas, lúdicas y sociales de la obra de arte e incluso anulando sus efectos positivos y gratificantes.

Hemos citado la obra de César Manrique como modelo de actitud con respecto a este tema. Su compromiso con el paisaje y el paisanaje de Lanzarote se ha convertido en emblema del respeto por la naturaleza y la cultura de Canarias. Una actitud ejemplar que tiene su antítesis en la especulación que debido al interés turístico se desarrolla en las islas y ante la cual artistas que han tomado el relevo crítico de Manrique como Néstor Torrens, desarrollan estéticas críticas sobre la imagen estereotipada del paisaje turístico.

Otro de los casos en que se puede hablar de especulación relacionada con el arte y la naturaleza en Canarias es el de Tindaya. Como vimos, independientemente de la obra y la actitud del artista, juegan un papel determinante la actitud de los promotores y los organismos (gobiernos, ayuntamientos, etc.) implicados en su realización, que pueden convertir en polémico el proyecto, creando división de opiniones insolventables y ocultando intereses económicos como ha sucedido en este caso.

De estas y otras experiencias similares, donde los intereses económicos solapan a los artísticos, señalamos la importancia de una planificación clara de este tipo de obras y actitudes artísticas, donde la información, su contrastación y debate con todas las partes implicadas, sea una necesidad prioritaria.

De hecho, la problemática del arte público es actualmente un tema de gran importancia, que preocupa y sobre el cual se han escrito numerosas tesis, ensayos y trabajos, tanto

por parte de artistas como de comisarios y promotores, como en el caso del centro de arte Montenmedio, cuya situación ilegal con respecto al medio natural exponemos en este trabajo y que ha llegado a editar una "*guía de buenas prácticas de proyectos de arte en espacios públicos urbanos y naturales*", que está concebida como una propuesta de regulación a nivel europeo de estas actividades. Sin embargo está realizada de forma unilateral, sin consenso y sin la participación de organismos públicos como las universidades.

De todo lo dicho podemos concluir que queda demostrada la importancia mercantil de los valores relacionados con el arte y la naturaleza y que estos son susceptibles de intrincadas especulaciones financieras y de pervertir finalmente el sentido de las obras y la actitud de los artistas.

Pero también existen experiencias como la del Museo Vostell-Malpartida o el caso de Lanzarote con César Manrique o más recientes los movimientos que Artejiloca ha hecho para recuperar las minas de Ojos Negros en Teruel. Experiencias que tienen en común partir de la implicación personal de uno o varios artistas hacia un lugar determinado que perciben como algo especial y por el cual luchan para conseguir que se respete, sin pretender especular con la potencialidad turística de la zona, sino como legado natural y cultural para dejar a las generaciones futuras.

Por último, hemos señalado también el arte de las rotondas por su importante impacto sobre el paisaje y como expresión de una sociedad que se mueve a gran velocidad sobre vehículos motorizados. Un arte que reemplaza la escultura o monumento ecuestre del centro de las ciudades, en plazas y jardines, por un espacio rodeado de tráfico y normalmente infranqueable que ha de ser observado a distancia y en movimiento. Ante esta situación, la escultura, el paisajismo, el urbanismo, tienen ante sí un nuevo reto, hacer de estos inevitables lugares intersticiales espacios de cultura, si no como lo fueron las plazas para el barroco, al menos descubriendo en ellas todas sus posibilidades estéticas. Para ello se propone, desde distintos ámbitos implicados, una regulación de la construcción de rotondas que mantenga unos criterios consensuados con todos los implicados, desde el usuario conductor hasta los responsables de la financiación y el propio artista.

## CAPÍTULO V

# LA NATURALEZA COMO MATERIA PLÁSTICA

## 5. INTRODUCCIÓN

El análisis de los materiales que usan los artistas, el estudio de sus aplicaciones por parte de estos ha sido y continúa siendo básico para su comprensión y desarrollo. La naturaleza de estos materiales ha ido cambiando con las nuevas técnicas de transformación y la moderna química del plástico.

Actualmente, al tiempo que se continúan usando óleos y barnices, frescos o temples, estos se combinan con técnicas digitales de estampación, agregados de todo tipo de cargas orgánicas e inorgánicas en las obras, pinturas acrílicas, polímeros y todo tipo de materiales. Estos materiales diversos son usados y combinados en las amplísimas posibilidades que para ello tienen nuevos medios de expresión, como las instalaciones o el arte público.

Apuntamos aquí con Manzini la importancia de la revolución de los materiales que durante el siglo XX ha transformado claramente nuestra vivencia al respecto de sus cualidades:

*"Dado el carácter silencioso de la revolución de los materiales, hoy en día nos encontramos viviendo la experiencia de un ambiente artificial profundamente transformado en su aspecto físico sin que el público en general, (...) se den realmente cuenta de la entidad del cambio. (...) En concreto, el proceso se ha iniciado con la introducción de los materiales poliméricos y con su contienda en un amplísimo frente de áreas de aplicación con los materiales tradicionales anteriormente empleados. (...) El resultado final es que actualmente la expresión «nuevos materiales» se amplía a todo el sistema de los materiales, incluso aquellos dotados de una historia milenaria."*<sup>1</sup>

Este hecho produce una cierta confusión y distanciamiento en la visión actual que tenemos sobre la materia. Los nuevos materiales ofrecen una estética que muchas veces es rechazada por el desconocimiento y la confusión que reinan en el nuevo concierto de estos materiales:

1. MANZINI, E. Op.Cit., p.117

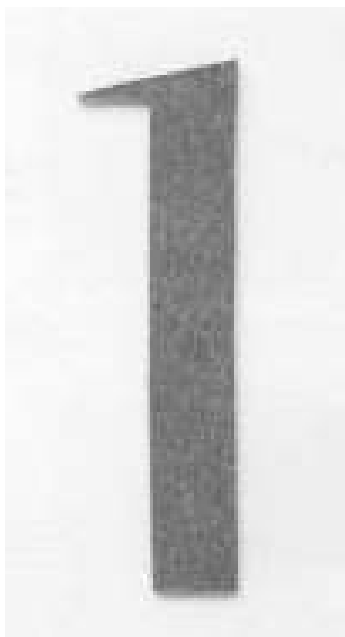


Fig.- 1. J. Beuys, *Filzwinkel* (*ángulo de fieltro*), 1985. El fieltro, y otros materiales como la grasa, la cera, etc. son habituales de este artista alemán que los integra en sus obras a partir de su experiencia vital con estos materiales.

*"El primer problema es «saber quién sabe» (...) El problema que se plantea con estos materiales es que ya no es tan fácil verlos, conocerlos y convertirlos, como se ha hecho siempre, en estímulos para la creatividad."*<sup>2</sup>

La curiosidad, la investigación en las artes plásticas, lleva a los artistas a probar pioneramente con todo tipo de materias. Con los productos industriales de nuestra sociedad el artista hace objetos de arte, a través del «ready-made»; las posibilidades se abren hacia cualquier objeto. Las características intrínsecas de los materiales son usadas como expresión de las vivencias personales, como en el caso de J. Beuys al usar en sus obras el fieltro y la grasa animal, materiales con que le calentaron quienes le salvaron la vida tras su accidente de aviación. El mismo J. Beuys le prestaba especial atención a la materia, usando entre otras la miel, el metal, etc. En Cataluña, dos de sus más afamados artistas plásticos, como son Tàpies y Barceló, exploran de manera incansable las posibilidades plásticas de ciertos materiales. Son conocidos los experimentos con materiales orgánicos de algunas obras de Tàpies y el uso de exageradas texturas en los cuadros de Barceló, quien desarrolla una especial querencia hacia los elementos orgánicos y restos de materias, que aloja en sus obras integrándolas como parte de la masa de colores y formas.

*"Una cultura capaz de realizar unos «artefactos» que vuelvan a estar «hechos-con-arte», es decir, productos nacidos de la atención por el detalle, del amor por la vida de las cosas en su relación con la de los hombres y con el ambiente, expresiones sutiles y profundas del ingenio, de la creatividad y también de la sabiduría humana."*<sup>3</sup>

La vida actual rodeada de artificios y materiales fríos, globalizados, hipertransformados, nos lleva por compensación a la valoración de lo natural, de aquellos aspectos más bastos y cálidos que encontramos fuera de las ciudades o los centros comerciales.

Esta vida sujeta a la mecánica de la tecnología reclama al mismo tiempo un lugar en la naturaleza, echa de menos la cálida madera sin barnizar, el sonido del viento al pasar el bosque. A los materiales llamados nobles se les han añadido muchos otros, que por su carácter nostálgico, por su naturaleza orgánica o local, han cobrado una importancia inédita. Tal es el caso de materiales como barros, maderas, piedras, que en las construcciones de lujo sustituyen o se combinan con los más modernos, como el

2. MANZINI, E. Op.Cit., p.118  
3. MANZINI, E. Op. Cit., p.104

hormigón o los plásticos.

Las tendencias vanguardistas desde principios del siglo XX, el intenso afán de innovación que demostraron, supuso también el abandono paulatino de las técnicas tradicionales en las artes.

Desde Pater y Berenson, precursores de principios del siglo XX del impacto en los sentidos de los colores y texturas y Pater de la relación con la música de todas la artes, la postura ha sido llevada a extremos exagerados e insulsos: Como dice L. Racionero, *"El abandono por los jóvenes creadores de todo rigor artesanal o técnico y el escudarse en una expresividad subjetiva -"yo me expreso"- que la crítica no puede discutir."*<sup>4</sup>

Continuando con los efectos que las actitudes de ciertos artistas han tenido en la pérdida de la tradición artesanal en el arte, L. Racionero los achaca en parte a la aparición del objeto como obra de arte en la escena contemporánea:

*"Una de las lamentables consecuencias de la pretensión de la obra de arte-objeto y de las teorías críticas del objeto en sí, es, en palabras de Vidal, «la pasión actual por lo inmediato y espontáneo, que ha acarreado el declive, en todas las artes, de la idea de que el virtuosismo técnico sea deseable. (...) Existe una extendida proclividad a pensar: ¿para qué esforzarse si al fin y al cabo una caída natural de piedras puede sugerir tanto como una forma pintada trabajosamente sobre un lienzo o esculpida con paciencia y oficio en el mármol? ¿por qué tomarse la molestia de crear arte cuando hay tantas cosas a la vista? (Vidal, 1979).»"*<sup>5</sup>

Esta tendencia hacia un arte desprovisto de todo aspecto virtuoso o formal es por otra parte un factor que, a nuestro parecer, está potenciando la recuperación de técnicas semiolvidadas y su contrastación con las más novedosas invenciones.

La importancia de los materiales, su elección correcta y apropiada, es un factor tenido en cuenta por muchos artistas actuales. Chillida fue un ejemplo de la importancia que cobra el material en nuestra época. Como él mismo comenta sobre su obra *Elogio del horizonte* ante la pregunta de F. Huici:

*"En este tipo de obras, ¿el proyecto condiciona la utilización de un material determinado?" Respuesta: "Yo pienso que sí, y en el caso del Elogio es evidente. Yo he trabajado los estudios en materiales distintos; he hecho estudios en yeso, en acero, pero la obra es de hormigón*

4. RACIONERO, L. Op.Cit. p. 140.

5. RACIONERO L. Op.Cit. p. 142.

*desde el principio. (...) yo no hubiera podido hacer esta obra bien, -como yo creo que se debe hacer una obra- en ningún otro material. (...) Creo que sí, todas las obras piden un material. (...) La relación con la materia es fundamental. (...) El material nos puede enseñar muchas cosas. (...) La materia es una parte importante del Cosmos, y del Universo y del hombre; somos materia también nosotros. Es algo muy serio que no podemos dejar de lado nunca. (...) el espacio y el elemento que tú elaboras, incluso como elogio del espacio, como elogio del horizonte, todo ello es la misma materia pero con distinta velocidad.”<sup>6</sup>*

Como vemos por su declaraciones Chillida expresa su amor por la materia de las más diversas maneras, pero sobre todo con su obra, donde la presencia del hormigón, el hierro o el mármol es inherente al carácter de su arte.

La materia es la raíz de sus esculturas como nos recuerda el poeta Gabriel Celaya:

*“No obstante insistiré en que, a mi entender, la dialéctica entre el espacio exterior y el espacio interior es su razón secreta, y el entrañable amor a la materia, su mejor raíz.”<sup>7</sup>*

Sirva como introducción esta constatación del papel preponderante de los materiales en las obras de arte actuales. En los siguientes capítulos tratamos la forma en que actualmente se relacionan los artistas con los materiales objeto de sus obras.

6. CHILLIDA, Eduardo (1990); *Elogio del horizonte*, Oviedo, Ed. Progreso S.A., p.p. 27-28

7. CELAYA, Gabriel (1974); *Los espacios de Chillida*, Barna, Ed. Polígrafa S.A., p. 42



## 5.1 RECUPERACIÓN DE LA TRADICIÓN ARTESANAL.

*"como el bueno de Hölderlin nos repetía: «el hombre no puede disimular que hubo un tiempo en que fue feliz como los ciervos del bosque, y a pesar de los incontables años transcurridos, se apunta todavía en nosotros la nostalgia por los días de aquel mundo originario en que todos recorríamos la tierra como dioses, antes de que no sé qué domesticara a los hombres, cuando todavía les rodeaban por todas partes, no muros ni maderas muertas, sino el alma del mundo, el aire sagrado»"<sup>8</sup>*

*"En una palabra, la ley suprema de la invención humana es la invención mientras se trabaja. Primero hay que ser artesano."<sup>9</sup>*

Una de las primeras consecuencias del incremento de este interés por los "materiales de toda la vida" es la recuperación de formas tradicionales de obtención y elaboración de estos materiales como la madera o la cerámica.

*"El trabajo de artesano, ya se sabe, está entre el del obrero y el del artista; preñado de esa tecné que para los griegos fue a un tiempo técnica y arte, es aún la última Tule de una creatividad basada en la manualidad y no en un exagerado cerebralismo; y por ende de una creatividad menos corrompida por la falacia tecnológica por un lado y por la falacia intelectualista por otro.*

*(...) Cierta reciente recuperación del trabajo artesanal, una renovada atención hacia el objeto «hecho a mano» pueden significar que el hombre de hoy -cansado de objetos producidos en serie por la industria, cuya «brillantez» es tan efímera- tiende a acercarse otra vez al producto artesanal."<sup>10</sup>*

Son cada vez mayores y más numerosas las ferias de artesanía y los talleres para aprender las diversas técnicas olvidadas por la producción en cadena y la industrialización de estas actividades: cestería, talla, modelado, telares, etc. Se menospreciaba la importancia cultural y educativa de estos procedimientos y con la mecanización se llegó al olvido y el desconocimiento de los materiales, desde su localización en la naturaleza hasta su última elaboración. Lo cual nos enajena y convierte en inútiles funcionales con respecto a los materiales que nos roedan.



Fig.- 2. Los talleres de la escuela de artes y oficios de la Massana, en Barcelona han producido calidad y cantidad de artistas partiendo del conocimiento de técnicas y procedimientos tradicionales como el grabado y la cerámica.

8. BARBER, LLorenç; "Locus iste, o acerca de la composición del lugar" en Castro Ignacio *Informes sobre el estado del lugar*, Op. Cit. p. 110

9. ALAIN. Op. Cit. p. 28

10. DORFLES, G. Op. Cit. p.p. 45-47

*"La naturaleza humana es tal, que requiere tanto de la variedad como de la uniformidad, tanto de la novedad como del cambio. «A cada instante» según George Kubler, «los deseos humanos se dividen entre réplicas e inventos, entre el deseo de volver a los esquemas conocidos y el de huir a través de una nueva variación» (...) una variedad continua corresponde a una gran uniformidad (...) una situación en la que todo es distinto pero nada es profundamente diferente, todo cambia pero ningún cambio supone realmente una novedad."*<sup>11</sup>

La anterior cita evidencia la necesidad que el ser humano tiene de variedad, buscando nuevos materiales y novedosas técnicas pero también nos habla de la necesidad de estabilidad, de uniformidad, y esto podemos observarlo, dentro de la creación artística actual, en la recuperación de materiales y técnicas en peligro de extinción.

La desaparición de los viejos modos de hacer, sus técnicas manuales y trabajadas por la experiencia, se acentúan con el paso generacional y lo notamos en todos los aspectos de la vida. Sin ir muy lejos, ayer, octubre de 2003, se jubiló el panadero del pueblo donde vivo, Peguerinos. Ya no encontramos por esta zona de la sierra de Guadarrama un pan hecho con fuego de leña; nadie se hace cargo de un sacrificio tal, pudiendo fabricar panes como churros en los hornos modernos. El handicap es que la calidad del pan no tiene comparación, salvo en la apariencia; se ha conseguido dar una apariencia exquisita (aunque uniformada) al pan, pero éste se pone duro antes de terminar el día, no envejece con nobleza; al contrario, el pan del viejo panadero de Peguerinos era compacto y al día siguiente su calidad lo hacía ideal para tostarlo y pasados unos días se podían hacer unas migas inmejorables. El pan que traen ahora de fuera del pueblo, aparte de venir mareado, tiene un dorado perfecto, como el Gughenheim de Bilbao aunque en oro, y también como el Gughenheim por dentro tiene muchos agujeros y pronto se echa a perder.

Pero todo esto tiene también un efecto retroactivo alimentando el interés de las generaciones futuras por lo que se ha perdido o está a punto de perderse.

*"Por otro lado en esta sociedad postmoderna, consumista y narcisista, obsesionada por el culto al cuerpo, al bienestar y la salud, se detectan indicios de ciertos cambios en la sensibilidad.*

*Así, conviviendo con lo anteriormente dicho y paradójicamente con la expansión de lo global, resurge el interés por las tradiciones culturales, por el pasado y por su rehabilitación, por lo regional, por la defensa de las lenguas y*

11. MANZINI, E. Op. Cit., p.p. 135-136

sobre todo por el entorno ecológico.”<sup>12</sup>

De un lado tenemos una cultura tecnológica distante, que llega a nuestro entorno camuflada bajo una apariencia homologada, de la que no comprendemos su funcionamiento. Por otro lado está la importancia del trabajo manual, donde la transformación no la sufre sólo el objeto modelado sino el propio modelador, a la manera del alquimista que espera la transformación de su ser. La cultura ligada a esta manipulación directa de los materiales es ahora valorada como algo exótico, cuyos valores residen en su frontal oposición con el niquelado de los materiales industriales o del plástico y en su apuesta por la recuperación de cualidades perdidas, así como en su clarificadora comprensión del proceso. Se trata de una manipulación comprensiva, educativa; al realizar una cerámica con el barro recogido de la tierra aprehendemos de sus cualidades y propiedades, de su ubicación natural y de su posterior transformación en vasija u objeto artístico. Todo lo opuesto a la inmediatez de la digitalización que nos aliena, haciéndonos incomprensibles sus mecanismos funcionales.

En la obra de escultores como F. Leiro, que usan de la madera y la policromía en conexión con la tradición tallista de su cultura local, el valor del material se hace patente gracias al acabado-inacabado de sus piezas, que dejan ver en muchas de ellas la textura y color propias de la madera. La forma tosca, primitiva, de su talla es también parte de una tradición más antigua que la de la talla policromada renacentista transportándonos a la caverna primitiva donde el golpe del martillo se estrenó por primera vez. Un primitivismo simulado tras la elaboración conceptual y el color de la pintura, pero un primitivismo latente y efectivo.

El supuesto conflicto entre artesanía y arte, derivado de una tradición elitista que surge paralela a la desaparición de los gremios y a la nueva condición magistral o genial del artista durante el Renacimiento italiano, se ve diluido, debido al renovado interés por las tradiciones populares, que expresan los artistas actuales en el uso de sus materiales plásticos.

El artista y el artesano, aún guiados por diferentes motivos, tienen mucho en común y no es extraño encontrar artistas entre los artesanos, como fue el caso encomiable de Julio González o artesanos entre los artistas como lo son Chirino, Cristina Iglesias, Carmen Calvo, etc.

Sobre el arte y la artesanía la idea de Alain es que las ideas geniales nos abordan mientras trabajamos con las manos, que el proceso creativo del artista es inesperado



Fig.- 3. Tápies trabajando. Para Tápies su trabajo es la base de su propia transformación a la manera de los antiguos alquimistas o de las filosofías orientales.



Fig.- 4. Feria de artesanía. Estas ferias son cada vez más numerosas mostrándonos la actualidad de los materiales y técnicas antiguas.



Fig.- 5. Julio González, ejemplo de arte que deriva en parte del dominio artesanal de su autor.

12. FEGA, Luis “Habitados por el lugar” en Castro, Ignacio *Informes sobre el Estado del Lugar*, Op. Cit. p. 78



Fig.- 6, 7. Francesco Clemente usa de técnicas tradicionales como estos frescos del Palladium Theater, retirados tras su demolición.

mientras el del artesano, en la mayoría de las veces es previsible :

*"Debemos decir aún en qué se diferencia el artista del artesano. Cuando la idea precede y reglamenta la ejecución, estamos frente a la industria. Y también es cierto que muchas veces la obra, aún en el caso de la industria, retoma la idea, en el sentido en que el artesano encuentra algo mejor que lo que había pensado al iniciar su obra; en esto es artista, aunque lo sea sólo por instantes. En todo caso, la representación de una idea en una cosa, es una obra tan sólo mecánica, en el sentido de que una máquina bien regulada realizaría la obra con una producción de miles de ejemplares. Pensemos ahora en el trabajo del pintor de retratos; claramente, éste no puede tener el proyecto de todos los colores que empleará en la obra que inicia; la idea viene a medida que la realiza; en rigor habría que decir que la idea le viene después, lo mismo que al espectador, y que es espectador también de su obra en vías de nacer. Esto es propio del artista. Es menester que el genio tenga la gracia de la naturaleza y se asombre a sí mismo."*<sup>13</sup>

Arte y artesanía vuelven a unirse en una propuesta conservacionista, en el sentido del mantenimiento de una diversidad cultural en peligro de extinción. Y a esta propuesta conservacionista no le falta razón, salvo cuando se toma desde una actitud reduccionista y no sistémica, entendiendo por reduccionismo la idea de que sólo es necesario conservar y que toda innovación es perjudicial.

La conservación y mantenimiento de las tradiciones artesanales es sin duda deseable, pero sin que ello suponga merma alguna de la capacidad creadora del ser humano. La permanente actualización de estas tradiciones ha sido y continúa siendo fuente de todas las innovaciones. Al perderse parte de esta base de datos sobre la manipulación artesanal de los materiales, las perspectivas de recreación e innovación se reducen proporcionalmente. Es necesario, desde este punto de vista, la conservación como una necesidad más de la innovación.

El punto de vista sistémico y ecológico nos sitúa de forma comprensiva ante estas confrontaciones, pues considera a ambas actividades como parte integral de un sistema mayor, que en este caso es el de las artes y la cultura humanas y no como un "quítate tú para ponerme yo", una especie de interminable competición evolutiva. ¿Qué resulta más contemporáneo, más moderno o actual, una obra realizada al fresco en una discoteca, como hizo F. Clemente, o un espectáculo de láseres y sonido?



Fig.- 8. Celebración con el uso de las últimas tecnologías, espectáculo multimedia, Compostela 2004 Porta Europa con láseres, proyecciones y fuegos artificiales.

13. ALAIN. Op. Cit., p. 30

Podemos llegar a la conclusión de que el uso de uno u otro material no es determinante para su clasificación como algo actual o como algo desfasado. Ya que encontramos obras cuyo uso de las últimas tecnologías es un recurso más al servicio de estéticas e ideas conservadoras, como las celebraciones religiosas o los eventos deportivos, y viceversa, obras que realizadas con materiales y técnicas ancestrales están al servicio de actitudes e ideas actuales e inéditas. Tal es el caso de Ana Mendieta, de R. Trockel, Louis Bourgois, etc.

Las artesanías, lejos de ser únicamente un objeto curioso para el turista, son el origen y la tradición de las artes, su memoria técnica o tecnológica.

No basta, pues, con conservarlas; además es necesario continuar creando nuevas tradiciones técnicas, nuevos modos de manipulación de la materia. Y necesariamente estos nuevos métodos han de contener el bagaje técnico precedente.

Vemos como algunas obras actuales tienen una apariencia artesanal, al estar realizadas en materiales tradicionales (pinturas al temple, frescos, tallas, modelados de cera o barro, etc.) y otras tienen apariencia primitiva aunque estén realizadas con materiales novedosos y con las últimas tecnologías (árboles de fibra de vidrio, escenarios infográficos que representan las selvas, animales y paisajes primigenios ya extinguidos). Existen también obras mixtas que contienen materiales naturales o tradicionales de las artesanías (plumas, madera, piedra, lana, etc.) junto a otras materias más modernas (neónes, láseres, metacrilatos, aluminio, tela asfáltica, titanio, etc.). En estas obras la actitud del artista nos muestra la importancia de la relación entre los diferentes materiales y los tiempos culturales y tecnológicos de una civilización.

Otro de los ejemplos de esta actividad de recuperación y actualización, «retroalimentación» de las formas tradicionales en la plástica contemporánea, es la del grabado actual. La abundancia de talleres y ferias sobre grabado nos habla de la importancia de estas tradiciones en la plástica contemporánea. Ligado a la manipulación de materiales como el papel, los metales, las tintas, y de herramientas como tarlatanas, rodillos, tórculos, etc., el arte del grabado es un ejemplo de actualización paradigmático. En las últimas décadas, dentro del grabado tradicional que ha continuado manteniéndose, han surgido nuevas técnicas como el grabado con cartón, plásticos y diversos materiales, así como técnicas mixtas derivadas del uso de la fotografía o los ordenadores.

La era de la reproducibilidad técnica de W. Benjamin está siendo sobrepasada, pero la unificación en las formas de

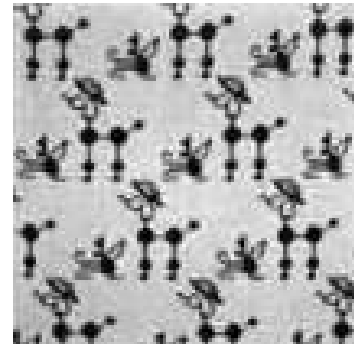


Fig.- 9, 10. Dos trabajos actuales que usan procedimientos artesanales y tradicionales. R. Trockel (arriba) realiza cuadros con punto de lana, técnica artesanal que eleva a la categoría de arte y L. Mayo (abajo) que realiza sus trabajos al temple.

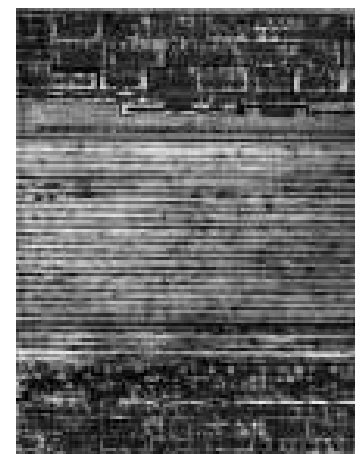


Fig.- 11, 12. (Arriba) G. Penone trabajando en el tronco de un árbol. (Abajo) collagraf de Antonio Alcaer, técnica que surge de la actualización de los procedimientos tradicionales del grabado.



Fig.- 13, 14. Escultura en arena (arriba) y en hielo (abajo). Dos ejemplos de la actualidad del trabajo en estos materiales efímeros.

representación (la igualdad de las texturas en la fotografía o en la pantalla) no ha sido su única consecuencia. Ella ha traído a su vez, por reacción a esta desaparición del original, una recuperación y una inesperada revitalización de las obras originales, de los monotipos en grabado o de obras únicas e irreproducibles por efímeras y virtuales.

En esta última línea, tradiciones como el arte floral japonés (IKEbana) o su jardinería Zen son recuperadas y absorbidas por los artistas y por la cultura contemporánea en general. Muchas son las tradiciones de esta índole que se han visto revalorizadas, desde la talla de hielo en épocas invernales, hasta las esculturas de arena en las playas o, como no, la tradición ceramista frente al plástico o la gastronómica frente a la comida rápida o comida basura.

Todas estas manifestaciones son el resultado de una crisis de las vanguardias y de una nueva puesta a punto de los intereses particulares del arte. El tejido del arte está compuesto de múltiples variedades, tanto en su forma como en su contenido y en su proceso de realización técnico-conceptual.

Y al contrario de lo que se podía esperar a mediados del siglo XX, el arte no deja un camino o estilo para adoptar otro sino que se desarrollan todos los estilos y los nuevos en un mismo espacio temporal. Lo expresado por M. Mead en los años 60 con cierta desazón y pesimismo no se corresponde del todo con lo sucedido, según ella el espacio no es suficiente para la gran producción de obras de arte existente y el hartazgo es inevitable:

*"En segundo lugar la cantidad misma nos vence. En tanto miles de personas se han dedicado a la producción de obras -tan escasas en otros períodos que algunas iglesias no las tuvieron nunca, y en los palacios sólo existían murales en los salones dedicados a la actividad de estado- no es extraño que una sensación de hartazgo nos oprima ante el entusiasmo con que algún amigo toma todavía la pintura o la escultura. No hay lugar para ubicar los millones de trabajos individuales realizados por esa masa que está tratando de participar en una actividad que en otras épocas estaba reservada a los singularmente talentosos."*<sup>14</sup>

Sin embargo, desde los 60 hasta hoy, en el 2004, no se han parado de producir obras de arte y no ha cesado de crecer el número de personas que lo practican. Y es que no debemos olvidar que las obras de arte no sólo han crecido en número y especies, sino que además han desarrollado sus múltiples usos. El espacio de su ubicación

14. MEAD, M. (1963); "Trabajo, ocio y creatividad" en Kepes, G. *Situación actual de las artes visuales*, Buenos Aires, Ed. 3, p. 37

también se ha visto engrandecido y por lo tanto las artes plásticas no han dejado de crecer en todos los aspectos mencionados. Y no sólo ha abierto un espacio en los métodos de reproducción modernos, como la propia M. Mead nos señalaba como casi única salida:

*"Será necesario además un desarrollo complementario: el pintor cuya creatividad es lo bastante grande como para justificar que dedique su vida al arte, deberá incluir, en la visión de lo que hace, la previsión de los procesos de reproducción. Así como los poetas escriben para ser impresos, los pintores deben emerger del escenario manuscrito y pintar para ser reproducidos."*<sup>15</sup>

Además se han abierto de nuevo los campos tradicionales como las artesanías o los procedimientos manuales que son vistos como algo sano y conveniente para el desarrollo de la creatividad y de las mentes.

Es decir, el arte en la actualidad no sólo sirve para decorar o expresar algo concreto que queramos transmitir de forma sugerente y atractiva. O para dar publicidad a unas ideas o unos evangelios determinados. El arte en la actualidad es además de todo eso, un elemento imprescindible de la educación desde la infancia y por supuesto cada vez más se hace patente que es necesario durante toda la vida. Al igual que si deseamos tener un cuerpo sano no dejamos de usarlo y hacer algún ejercicio para no anquilosarnos, con las habilidades artísticas y expresivas sucede exactamente lo mismo.

El famoso dicho griego *"mente sana en cuerpo sano"* no está siendo interpretado de forma correcta, pues indudablemente por muy sano que tengamos el cuerpo nuestra mente no aprenderá a hablar y a expresarse si no la educamos con disciplina para ello.

Hemos visto aquí, como causas principales del renovado interés por lo primigenio y artesanal:

1. La reacción ante la globalización material (unificación) y la consiguiente pérdida de variedad e identidad de los productos: Ante la frialdad del entorno que hemos creado surge la necesidad de algo cálido; ante el plástico, la madera o la piedra. Ante la imagen en la pantalla, la escultura o la pintura original. Ante la velocidad del coche o el avión, la necesidad de una larga caminata que nos permita una contemplación menos acelerada del paisaje (R, Long).

2. La recuperación de valores o cualidades perdidas o en



Fig.- 15. Trabajos realizados con hojas y semillas (arriba) y niños participando en talleres, en un taller de agua y en el campo recogiendo materiales para luego trabajar con ellos.

15. MEAD, M. Op. Cit., p. 40

peligro de desaparición.

Como ecólogos especialistas en la búsqueda de resquicios de vida artística que hayan sobrevivido a la colonización cultural de Occidente, se busca lo exótico o lo salvaje, lo primitivo o sin contaminar.

*"A pesar de la invasión tecnológica acaecida en nuestra civilización, a pesar de la multiplicación de calculadoras, ordenadores, máquinas cibernéticas, etc., nos persigue cada vez más el deseo de la vuelta a la naturaleza -de lo que tenemos infinitas pruebas- en todos los sectores de nuestra existencia, comenzando por una cierta recuperación de la artesanía justo cuando parecía que iba a dejarse de hablar de ella; o de cierta pintura realizada manualmente y que de alguna manera se inspira en la figuración de la naturaleza, cuando parecía que ya sólo la abstracción, la programación o incluso la absoluta conceptualización podían ser válidas para las obras de arte visual. (Pensemos tan sólo en las llamadas que, hace cinco o seis años, lanzaba Bernar Vernet en pro de la monosemia de la obra de arte.)*

*(...) La primera hipótesis que podemos proponer es la siguiente: mientras que hace algunos años solíamos otorgar un notable valor a todas aquellas tendencias que se alejaban de la mera "naturalidad" para acercarse a un factor anti o extrahumano y antinatural, basado en la artificiosidad tecnológica, hoy en día tendemos a invertir nuestro juicio, o al menos a corregirlo."*<sup>16</sup>

Lo artesanal, lo primitivo o lo auténtico, son características revalorizadas para una sociedad cuyo progreso industrial y tecnológico, derivando finalmente en la espectacularidad de su propio desarrollo, nos aleja peligrosamente del contacto directo con la naturaleza, haciéndonos olvidar los fines verdaderos de todo progreso. El progreso no puede ser un fin en sí mismo (Morin). Lo primitivo, lo auténtico, surge como reacción para darnos cuenta de nuestra alienación para con la idea de progreso. El contacto cálido de la vasija hecha por otras manos nos une y nos recuerda que somos humanos.

La importancia de lo primitivo se recobra en medio de un paisaje en proceso de desertización, pero no olvidemos que, tras las pulsiones de vuelta a la naturaleza, se oculta desde siempre la nostalgia de tiempos mejores. El alma romántica roussoniana del contrato natural vuelve también por sus fueros melancólicos.

La filosofía romántica de F. Schelling está aún de cierta actualidad artística pues retoma la importancia de lo orgánico, de lo intuitivo y de lo irracional:

16. DORFLES, G. Op. Cit., p.p. 132,133.



*"Shelling es el filósofo del Romanticismo, que puede caracterizarse esquemáticamente por el predominio que en él se da a la intuición, a la fantasía creadora, al instinto y a lo irracional. La filosofía natural del Romanticismo se adhiere con entusiasmo a una concepción orgánica del universo, concebido como totalidad viviente y unitaria"* <sup>17</sup>

La memoria de nuestra historia primitiva encriptada en la genética humana ha hecho que desde la antigüedad el hombre sienta con emotiva fuerza su conexión con la naturaleza, abriéndonos desde un principio dos vías enfrentadas para relacionarnos con ella. Una vía negativa que considera lo primitivo como un estado superado, al que no es deseable volver, y otra vía que encuentra en ese estado primigenio elementos que hemos perdido definitivamente y de los que se siente una nostalgia infinita:

*"Desde los mismos orígenes del pensamiento clásico había habido dos opiniones opuestas sobre la vida primigenia del hombre: el "idealista" primitivismo positivista, tal como la formuló Hesíodo, representaba la forma primitiva de existencia como una "edad dorada", en comparación con la cual las fases subsiguientes no eran más que pasos sucesivos de una continua "caída del Estado de Gracia"; mientras que el "tosco" o peyorativo primitivismo imaginaba la forma primitiva de existencia como un verdadero estado bestial, del cual la humanidad había escapado afortunadamente a través del progreso técnico e intelectual."* <sup>18</sup>

Ambas actitudes, como decíamos, se encuentran aún presentes en nuestra realidad actual. Se han implementado con mayor fuerza, quizá por reacción ante la plana realidad que vamos construyendo (globalización estética) y ante la destrucción de innumerables recuerdos de nuestra naturaleza (desaparición de bosques milenarios, de viejos paisajes, etc.):

*"Durante milenios y milenios, el significado de las cosas parecía surgir de la profundidad de las piedras, de la madera, de la arcilla, del hierro.(...) Hoy estamos en la «era pseudolítica»: la era de la «piedra» virtual, la era de la materialidad inmaterial, una era caracterizada por la aparición de una materialidad microscópica que escapa a nuestra escala dimensional, pero que todavía es capaz de producir imágenes.*

*(...) Es como si ya no existieran formas estables sobre las que sedimentar la memoria y sobre las que hacer crecer el espesor de la experiencia. De ahí nace para muchos el*

17. SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (1980); *La relación de las Artes figurativas con la Naturaleza*, Buenos Aires. Ed. Aguilar Argentina, p. 12

18. PANOFSKY, Erwin (1994); *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., (1ª Ed. Nueva York 1962), p. 65

*malestar y la nostalgia de una realidad perdida y, para unos pocos, la búsqueda en signos y en los materiales del pasado de aquellos valores de espesor y profundidad que en el mundo contemporáneo parece desvanecerse.”<sup>19</sup>*

19. MANZINI, E. Op. Cit., p.p. 174-76

## 5.2 EL PAISAJE: LUGAR DE PROYECTOS (LAND ART)

Un género que ha sufrido aceleradas transformaciones y que se ha revalorizado también en los últimos años del siglo XX y continúa su revalorización en el XXI es el paisaje. Éste es motivo de innumerables estudios no sólo pictóricos y de un interés amplísimo por parte de los distintos poderes sociales. La regulación de espacios verdes en las ciudades, con el consiguiente aumento de los mismos, ha hecho de la jardinería y el paisajismo objeto de grandes intereses sociales y económicos.

En arte, las incursiones en este terreno han sido muy prolíficas en ideas desde la formación, a finales de los 60, del movimiento de Land Art en EEUU y Europa. Muchas de las aportaciones hechas por estos artistas han sido rápidamente asumidas por el sistema en su necesidad de responder a las exigencias de una opinión pública hipersensibilizada con los temas ecológicos que influyen en la calidad del medio ambiente que habitamos.

Pero lo que aquí nos interesa especialmente son los usos que algunos artistas han dado al paisaje, tratándolo como un material plástico más. Es el caso de los grandes movimientos de tierra o desmontes que realiza Michel Heizer, o de los círculos de piedra de R. Long, así como de las pequeñas intervenciones de Goldworthy, con hojas, flores o piedras de colores.

Alain en su sistema de las bellas artes afirma que las artes plásticas están irremediabilmente ligadas a la arquitectura, de la cual no se desprenderán sin peligro. *"En lo referente a las artes plásticas mismas, debemos decir que la escultura y la pintura se enlazan naturalmente al edificio y no se separan de él sin peligro."*<sup>20</sup>

Sin embargo esta situación ha cambiado radicalmente y el arte actual, objeto de este estudio, se separa de la arquitectura conscientemente, buscando en la soledad del paisaje su hábitat, su lugar.

En nuestro territorio el artista más renombrado en este tipo de obras, que pasan por tomar el paisaje como lienzo, quizá sea Agustín Ibarrola, con su continuada actividad en el bosque de Oma o con sus recientes *Cubos de la memoria*.

Pero no hay que olvidar que muchas de estas intervenciones tienen un carácter efímero y quizá por ello sean olvidadas prematuramente, aunque sin duda esto es debido sobre todo a su ausencia mediática, es decir, a la poca importancia que se da a estas intervenciones, salvo

20. ALAIN. Op. Cit., p. 37



Fig.- 16, 17, 18. Empezando por arriba: Hidetoshi Nagasawa, último proyecto de los realizados en Huesca. Marcos Lora Read, *Emersión atlántica* del proyecto Osorio 2003 y Virginia Calvo, *Bosque de Ninfas* del Centro de operaciones de land art "El apeadero".

en casos como el de A. Ibarrola, que ha sabido mediar para conseguir los apoyos necesarios, para la difusión de su obra. Otros han tenido menos fortuna y no son pocas las ocasiones en que estas intervenciones realizadas en nuestro territorio no han tenido la más mínima repercusión mediática, a no ser en la prensa local. Es el caso de las intervenciones en Huesca motivadas por los cursos de la Diputación sobre Arte y Naturaleza y que, a pesar de su calidad, pocas son las personas que saben de su existencia.

También es necesario destacar la evolución histórica del arte de la tierra o Land art, que va de la realización de obras monumentales con una incidencia paisajística memorable hacia modos de intervención menos agresivos, en los que destaca la cualidad efímera de los mismos. Por lo que obras como el bosque de Oma o la montaña de Chillida son cuestionadas desde la visión ecológica y conservacionista.

Aparte de los casos de artistas, como pintores, escultores, músicos, actores, etc., que han realizado alguna que otra intervención en el paisaje, se han dado, sobre todo en la última década del siglo XX y en los comienzos del XXI, una serie de actuaciones anuales o bianuales sobre el paisaje y en distintos lugares del territorio español. Aquí haremos una breve relación de estas actuaciones, talleres, e incluso museos en la naturaleza que se han dado en nuestro país en los últimos años.

1. *Arte y naturaleza*. Huesca. (1994-2005) Los ya nombrados cursos de Huesca, dirigidos por J. Maderuelo y apoyados por la Diputación, la WIMP, etc... Son pioneros en este tipo de actuaciones, siendo también modélicas sus publicaciones y las obras que han conseguido instalar en el paisaje del pirineo oscense.

2. *Encuentros Internacionales de arte contemporáneo de Osorio*. Se llevan realizados cuatro de estos encuentros en una antigua finca de estilo colonial inglés, que ha sido recuperada para realizar este tipo de intervenciones en la naturaleza y para trabajar desde ella, ya que cuenta con un paraje boscoso cuidadosamente conservado.

3. *El Apeadero*. Espacio dedicado al Land art, situado cerca de León, cerca de Bercianos del Camino. Se trata de un viejo apeadero de Renfe ya en desuso en medio de un gran campo abierto al cielo. Debemos su aparición a la labor del galerista Carlos de la Varga, director de la galería leonesa "Tráfico de Arte" y a Javier Hernando, profesor en la Universidad de León. Renfe les cedió el apeadero y en 1998 lo rehabilitaron con el apoyo de la Diputación de León, la Junta de Castilla-León, el Ayuntamiento de

Bercianos, el Colegio de Arquitectos y otras instituciones.

4. *Isla Xunqueira* en la ciudad de Pontevedra (1999). Se trata de un islote situado en medio de la ría de Pontevedra convertido hoy en un museo al aire libre con las obras de doce artistas de prestigio internacional.

5. *Ojos Negros*. Minas de Teruel. Proyecto impulsado por el profesor y artista Diego Arribas que, maravillado por este paisaje post-industrial y junto al colectivo Artejiloca y la Asociación para el Desarrollo Rural Integral (ADRI), no descansarán hasta conseguir la compra del terreno por parte del Ayuntamiento de Ojos Negros y la Sociedad de Montes "La Forestal de Hoyos Negros". Gracias a la convocatoria de un Certamen y del encuentro Arte, Industria y Territorio celebrado en abril de 2000, en septiembre del mismo año se formaliza la compra de las instalaciones de la compañía minera Sierra Menera. En la actualidad se han rehabilitado algunos edificios del barrio minero y se continúa con la intención de convencer a los promotores e instituciones de la necesidad de acabar el proyecto con la recuperación de las naves industriales y la creación de un ambiente artístico y cultural que renueve su valores naturales y paisajísticos.

6. *Asociación de Artistas Ecoarte*. Ávila. Se trata de un colectivo multidisciplinar (escultura, grabado, instalaciones, pintura, fotografía, etc), dedicados en especial al estudio de las relaciones arte-naturaleza. Algunos de sus componentes son Rafael Arrabal, Gabriel Fuertes, Carlos Felices y Buenaventura. Sus principales actividades se desarrollan alrededor de una revista de formato artesanal donde se ofrecen grabados originales de los autores y donde se presentan obras y artistas que tienen profundas raíces en la naturaleza

7. *MonteEnmedio*. Cádiz. NCAM. Se trata de un proyecto de arte-naturaleza, situado en un entorno en parte protegido por ser parque natural, envuelto por ello en una gran polémica; este museo de arte-naturaleza forma parte de un complejo turístico mucho mayor, con campos de Golf, caballerías, restaurante, etc.

8. *Jardín de Cactus de Lanzarote*. Una de las últimas obras de César Manrique, inaugurada en 1989, en la que muestra una gran sensibilidad hacia la naturaleza, recuperando para la tradición moderna el arte de la jardinería, haciendo de un jardín una obra suya, sin grandes alardes ni espectaculares intervenciones.

9. *Tierras Altas Lomas de Oro*, en La Rioja. Inaugurado en abril de 2001, se trata de una iniciativa artístico-turística desarrollada en el Parque Natural Sierra de Cebollera y promovida por el Centro Europeo de Información y Promoción del Medio Rural (CEIP).

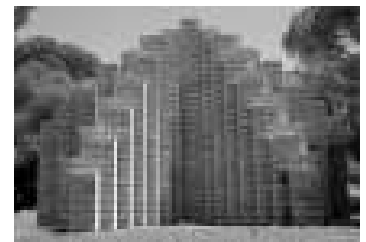
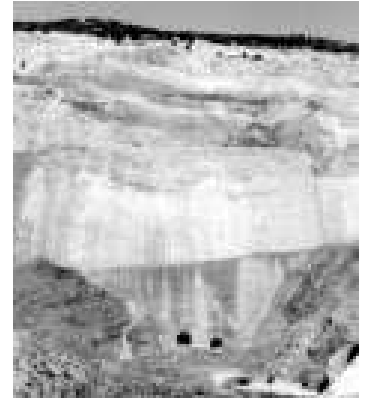
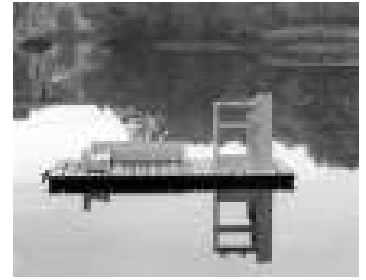


Fig.- 19, 20, 21, 22, 23. De arriba a abajo: F. Leiro, *zona de descanso* en "Isla xunqueira" (Pontevedra). Vista de una de las minas de "Ojos Negros" (Teruel). Sol Lewit, *bloque de cenizas* en "Montenmedio" (Cádiz). C. Manrique, *jardín de cactus* (Lanzarote). Pamen Pereira, *tumba escultura* en "Tierras Altas Lomas de Oro" (La rioja).



Fig.- 24. Espacio Moran de Arte Contemporáneo, de reciente creación, está situado en plena naturaleza y su arquitectura aprovecha los recursos del medio natural (arquitectura bioclimática).

Roberto Pajares, escultor de esas tierras, junto a la asociación Tierras Altas Lomas de Oro (Taldeo) son sus impulsores y la financiación ha corrido a cargo de los fondos del programa europeo Leader II.

El parque de esculturas está compuesto por las creaciones de ocho artistas, becados por el Centro Europeo de Información y Promoción del Medio Rural (CEIP). Tomás García de la Santa, Lucho Hermosilla, Sotte, Lesley Yendell, Pamen Pereira, Carmelo Argáiz, Gertrudis Rivalta y Luis Vidal.

10. *Espacio Morán de Arte Contemporáneo* (EMAC), abierto en abril de 2003. Su director y creador propone actividad expositiva diversa, pintura, video, teatro, danza, etc. Realizado con técnicas bioclimáticas la arquitectura del edificio se integra en el paisaje obteniendo la energía necesaria del entorno. Todo ello en uno de los parajes naturales mejor conservados de la península, el valle del Jerte en Cáceres.

Por otro lado, se han venido creando una serie de museos escultóricos al aire libre, como el de Vostell, en Malpartida de Cáceres, o el de Chillida en S. Sebastián. Aunque, en estos casos, tratados la naturaleza o el paisaje no tanto como un lienzo sino más bien como un espacio expositivo alternativo, lo que podemos observar es la integración de la escultura en la naturaleza sin que la escultura pierda su identidad.

En cambio las experiencias derivadas del Land art conllevan normalmente la importancia específica, no tanto del artista como del lugar donde se crea la obra. Habitualmente se trata de obras creadas «in situ», para el lugar, y, a veces, usando materiales del entorno.

La publicación del libro de Lluís Utrilla titulado *Croniques de l'era conceptual* dio muestras de un conjunto de prácticas artísticas realizadas en Cataluña entre los años 1970 y 1975. Performances, happenings e intervenciones en el paisaje realizados por esas fechas, ocupaban gran parte de la publicación en cuestión. A destacar las acciones desarrolladas por Fina Miralles, Carles Pazos, Olga L. Pijoan, Ferran García Sevilla, Miquel Cunyat, Lluís Utrilla, Josep Ponsatí, Jordi Benito, Francesc Abad y Carles Santos, que supusieron en su momento un nuevo empuje y estímulo para el desarrollo del arte de acción en este país.

La recopilación-exposición de mayor importancia realizada hasta entonces en el Estado, de toda una serie de prácticas no convencionales en arte, fue coordinada por Concha Jerez y Nacho Criado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1982, bajo el título de Fuera de

Formato. Abundante en instalaciones, proyectos, videos o intervenciones en el paisaje, la exposición y el catálogo recogían diversas performances de autores como Jaume Xifra, Pere Noguera, Paz Muro, Eugènia Balcells, Pedro Garhel y Jose Ramón Morquillas.

En cuanto al panorama internacional, son muchos los lugares dedicados específicamente a las relaciones del arte con la naturaleza, veamos un par de ejemplos brevemente para entender así la importancia que estos temas tienen en la actualidad artística mundial.

*\*Bosque de Grizelade.* Con más de 20 años de historia, se trata de un bosque que había estado produciendo madera hasta 1970, cuando cierra la antigua serrería. A partir de ese momento se fue elaborando un ambicioso plan, financiado por el Consejo Regional, que incluye, aparte de áreas de esparcimiento, como lugares de pesca, un Centro Cultural multidisciplinar, en el que se programan actividades de música, teatro, artes plásticas, etc..

*\*Proyecto escultórico en Münster.* Realizado cada diez años desde 1977, en su última edición de 1997 podemos encontrar obras de Ilya Kabakov, Carl André, Hans Haacke, R. Serra o Paul-Armand Gette entre otros. Un total de 75 proyectos para el ámbito ciertamente peculiar de la ciudad de Münster, en la cual se aúnan lo popular, tradicional con el más moderno diseño. Cercana a las grandes urbes alemanas del cinturón de Essen conserva un importante paisaje rural y en ella se encuentran zonas residenciales para estudiantes. Con un lago, amplias zonas verdes, y edificios históricos significativos los proyectos se han desarrollado en todos estos ámbitos quedando de forma permanente algunos de ellos.

La naturaleza es el lienzo de muchos artistas actuales, los bosques y otros ecosistemas son las salas de un enorme museo que ocupa toda la tierra, como el mapa de Borges.

No obstante, la naturaleza siempre ha sido nuestro lienzo particular, el de todos los seres vivos. En ella han dejado sus huellas las distintas civilizaciones humanas que se han sucedido (ruinas, desiertos, jardines); los organismos de otras especies como los corales o los dinosaurios también han formado el paisaje con el paso del tiempo. Para el alquimista del medioevo la naturaleza se ocultaba tras la materia y tras su ser mismo, como para el artista flamenco que descubre la técnica de pintura al óleo y colecciona preciados pigmentos, trabajar con y sobre la naturaleza era parte de su labor previa de pintor. Y para los impresionistas la naturaleza óptica de las imágenes fue su lugar de trabajo. Ya hablamos en un principio de las distintas acepciones del término naturaleza, entendida como el



Fig.- 25, 26. (Arriba) residencia para artistas en Grizelade (Inglaterra). (Abajo) dos imágenes del proyecto de Peter Fischli y David Weiss, *temporary garden complex*, para Münster..



Fig.- 27. La naturaleza como soporte para la obra de arte no es algo exclusivo de nuestra época. Las paredes de las cuevas son de los primeros soportes para el arte, (arriba) vista general y detalle de la cueva pintada de Galdar en G. Canaria.

medio ambiente, lo que nos rodea, y por otro lado como nuestra propia naturaleza, el principio activo de nuestro ser, nuestra propia condición.

La naturaleza como soporte para la obra de arte no es algo exclusivo de nuestra época. Baste recordar las pinturas rupestres en cuevas, sobre piedras, los dólmenes, las líneas de Nazca, las Pirámides de Egipto, los dibujos celtas sobre la tierra, etc.. Por otro lado el ser humano siente el impulso desde niño de rayar el suelo y las paredes, dibujar y modelar en la arena, visualizar en las nubes los animales...

¿Por qué entonces la importancia que se le ha dado al hecho de que el soporte sea la naturaleza paisajística en el arte de la tierra o Land art? La importancia de este movimiento y sus consecuencias son motivadas por la revitalización de un sentimiento primigenio, de contacto con el cosmos natural.

Los artistas del Land art no trabajaban en la tierra como su único soporte. Más aún, si tenemos en cuenta su procedencia desde las vanguardias minimalistas procesales, así como el carácter aislado de sus obras más emblemáticas (*Spiral Jetty, Line made Walking, Lighthouse Field*) podríamos considerar el trabajo de la tierra en un segundo lugar, por debajo del trabajo procesal, de la experiencia estética, de la vivencia artística de la vida, en definitiva del trabajo sobre uno mismo, sobre nuestra naturaleza constitutiva. La importancia filosófica, política y ecológica de estos movimientos recalca este aspecto de proceso transformador, alterador de nuestra mirada sobre el mundo.



## 5.3 MATERIALES DE PROCEDENCIA ORGÁNICA.

Antes de comenzar a hablar de materiales orgánicos e inorgánicos es preciso hacer algunas acotaciones al respecto de sus significados.

Materiales orgánicos son todos aquellos que proceden de seres vivos, en cuya composición encontramos los siguiente elementos: carbono, hidrógeno y oxígeno además de pequeñas porciones de nitrógeno, potasio, calcio, hierro, magnesio, azufre y fósforo. Sus moléculas son de gran tamaño y de alto contenido energético.

Los materiales inorgánicos no tienen su origen en los seres vivos; sus moléculas son pequeñas y con bajo contenido energético y pueden estar compuestos por cualquier elemento de la tabla periódica.

Existen materiales de origen orgánico, que largos períodos de transformación han constituido en una enorme fuente de energía. Es el caso del petróleo, producto de la descomposición de materia orgánica, que posteriormente es manipulada creando productos de un remoto origen orgánico pero que situamos claramente como artificiales cual son los plásticos.

Las fronteras entre materiales orgánicos e inorgánicos es también, como toda frontera, ficticia, convencional. En realidad el flujo continuo entre estos dos tipos de materia hace que elementos orgánicos pasen a ser inorgánicos y viceversa (procesos de síntesis naturales, fotosíntesis, etc).

Sin entrar en más detalles, nos interesa quedarnos únicamente con el sentido ambiguo de estas nociones y dejar claro que, al referirnos a materiales orgánicos, lo que importa es su relación con la vida. Los plásticos y muchos otros materiales artificiales, son de un remoto origen orgánico animal<sup>21</sup> o vegetal, sólo que su sofisticada manipulación así como su atemperada transformación debida a los procesos naturales les confiere un aspecto no natural.

En nuestro planteamiento no nos interesa ser estrictamente científicos en este punto. Nos interesan los aspectos naturales, tanto de la materia orgánica como de la inorgánica, por lo que productos complejamente elaborados, que pierden su inmediata relación con el elemento orgánico del que son producto, no serán tenidos en cuenta como «puramente orgánicos» y los incluiremos dentro del término «artificiales» aunque sean de origen orgánico.

El estudio de los materiales orgánicos que componen las obras de arte es un campo específico de la restauración.

21. Los derivados del petróleo, plásticos, etc, son productos de la sofisticada manipulación del sedimento que dejaron, sobre todo, minúsculos animales marinos y también algunos terrestres como los dinosaurios entre otros.



Fig.- 28. Dibujo de Van Gogh, fijado con leche.

Los restauradores saben muy bien lo que hay de orgánico en las obras de arte, componentes químicos que pasan desapercibidos a simple vista y que no obstante son causa de la mayoría de los deterioros que sufren las obras, así como su mejor fuente de información sobre los tiempos y técnicas de realización de las mismas. La restauración se encarga del análisis químico de estos componentes y de revelarnos su composición.

Aquí no pretendemos un análisis de este tipo; nuestro punto de vista se centra en las cualidades visibles de los materiales orgánicos y en el uso actual que de estas características hacen los artistas.

La utilización de elementos de origen orgánico en la creación plástica no es en absoluto algo novedoso. La tradición pictórica, en sus comienzos, es ejecutada con grasas animales, aglutinadas con tintes y pigmentos naturales de origen animal, vegetal y mineral. La talla de huesos, maderas, el uso de conchas o semillas como adornos tiene una larga historia tan vieja como la del hombre. Pero incluso en épocas en que se desarrollan técnicas pictóricas más sofisticadas, como el temple, el componente orgánico continúa presente en el uso de la albúmina del huevo como aglutinante o fijador y de otros materiales de procedencia natural como ciertos pigmentos y tintes muy preciados en su momento como la sangre de drago o el lapislázuli.

En la pintura al óleo el aglutinante es de origen vegetal (aceite de linaza) y los pigmentos son generalmente de origen mineral, aunque en algunos casos se recurre al polvo obtenido de la savia coloreada de algunas plantas, como en el caso de la apreciada Sangre de Dragón, procedente del drago canario. Más recientemente, en la obra de grandes artistas modernos como Van Gogh, podemos observar el uso de leche como fijador para sus dibujos.

De esta forma el elemento orgánico ha estado siempre presente en las obras de arte, aunque oculto tras una elaborada manipulación que les daba un aspecto artificioso. En pleno siglo XX, con la aparición de las pinturas plásticas, el elemento orgánico se oculta tras una compleja elaboración y la apariencia de las obras se vuelve más artificial, perdiendo la calidez de estos materiales en pos de una brillantez y un enlucido frío, a la par que se gana en manejabilidad y resistencias mayores del material.

Como consecuente respuesta a este paulatino alejarse de los aspectos orgánicos, en el arte actual, podemos observar una especie de vuelta a los orígenes matéricos de la plástica, a sus aspectos más primigenios.

Sucede igualmente en la preocupación de los mismos productores de materiales artificiales, que han de pensar

cada vez más en el reciclaje y en la integración de los materiales en el ambiente del que proceden:

*"la única solución posible a medio-largo plazo es la de proyectar y poner en acción un «ciclo de lo artificial», es decir un proceso de tendencial circularidad en el flujo de la materia, que a través de una serie de transformaciones sucesivas, haga mínimo el impacto ambiental de lo que se produce.(...) Pero esto además, permite que se empiece a construir una cultura de lo artificial que considere la actividad del hombre no sólo como «construcción» sino también como «deconstrucción», en el sentido físico del término.(...): atención al detalle y a la complejidad de las relaciones entre producto y ambiente, amor por su frágil existencia en el mundo, capacidad de pensarlos dentro de un ciclo completo en el que tras la «juventud» le viene la decadencia de la «vejez» y finalmente la «muerte» como inicio de una nueva posibilidad.(...)¿Cómo pensar, por ejemplo, en un producto que no sólo pueda ser fácilmente montado, sino también igual de fácilmente desmontado en sus partes elementales, reutilizables o eficazmente reciclables?"* <sup>22</sup>

La calidez de los materiales, sus calidades plásticas son ahora recuperadas como si de elementos en peligro de extinción se tratase, lo cual frecuentemente es así. La dificultad actual para usar maderas tropicales, como el ébano, es un ejemplo de esta desaparición continua de materiales orgánicos y de las consecuencias que la desaparición de la variedad ecológica tiene directamente sobre la forma final de las obras de arte.

Así, son muchos los artistas cuya actitud se centra en el uso de materiales de procedencia orgánica, buscando sus peculiares cualidades.

Pero describamos sucintamente dichas cualidades y lo que las hace ser preciadas para estas labores.

Cualidades de la materia orgánica para el arte actual

#### *Memoria matérica y empatía*

Materiales como madera, pelos, huesos, flores, pieles, carne, insectos, etc. son formas elaboradas por la vida. Ésta es su mayor cualidad, lo que el crecimiento propio de su desarrollo natural ha producido. Nuestra simpatía hacia estos materiales es una lógica consecuencia de la condición de seres vivos que ambos compartimos. Nos es imposible sentir un plástico (aunque este sea también un elemento orgánico) o un metal de la misma manera que un

22. MANZINI, E. Op. Cit p. 105

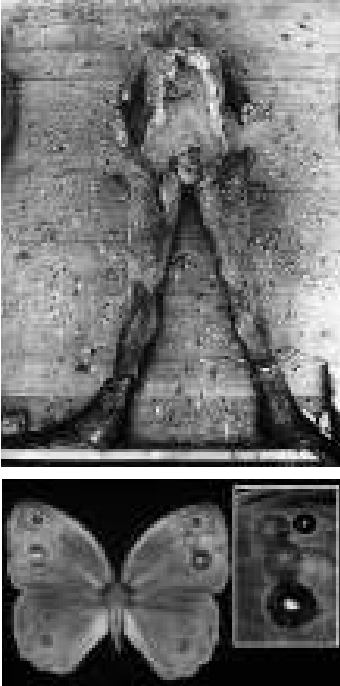


Fig.- 29, 30. Dos ejemplos de arte realizado con materiales orgánicos, (arriba) figura humana realizada en pan y dada a comer a los pájaros y (abajo) Mariposa cuyas alas han sido manipuladas genéticamente con el fin estético de variar sus diseños.



Fig.- 31. Otro ejemplo del trabajo con elementos orgánicos es el del propio cuerpo como soporte, como en el caso del body art o el de C. Sherman (arriba) que se caracteriza a sí misma para realizar sus obras.

trozo de madera o una flor. El elemento orgánico, aunque se halle muerto, expresa la calidez de la vida en sus formas adaptables al ambiente.

Además, lo que los materiales orgánicos ofrecen, para su uso en el arte actual, es su capacidad para interactuar con el observador, no sólo en cuanto a su maleabilidad con el ambiente (las flores se marchitan, ofrecen sus olores, la madera envejece, el pan es comido por los pájaros...) sino también en cuanto a su simbolismo cultural. Todos estos elementos contienen una gran carga simbólica en nuestra cultura, pues son parte constitutiva de ella desde sus comienzos. A diferencia de los materiales producidos tras complejas transformaciones, con un alto grado de artificialidad y que llevan poco tiempo entre nosotros, como el plástico o las aleaciones metálicas, las materias toscamente elaboradas y de antiquísima tradición (sean orgánicas o inorgánicas) recuperan hoy día actualidad, gracias en parte a la memoria matérica de nuestra cultura.

Los rituales chamánicos y el animismo, así como las tradiciones zen oriental o hinduista, son motivo de un interés renovado por parte de los artistas que buscan un acercamiento mayor a la naturaleza, recurren a ellas en busca de lo que nuestras industrializadas sociedades han considerado superfluo, eliminándolo de su rutina.

El arte corporal (Body art) es también un campo de acción donde interviene la materia orgánica viva, nuestro propio cuerpo es la obra de arte. Esta tendencia de orígenes ancestrales podemos rastrearla en poblaciones indígenas actuales en las que podemos observar el alargamiento o estiramiento de determinadas partes del cuerpo, así como las habituales pinturas rituales por todo el cuerpo. En el arte contemporáneo las acciones sobre o con el cuerpo como elemento central, vienen desarrollando un arte, que a veces remite al corporal tradicional, con pinturas o adornos, y otras veces trata de expresar los problemas de identidad del individuo y la sociedad actuales. Para ello se usa el cuerpo, con las acciones sobre él, como si de un lienzo se tratase. Puede ser pintado, rajado, maltratado, manipulado de mil maneras, incluso por parte del espectador.

Dibujar en la piel tapando parte de ella y exponiendo el resto al sol, hacer pequeños cortes con cuchillas o realizar una transformación facial con ayuda de la cirugía plástica son algunas de las acciones de estos artistas, que usan su cuerpo como el escritor usa el papel donde escribe. Artistas como la pareja británica Gilbert & George son un vivo ejemplo del uso del cuerpo como elemento de expresión artístico y reivindicativo.

Pero para el arte actual no sólo es posible el uso del cuer-

po humano como soporte de sus obras. Todo tipo de animales vivos o muertos son usados como parte de obras de arte contemporáneas: caballos (Kunellis), papagayos, insectos, tiburones, ovejas, etc...

Damien Hirst es uno de los artistas que usa del atractivo repulsivo del ser vivo, en estado de muerte conservado en formol.

También los organismos vivos más ínfimos como hongos o bacterias son usados en el arte contemporáneo que investiga las posibilidades cromáticas de estos organismos, su desarrollo y su comportamiento estético en determinados estados. Los hongos no son en estos casos consecuencia de una pintura descuidada y enmohecida sino el verdadero objeto de contemplación; ellos son el cuadro.

### *Temporalidad y envejecimiento*

Otro de los aspectos presentes en el uso de la materia orgánica por parte de los artistas actuales es su carácter temporal, efímero. Aspecto que, según los materiales usados, puede ser más o menos duradero. Una flor puede durar un par de días, una madera siglos... pero ambas materias envejecen y esta es otra cualidad destacada por los artistas.

Una de las conquistas del arte de todos los tiempos ha sido la permanencia y durabilidad de las obras. Se buscaban los materiales más duraderos, sus cualidades debían ser las más permanentes posibles. Así se pasó del uso de pigmentos con agua o grasas en las primeras civilizaciones, al descubrimiento de las caseínas y colas, que desarrollan el temple, y posteriormente al óleo que mantenía más estable el colorido y al uso de barnices protectores.

Pero la tradición popular con sus fiestas periódicas mantuvo en su labor la tradición de crear, con materiales de temporada, artes efímeras, como son las fallas valencianas y lo fueron los faustos griegos y romanos o los carnavales. Las tradiciones populares, como los fuegos artificiales, son claramente un arte efímero de gran celebración en el mundo entero. Más localmente encontramos las tradicionales fiestas paganas de cada población que, siendo absorbidas por el culto religioso, muestran aún sus peculiaridades locales en la forma que adquieren los adornos de estas fiestas. Podemos observar el uso de ramas de distintas especies para la elaboración de artesanías festivas, según nos hallemos en una climatología o en otra. En Cataluña es tradicional la celebración de exposiciones de raíces de boj, ya que allí son abundantes; en otras zonas más al sur, el palmito se usa para elaborar

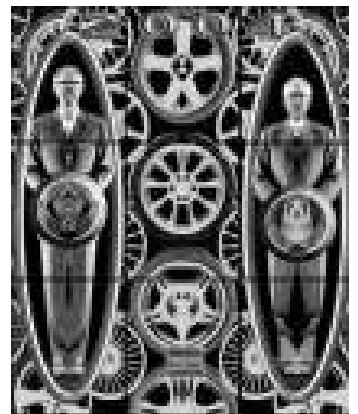
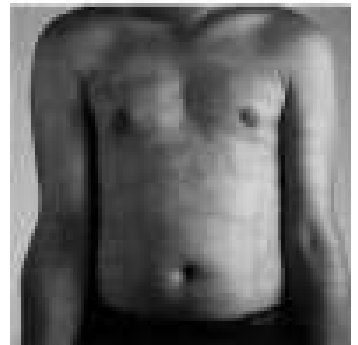
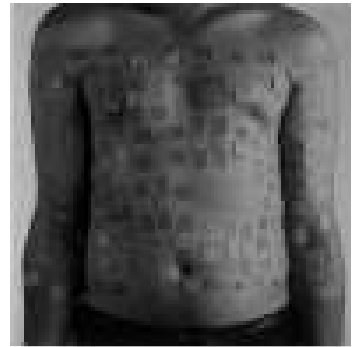


Fig.- 32, 33. Dos ejemplos de utilización del cuerpo como obra. (Arriba) Manuel Saiz, realiza la obra *First Degree* exponiendo su cuerpo al sol. (Debajo) Gilbert & George usan su cuerpo como base de toda su obra, incluso exponiéndose ellos mismo como obra.



Fig.- 34. *Doce caballos*. Obra de J. Kunellis en la que utiliza los caballos como obra de arte en sí misma transformando la galería en un cuadro.

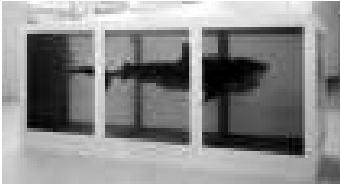


Fig.- 35, 36. D. Hirst, un tiburón real como obra de arte (arriba). Yolanda Paulsen (abajo), utiliza bronquios de animales para recrear estas nubes.

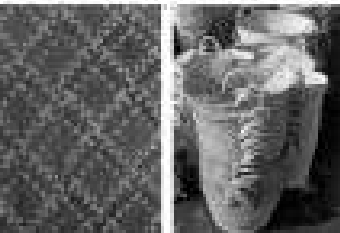
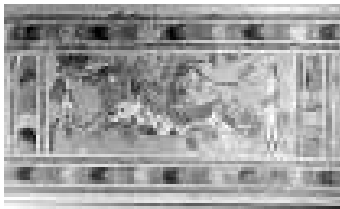


Fig.- 37, 38. La durabilidad de las técnicas tradicionales como el fresco (arriba) y el atractivo de las artesanías con materiales naturales son dos causas de la actual vigencia de estos ancestrales procedimientos.

figuras de carácter anual.

Arte efímero y tradicional es sin duda la cocina de cada zona. El arte culinario tiene en el factor temporal uno de sus principales elementos; los tiempos de cocción son importantes como lo es también el ambiente a la hora de comer. La importancia cobrada por la alta cocina contemporánea es síntoma de las cualidades que las sustancias orgánicas y efímeras tienen como elementos estéticos. Cocina creativa o restauración son términos que promueven la artisticidad de estas otrora habituales actividades humanas. Cocinar actualmente puede resultar un acto de auténtica creación. Y no dejó de serlo en cualquier otro período, salvo que hoy día se toma conciencia de su valor como acto creativo y no únicamente como necesidad básica.

No son pocos los artistas que ven en la gastronomía una fuente inagotable de expresión. Y no nos referimos a las representaciones habituales del género del bodegón, sino al uso de los materiales y de la estética de la restauración con fines exclusivamente artísticos, como es el caso de la obra *Dinner party* de Judy Chicago, en la cual utiliza el motivo de la cena para expresar su posición de reivindicación feminista o de algunas obras de Barceló con restos de comida incluidos.

La condición efímera de muchas obras de arte actuales es a veces consecuencia inevitable del trabajo con determinados materiales orgánicos y otras, la lógica consecuencia de planteamientos conceptuales sobre la condición del arte y los artistas. Como fue expresado de forma premonitoria por M. Mead:

*"Hay algunos pasos efectivos que podrían tomar aquellos a quienes corresponda la conducción de las cosas en la mitad que resta de este siglo: subrayar el valor de los objetos efímeros (de un mural que dure una noche, de una tarjeta de saludo que recibirá rápidamente una sepultura honorable, de un bosquejo dibujado en el borde de una carta dirigida a un amigo lejano)"*<sup>23</sup>

Otra cualidad importante de algunos de estos materiales orgánicos, como la madera, es su capacidad para envejecer adquiriendo nuevas calidades con el paso del tiempo. La pésima calidad de envejecimiento que tienen materiales como el plástico hace que volquemos nuestra atención sobre dichas cualidades, que hacen que una materia sufra pequeñas transformaciones que la mejoran. La calidez y suavidad de una madera gastada por el tiempo es contrastada con la estética cutre del plástico y la basura industrial.

23. MEAD, M. Op. Cit., p. 41

Así, Manzini incide sobre la necesidad de crear materiales que atiendan a estas necesidades de lo efímero y lo duradero pero con calidad:

*"Sin embargo es necesario que, junto a los productos de breve duración, nazca una nueva generación de productos de larga duración: productos que, a diferencia de lo que hoy sucede, sepan envejecer lentamente y con dignidad."*<sup>24</sup>

El valor temporal de los materiales del arte es, pues, un aspecto que en la estética actual cobra una especial trascendencia, debido a la creciente aparición de obras de carácter efímero, junto a otras que se esfuerzan en recuperar la calidad en el envejecimiento de los materiales.

Por último, podemos observar en el arte actual cómo muchos artistas usan materiales orgánicos confrontándolos o mezclados con materiales industriales como metales, plásticos, etc... O también el uso de técnicas artesanales (cerámica, vidriado) combinadas con el vídeo o las instalaciones (Javier Pérez)

La intención es en estos casos el cuestionamiento, mediante la confrontación, de la artificialidad y la naturalidad.

La consecuencia de un arte efímero, fugaz, incide en la desobjetualización del arte. Es por tanto, en cierta medida una vía de escape ante la mercantilización y museificación del arte contemporáneo, una salida del circuito habitual de exposiciones en galerías o museos. Se trata de obras invendibles, que únicamente se pueden mostrar a través del proyecto y de los documentos obtenidos durante su realización que son como huellas de la obra:

*"existe un creciente movimiento tanto en las conciencias como en las artes, con tendencia hacia procesos y sistemas que desmaterializan el mundo de los objetos y desacreditan la posesión de los mismos."*<sup>25</sup>

Pero, como veremos en el siguiente capítulo sobre materiales inorgánicos, esta afirmación de G. Kepes sobre la creciente importancia de materiales fugaces en las artes se contrarresta de forma natural con una creciente tendencia que valora la permanencia y un envejecimiento noble de los mismos.

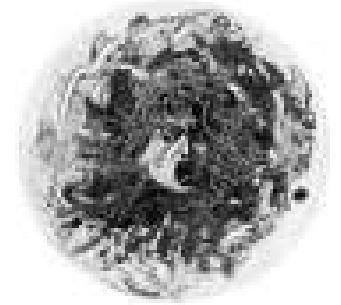
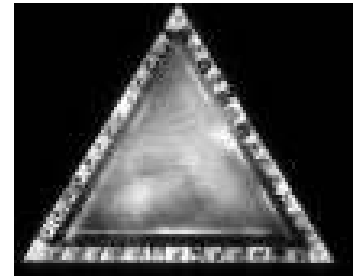


Fig.- 39, 40. *Dinner party* de J. Chicago (arriba) y *Medusa Marinara*, de Vik Muniz (abajo), ambas usan la estética culinaria en estas obras, la primera creando una escenografía gastronómico-artística y la segunda usando el chocolate como pintura y en el título gastronómico de la obra.



Fig.- 41, 42. (Arriba) Javier Pérez mezcla el trabajo artesanal del vidrio con el formato de las instalaciones. (Abajo) M Duchamp, obra realizada con polvo del taller donde Duchamp trabajaba sobre el *gran vidrio*.

24. MANZINI, E. Op. Cit., p. 110  
25. KEPES, Gyorgy Op. Cit., p. 14



Fig.- 43, 44, 45. Tres minerales que ofrecen cristalizaciones de gran complejidad y belleza.



Fig.- 46. Huella de dinosaurio en La Rioja. Los fósiles, huellas y erosiones climatológicas confieren a los paisajes aparentemente estáticos formas caprichosas que cambian lentamente.

## 5.4 MATERIALES INORGÁNICOS EN SU FORMA NATURAL. LA IMPORTANCIA DE LO MATÉRICO

Nos remitimos al comienzo del capítulo anterior en cuanto a la definición de materiales inorgánicos. Aquellos que no proceden de organismos vivos.

Volvemos a destacar aquí que lo que realmente nos interesa es la «apariencia» orgánica o inorgánica de la materia y no estrictamente su composición química. Nos referimos al fenotipo de la materia, a su forma en un determinado momento: piedras sin tallar, sin la huella del hombre en sus caras. Un material de origen orgánico puede ofrecer una apariencia inorgánica gracias al trabajo del tiempo que fosiliza y sedimenta con paciencia haciendo rocas de lo que fueron conchas calcáreas o petróleo de lo que fueron seres vivos millones de años atrás. Árboles petrificados por el tiempo que en las adecuadas condiciones, pasaron de ser forma en movimiento, en continua transformación, viva, a tomar una apariencia estable, estática, permanente, muerta.

Pero la naturaleza nos ofrece también lo contrario, una materia inorgánica que por la acción (síntesis) de determinados procesos químicos (fotosíntesis), se transmuta en materia orgánica. Éste es el misterio de la génesis de la vida en la Tierra.

Encontramos en las formas inertes, hermosas composiciones como cristalizaciones, o huellas en su superficie dejadas por la acción de los elementos; de animales, del agua, del fuego y el viento.

Las formas producidas por este azar geológico y meteorológico, aún estando constituidas por materia inerte e inorgánica, nos revelan el lento movimiento de la escala geológica. De la hipótesis de Lovelock de considerar a la Tierra como un ser vivo (Gaia), deducimos que la muerte y la materia que llamamos inerte e inorgánica no son más que un tipo de vida más lento. El ciclo geológico está lleno de enormes y fantásticos movimientos, que sin embargo nosotros con nuestra escala temporal no podemos observar como algo dinámico, nos parece más bien que las piedras no cambian o que esos cambios no son perceptibles. Sin embargo las piedras no estaban allí desde el comienzo, donde los gases eran los protagonistas iniciáticos; algunas son producto de la actividad energética del núcleo de la Tierra, otras de la sedimentación de elementos tanto orgánicos como inorgánicos. Las piedras o rocas no se quedarán como están actualmente, montañas y



mares cambiarán de lugar y se transformarán por efecto del curso energético propio de los planetas. También en el lenguaje coloquial solemos hablar del nacimiento y muerte de las estrellas aún sabiendo que su composición es puramente materia inerte en combustión.

La clasificación, en materiales orgánicos e inorgánicos, que hemos usado hasta ahora, no resulta estrictamente aplicable a las obras de arte si queremos con ello referirnos a las cualidades que a los artistas les interesa destacar.

Sin embargo sí es necesario destacar algunas cualidades o propiedades estéticas propias de los materiales de origen inorgánico.

En el arte actual hay ciertas cualidades de estos materiales que interesan especialmente: su estabilidad, pues las piedras o los cristales no se deterioran tan fácilmente como las sustancias de origen orgánico. La capacidad de durar y envejecer estéticamente es algo que podemos ver en las ruinas y viejos monumentos, como nos recuerda Alain:

*"El poder de durar no es aquí, pues, un carácter accesorio; la solidez nos invita a tomarnos tiempo y a volver. De tal modo que lo que gusta en primer lugar en las ruinas es ese poder durar, más sensible aún por efecto de las heridas del tiempo. Tenemos más de una razón para amar las cosas viejas, pero esta resistencia de la forma ya habla a los ojos; mientras que un metal delgado o una cornisa de cemento son mentiras; como se adivina por la forma de los ornamentos, y a ellas hace justicia el tiempo, pues las convierte en ruinas feas."*<sup>26</sup>

Al ser tan duraderos en el tiempo pueden registrar, en forma de pequeños cambios o alteraciones del color o la forma, todos aquellos acontecimientos ambientales que para nosotros pasan desapercibidos debido, de nuevo, a nuestra incomparable pequeñez temporal.

Otra importante cualidad, aunque no específica de la materia inorgánica sino que es aplicable a toda materia preindustrial, es su carga simbólica y cultural:

*"El hombre, como sabemos, desciende de una especie que hacía nidos. El nido es una organización del espacio, es lo que separa una parte conocida y familiar, que da seguridad, de otra desconocida, reino de lo imprevisto, del miedo o de la aventura.*

*Pero además, el hombre es un animal cultural: por lo que los «materiales de construcción» de su nido son más simbólicos que físicos: desde siempre la protección propor-*



Fig.- 47. Acuarela sobre piedra de Paco Barón.

26. ALAIN. Op. Cit., p. 135

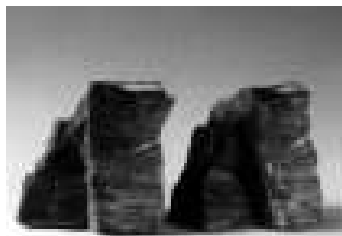
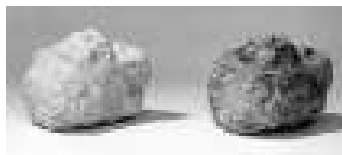


Fig.- 48, 49, 50. Tres obras de diferentes autores contemporáneos que se basan en la imitación lo más fiel posible del natural desde actitudes diversas. La primera de Perejaume marca la diferencia entre la copia y el original por la ausencia de color. En la segunda de Vija Celmins la copia y el original se confunden. Y en la tercera de Julio Blancas la copia es el propio proceso de construcción ya que se trata de un callao (canto rodado) que ha sido realizado imitando el proceso natural de erosión y pulido de piedra contra piedra.

Fig.- 51. G. Anselmo, s/t, 1968



27. MANZINI, E. Op. Cit., p.112

*cionada por la cabaña, la tienda o más recientemente la casa, más que una protección contra los agentes atmosféricos, lo ha sido contra los espíritus hostiles externos.”<sup>27</sup>*

Para el artista el concepto que encierran en su interior estas formas y materiales es como un mensaje sin descifrar sobre la historia del planeta. Su uso como elemento decorativo es atractivo, y de esta forma vemos cómo se vuelve a la piedra sin pulir en la construcción de muros o casas rurales y en el arte actual materiales como la arena, la nieve, todo tipo de piedras y materiales en estado bruto.

También se usan como soporte para acuarelas, como hace magistralmente Paco Baron sin tocar su forma original. O como juego de representaciones a la manera de Perejaume.

Desde antiguo se han pintado, esgrafiado y tallado materiales como la pizarra, el mármol o el cristal. Cuando se pintaban estos materiales eran totalmente transformados por la técnica empleada y sólo con una aguda mirada se podía vislumbrar el material sobre el que estaba hecha la pintura. Actualmente la presencia del material es mucho más acusada. Se dejan ver sus características originales, su color y textura.

La apariencia original es usada con toda su carga simbólica, poniéndose en confrontación con otros materiales elaborados por la técnica o con materias orgánicas como los alimentos (Giovanni Anselmo, 1968). En ocasiones se simula artificialmente la apariencia natural de un objeto, como en el caso de la imitación de piedras naturales (*Julio Blancas, Vija Celmins, Perejaume*).

La atracción por la materia en la plástica contemporánea se hace patente en el nombre de “pintura matérica”, con que designamos aquella pintura cuya apariencia remite a los caracteres naturales de los elementos usados en su composición. La obra de Antoni Tàpies es un ejemplo paradigmático de este interés por la materia, el uso de tierra, arena, metales, madera, etc., en un estado sin grandes elaboraciones, nos produce un acercamiento directo a estas formas naturales y a su ancestral simbología. Nos remite a un tiempo primigenio donde la relación del hombre con los materiales no se encontraba mediada por el capitalismo industrial.

Un carácter romántico se desprende, pues, de su uso en el arte actual. También la obra de Manolo Millares es una obra matérica que nos remite, por el uso de la arpillera y su tratamiento ritual, a la cultura aborigen de las islas Canarias. No se trata en esta ocasión de materia inorgánica, pero sí de materiales más bastos que los actuales,

menos sofisticados.

Otro ejemplo son las últimas series del que fuera componente en los 70 del Equipo Crónica, Manolo Valdés, quien usa de distintos soportes en estado crudo (telas sin preparar de distintas calidades) componiéndolos a modo de collage y consiguiendo así un fuerte componente simbólico y procesal ligado a la elección y tratamiento de los materiales.

En la campo de la escultura y en el de las instalaciones vemos cómo actualmente se recuperan la madera (Leiro, Armajani), el hierro o la piedra, destacando sus aspectos mas rústicos.

Hemos dejado de lado en este capítulo una serie de obras que, aún siendo claramente matéricas, nos muestran materiales de origen industrial que no están en el planteamiento temático de esta tesis. Estas obras en las que podemos encontrar materiales manufacturados como muebles (camas, sillas, pianos, armarios, ordenadores), materiales tecnológicos como titanio, poliuretano, asfalto, metacrilatos, neónes, láseres, etc., no muestran su desnudez matérica sino más bien todo lo contrario, un alto grado de transformación de la materia que los hace estéticamente complejos. El uso de estos materiales, con un bagaje cultural relativamente corto en el tiempo, confiere a estas obras un aspecto industrial, en oposición al aspecto artesanal de las obras que usan materiales no elaborados, en su estado bruto.

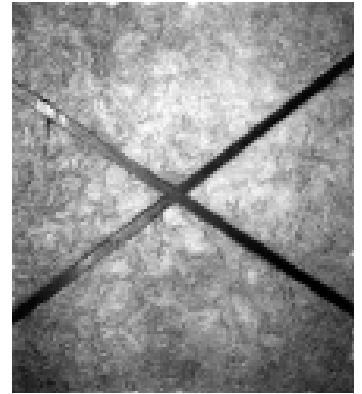


Fig.- 52, 53, 54. De arriba a abajo, obras de Tapies, Millares y Manolo Valdes. Tienen en común estas obras la importancia dada a la materia y su escaso tratamiento .

## 5.5 TRASCENDENCIA DE LOS PROCESOS NATURALES EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA

En las última décadas el interés por los procesos naturales se ha visto reflejado en numerosas obras de arte, que no utilizan únicamente la naturaleza como soporte de sus obras, sino sus procesos como herramientas.

El interés de los artistas por el estudio y comprensión de los procesos creativos ha conducido al arte, en la última cuarta parte del siglo XX, hacia la presentación de estos procesos como obra en sí misma, con el deseo de conocer como surgen las ideas creativas, de saber cómo se generan:

*"El genio es aquella persona en cuyo organismo se produce una síntesis significativa de elementos culturales. ¿Cómo llega a producirse? (...) Lo ignoramos: hoy por hoy, lo menos descubierto por los investigadores es el acto de descubrir; lo peor conocido es el acto de conocer."* <sup>28</sup>

De este interés por el proceso creativo deviene el interés por todo proceso creativo y en el ámbito de la Naturaleza el interés por los procesos naturales que desencadenan entre otras cosas lo que conocemos como clima o medio ambiente.

*"Con estos antecedentes empezaron a surgir propuestas creativas que entendían las relaciones arte-naturaleza en sentido ecológico. La muestra Ecological Art (Nueva York, 1969) puso énfasis en la ecología relacionada con los procesos vitales, las transformaciones de energía, las relaciones entre las comunidades de plantas, animales y naturaleza inanimada."* <sup>29</sup>

El caso paradigmático de este tipo de creaciones quizás sea la espectacular obra *"The Lighting Field"* de Walter de María, que interviene en el desierto de Nuevo Méjico donde suelen formarse aparatosas tormentas eléctricas, en una zona retirada resaltando la búsqueda cualidad de soledad y aislamiento de muchas obras de land art.

Pero el uso de las fuerzas desatadas de la naturaleza es algo habitual en las ciencias energéticas; sólo hay que pensar en la antigüedad de los molinos de viento o de agua. El creciente interés por las energías alternativas ha disparado este campo de investigación que llega a obtener energía de procesos naturales como el calentamiento

28. RACIONERO, Luis. Op. Cit., p.17

29. GUASCH, Ana María (1997); *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945 - 1995*, Barcelona, Ed. Del Serbal, p. 190.

solar, su luminosidad, las mareas, el precipitarse de las aguas río abajo y el perfeccionamiento de los viejos métodos eólicos.

En el campo del arte el interés por estos procesos tampoco es novedoso. Ya Leonardo Da Vinci mostró su atención por ellos, dibujando obsesivamente el fluir del agua, construyendo molinos, esclusas y canalizaciones o diseñando una primitiva ala delta que intentaba aprovechar al máximo la dinámica del aire. Pero este estudio y sus aplicaciones se limitaron al control de estas energías y a su uso en las artes mecánicas y de la construcción. Leonardo, no obstante, se acercaba también de forma estética a estos fenómenos comparando la belleza del cabello humano con la del fluir de la corriente de un río.

También cabe destacar al renacentista Piero Di Cósimo que, con especial interés por las causas de nuestra existencia, en sus obras nos relata un hipotético mundo primitivo, de cuyo carácter asilvestrado nos cuenta Panofsky:

*"Pare él (Piero) la civilización significaba un reino de belleza y felicidad, mientras el hombre se mantuviera en un contacto íntimo con la naturaleza, pero una pesadilla de opresión, fealdad o angustia sobrevénía tan pronto como el hombre se alejaba de ella.*

*(...) Pero si estaba «enamorado» de las sottigliezze della natura, desdeñaba a la vez la compañía de los seres humanos y especialmente de sus conciudadanos. Le molestaban los diferentes ruidos de la vida en la ciudad y le gustaba vivir para sí mismo, (...). No quería que le limpiaran el estudio ni que cuidaran las plantas del jardín, ni siquiera que recogieran la fruta, porque le molestaba obstaculizar a la naturaleza: «Allegando che le cose d'essa natura bisogna lassarle custodire a lei senza farci altro.»<sup>30</sup>*

La importancia dada al fluir natural de los acontecimientos, el dejarse transportar por la propia actividad creativa, toma impulso al llegar la modernidad con las obras sueltas y paradigmáticas de los primeros impresionistas. La actitud ante el propio proceso creativo se reviste entonces de naturalidad y de cierto organicismo que crecerá y se desarrollará en las vanguardias durante el s. XX.

Como muestra de la existencia de un conflicto polarizado entre lo natural o intuitivo y lo conceptual o razonado, los artistas buscan el equilibrio en la ambigüedad de sus procesos y a veces desechan toda razón, por muy lógica y consecuente que sea, en pos del dejarse llevar.

En cuanto al dominio de la razón en lo creativo, Luis Fega comenta:

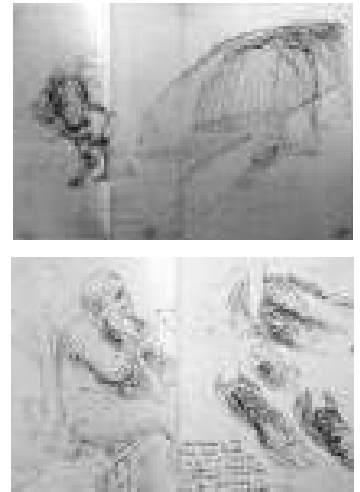


Fig.- 55, 56. Dibujos de Leonardo Da Vinci donde intercala diseños mecánicos con otros de estudios anatómicos de caballos en el primer caso y abajo donde compara el movimiento del agua con el de los cabellos humanos.



Fig.- 57, 58. El sentimiento de unión del hombre con la naturaleza en Piero di Cósimo se puede observar en estas dos obras *Centauromaquia* y *Fuego del bosque*.

30. PANOFSKY, Erwin Op. Cit. p.93

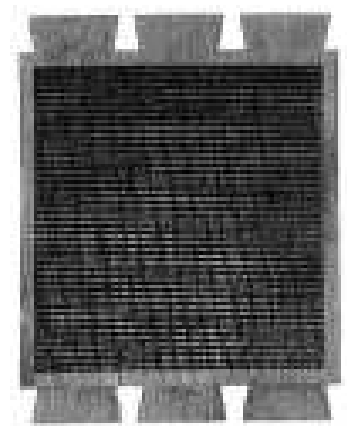


Fig.- 59, 60, 61. (Arriba) Janet Saad-Cook, *sun drawings*, dibujos con luz sobre las paredes de la galería. (Abajo) Obra de Roger Ackling, *Voewood*, realizada con la luz del sol y R. Ackling trabajando con lupa.

*"Lo erróneo de este enfoque, con frecuencia lleva la especificidad del arte a terrenos que no le corresponden, como pueden ser la lingüística, la sociología, etc."* <sup>31</sup>

Así, se piensa con frecuencia que los artistas tienen la obligación de ser intelectuales, que su hacer se resentirá si no está sustentado por complicadas teorías; sin embargo, es recomendable dejar que las cosas sucedan. Decía Cézanne;

*"Cuando pinto no pienso en nada. Veo colores, sufro, disfruto al transportarlos tal como los veo a la tela. Se ordenan de cualquier manera. A veces sale un cuadro."* <sup>32</sup>

En el mismo sentido son también significativas las palabras de Eva Hesse:

*"Durante mucho tiempo creí que cuanto más se piensa mayor es el arte, pero ahora me pregunto si eso es cierto. Pienso que hay muchas cosas que me limitaré a dejar que sucedan, y tal vez eso sea lo mejor"* <sup>33</sup>

Si embargo, no será hasta las últimas décadas del siglo XX, que los procesos naturales atañan directamente a las obras de arte:

*"Otra vez la naturaleza se convierte en un desafío para el hombre. Ahora los artistas, en lugar de representar la mera apariencia de la naturaleza, exploran las formas de sus procesos fenomenológicos. El viento, la lluvia, la nieve, los procesos hidráulicos y magnéticos y los sonidos, han reaparecido en el vocabulario del artista moderno."* <sup>34</sup>

Son obras que usan de las energías naturales para su creación, se dibuja con el sol, (Roger Ackling), o con el agua (R. Long). Se utilizan las fuerzas propias de la materia expuesta al ambiente natural, como en el caso de la obra de G. Penone (*piedra, cuerda, árbol, sol y lluvia* (cap. 1, fig. 25), que por efecto de la humedad produce el levantamiento de una piedra.

Podemos diferenciar dos niveles o escalas principales en la aplicación de los procesos naturales en las obras de arte actuales: en un primer nivel están los grandes procesos naturales, fundamentalmente climatológicos, debidos a la acción del sol, la lluvia o la nieve, el viento, etc. En otro nivel, las reacciones físico-químicas que afectan a estos materiales de forma natural.

31. FEGA, Luis., "Habitados por el lugar" en Castro Ignacio *Informes sobre el estado del lugar*, Op. Cit., p. 85

32. Íbidem

33. Íbidem

34. KEPES, Gyorgy. Op. Cit. p. 13

### Grandes fenómenos naturales

Los fenómenos naturales esculpen el territorio, dan forma a cumbres y valles, generan nuevos espacios (volcanes), o los destruyen (inundaciones, terremotos). Son los artífices principales del paisaje terrestre. La descomunal fuerza de sus acciones es capaz de cambiar la faz de la tierra.

Pero el hombre le ha echado un pulso a la naturaleza y aunque no parece que pueda competir con ella en cuanto a regeneración sí lo hace en cuanto a la capacidad destructiva. El hombre del siglo XX tiene ya la capacidad de ocasionar una hecatombe nuclear y acabar con la vida en la Tierra. Ha desarrollado también ingenierías capaces de mover montañas (desmontes) y desplazar los ríos y lagos (grandes presas y canalizaciones) influyendo decisivamente en la formación del paisaje. En el afán de dominar la naturaleza la humanidad ha llegado ya en el siglo XXI, a través del conocimiento genético, a plantear la posibilidad de esculpir o modelar la vida.

El arte último, se hace eco de este interés por los fenómenos naturales. Pero éste nos aporta una visión crítica sobre la dominación, basada en la competitividad y la explotación. Las obras de las que vamos a hablar aquí usan las energías latentes en la naturaleza para hacerlas patentes a nuestros sentidos.

El interés del artista por los fenómenos naturales y sus efectos podemos rastrearlo en las acuarelas de Turner, pero más recientemente en la obra de Alexander Calder, que entusiasmado por los mecanismos móviles necesita del viento para hacer vivir sus esculturas.

Hemos citado a menudo el campo de pararrayos de W. De María, como ejemplo del uso de los fenómenos naturales para la creación de una obra de arte. Los trabajos a esta escala son pocos y la obra de W. De María resulta especialmente singular al trabajar con rayos, un elemento natural sobrecogedor y con una gran carga mítica.

Otros artistas usan grandes escalas para sus obras, como es el caso de Christo, que aunque su intención no sea explícitamente la de mostrar las fuerzas de la naturaleza o desvelarnos sus energías telúricas, consigue, en sus enormes emplazamientos y con el uso de telas, que visualicemos la acción del viento, como en el caso de su kilométrica cortina (*Running Fence*).

En el libro de G. Kepes se destacan una serie de obras y artistas que se han dedicado principalmente al estudio de los procesos naturales, entre los cuales se hallan:

\* James Taggart. "*Modelo en pequeña escala de un Oasis de sonido*"

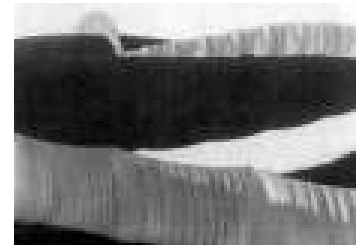


Fig.- 62. Christo and Jeanne Claude, *Running Fence*. Una kilométrica cortina dibujada con la ayuda del viento.



Fig.- 63. Ives Klein trabajando con fuego.

*"El transeúnte puede oír por estas aberturas sonidos específicos, tales como ruido de cataratas, crujido de árboles, repique de campanas, etc."*<sup>35</sup>

\* Mauricio Bueno. "Torre monitora de polución" (Center for Advanced Visual Studies, M. I. T.)

\* Ted Kraynik. "Boyas de luz sinérgica, que se relacionan con el nivel activo de las facetas individuales de la vida ciudadana. La boya se convierte en un simbólico corazón palpitante que refleja el proceso vital del paisaje urbano."

\* Juan Navarro Baldweg . "Propuestas para una ciudad de computación en escala cívica"(...)

\* Gyorgy Kepes . "Propuesta de un oasis natural para un Museo de Arte"

\* Charles Frazier. "Escultura al viento"

\* Alan Sonfist. "Complejo cristalino", 1969.

\* Hans Haacke. "Línea blanca sinuosa y mesa de vapor", 1967.

Estas son obras de los años 60 y principios de los 70, pero entre las visiones de algunos clásicos también encontramos relatos futuristas encaminados a la recreación y control de los procesos naturales, como en el caso de F. Bacon y su obra "New Atlantis":

*"Tenemos ciertas cámaras, que llamamos de la salud, en las que el aire es bueno y apropiado para la curación de diversas enfermedades. También tenemos casas en perspectiva en las que hacemos demostraciones de todas las luces y radiaciones y todos los colores; partiendo de objetos incoloros y transparentes, representamos no el arco iris, como en las gemas y los prismas, sino aislados. También representamos la multiplicación de la luz, que llevamos a grandes distancias y tan sutiles que sólo se discernen puntos muy pequeños y líneas. También tenemos todas las coloraciones de la luz: figuras, magnitudes, movimientos, colores y todas las demostraciones de la sombra. También poseemos diversos métodos, desconocidos para vosotros, para producir luz, desde diferentes cuerpos... Procuramos ver cuerpos lejanos como si estuviesen cerca y cuerpos cercanos como distantes. También ayudamos, para ver más que los anteojos y las lentes; poseemos medios para ver cuerpos infinitamente pequeños, perfecta e indistintamente, asimismo formas y colores de moscas y gusanos, granos y fallas en las piedras que de otro modo no se veían, así como observaciones en la sangre que de otra manera, no se revelarían. Hacemos arco iris artificiales, arcos y halos y círculos de la luz. Representamos todas las formas de la reflexión,*

35. KEPES, Gyorgy Op. Cit. p.145



*refracción y multiplicación de rayos visuales de los objetos.(...)"*<sup>36</sup>

La actividad de los artistas desde los años 70 hasta hoy se ha incrementado en estos aspectos procesales que tienen que ver con los fenómenos naturales. Ahora bien, si no existen numerosas realizaciones de estas características no es por la falta de propuestas o por la escasa inventiva de los artistas. Por el contrario, son numerosos los proyectos que implican a las energías naturales en gran escala, como algunos de los proyectos de Ilya Kabakov, para el palacio de cristal del Retiro en Madrid, o los dibujos de Adolfo Natalini para Superestudio. También Hans Haacke, en su Sky line con globos aerostáticos, dibuja en el cielo con la ayuda de vientos que dan a su línea un carácter orgánico.

El trabajar con la naturaleza y sus procesos ha dado al arte de las últimas décadas interesantes trabajos de artistas como Robert Morris que en 1974 realiza *Steam*, haciendo salir vapor de agua del suelo o Peter Fend que realiza fotos de los cambios de color de los mares vía satélite para denunciar la contaminación y el descuido que existe al respecto.

También en el mundo de la arquitectura actual los arquitectos Elisabeth Diller y Ricardo Scofidio, intentan simular una nube artificial que envuelve la estructura arquitectónica.

Otros ejemplos son los dibujos con humo (desde un avión) de Dennis Oppenheim o las pioneras obras con elementos orgánicos bajo el agua de Peter Hutchinson.

Por último recordar de nuevo la obra de César Manrique, que en este aspecto hace de las características geológicas y físicas de la isla de Lanzarote, el eje principal de su obra. Los móviles o los efectos ópticos son también una constante de su obra.

*Propiedades físico-dinámicas de los materiales (aplicaciones en el arte actual)*

Con esta división entre la dinámica física de las grandes masas de aire, agua y tierra, que forman el planeta, a la que hemos englobado bajo el término "grandes fenómenos naturales" y esta otra parte donde queremos referirnos a las cualidades propias de una determinada materia y en especial a sus procesos metamórficos naturales, ubicamos estas características según su escala. Así como los grandes fenómenos naturales son en parte consecuencia de la física dinámica de los materiales a gran escala, en una escala mucho menor, las propiedades físi-

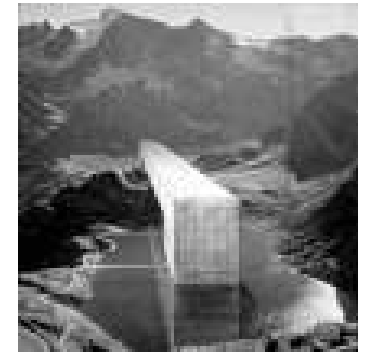
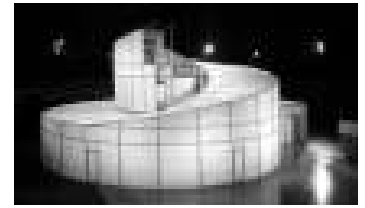


Fig.- 64, 65, 66. De arriba a abajo: Ilya Kabakov, *palacio de los proyectos*. Superestudio, proyecto *Monumento continuo* y Diller & Scofidio *blur building*, edificio con aspecto de nube.



Fig.- 67. Peter Hutchinson *Círculo biológico*, 1970.

36. BACON, F. (1627), "New Atlantes" citado por Kepes, G., *El arte del ambiente*, Op. Cit., p.166.



Fig.- 68. Estudio dinámico del movimiento de un perro por Giacomo Balla, 1912.



Fig.- 69. La silla de Kosuth nos pregunta acerca de la verdadera realidad de la materia ¿Cuál es la silla, su representación fotográfica, su definición de diccionario o la madera que sirve y da forma a su función?.

cas del agua que encoge los tejidos o la descomposición de la materia orgánica son también fenómenos naturales.

Las propiedades físico-químicas de la materia son estudiadas con fines científicos como la producción de energía, la conductibilidad, dureza, elasticidad, reacciones químicas diversas, etc.,

Los descubrimientos de Einstein sobre la materia (teoría general de la relatividad) y posteriormente la influencia de la teoría cuántica, del principio de incertidumbre y la teoría del caos, han llevado a la humanidad a una comprensión cada vez mayor, aunque no definitiva, de la estructura de la materia.

La importancia de estos hallazgos en la comprensión del mundo físico han traído consigo civilización y barbarie, avances y retrocesos.

En cuanto a la actividad artística encontramos antecedentes de esta implicación de los procesos en el arte en los trabajos del impresionismo que pone en su paleta los principios descubiertos en la ciencia óptica. Luego los principios físicos del movimiento y sus efectos estéticos serán interpretados por las vanguardias del siglo XX, entre las que destacan el futurismo, cinetismo, vorticism, op art, etc. Y por último continuamos rastreando la importancia de los procesos en el desarrollo fragmentario de las vanguardias, dispuestas en torno al minimalismo, conceptualismo, y arte procesal.

La silla de Kosuth plantea el problema de la materia, imprimiendo en ella la discusión lingüística y filosófica al respecto.

El arte procesal, con su hincapié en los procesos transformadores, incide en la relatividad del arte y atiende como un científico a los procesos creativos haciendo de ellos el objetivo artístico.

Las implicaciones de los descubrimientos sobre la materia y su comportamiento han sido y continúan siendo una fuente de inspiración para el arte de todas las épocas.

Actualmente, vivimos con cierta preocupación el avance de los descubrimientos en ciertos campos como la genética o la energía nuclear. Sus potencialidades destructivas van por primera vez tan lejos que ponen en peligro a la humanidad. La importancia de los descubrimientos científicos y su alcance mediático actual han contagiado el arte que en ocasiones se reviste de una estética científicista con apariencia de laboratorio o de experimento científico.

El interés matérico-científico del artista actual se trasluce en obras que usan las peculiaridades de cada material como un elemento expresivo más.

Es conocido el efecto de la luz solar en los pigmentos, la decoloración es una consecuencia, como lo es la oxidación

de metales expuestos a la intemperie. Pero este supuesto contratiempo no lo es para quien sabe sacarle partido estético. Es así como vemos muchas esculturas y pinturas que son oxidadas intencionadamente. El artista se adelanta en el proceso de descomposición propia de los materiales que constituyen su obra. Acelerando este proceso, estudiándolo y eligiendo el estado de desgaste que le sea preciso.

Fernando Casás recoge en una de sus obras los trozos de maderas gastadas que el mar devuelve, su pulida textura, sus astillas redondeadas por la acción abrasiva de las olas y la arena adquieren un carácter altamente simbólico. La lenta acción escultórica de la naturaleza sobre estos elementos da muestras de una especial sutileza en la factura, que es difícilmente imitable.

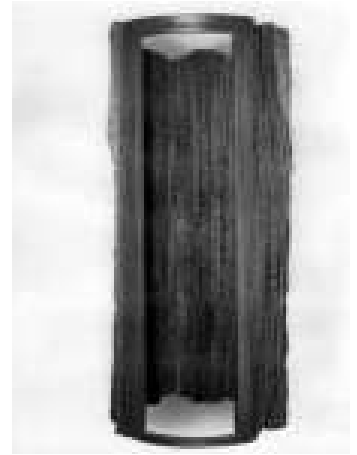


Fig.- 70, 71. Dos ejemplos del óxido para dar una aspecto de envejecimiento en escultura. (arriba) de M. Gozalbo *hierro oxidado* y (abajo) *árbol de hierro con frutas de vidrio* de Cristina Le Mehauté.



## 5.6 OBRAS COMENTADAS

### 5.6.1 FRANCISCO LEIRO

Francisco Leiro, escultor de Cambados (Galicia) que trabaja principalmente la madera, se ha convertido en un referente de cierta revitalización de la escultura figurativa realizada con materiales tradicionales. Su trabajo aunque escultórico es al mismo tiempo pictórico y no exclusivamente por el uso de la policromía en sus esculturas, sino también por su planteamiento perspectivo, en el cual prima un único punto de vista, como el mismo dice:

*"Parto de un dibujo, que obviamente sólo proyecta un ángulo, y me empeño en mantener ese ángulo, a sabiendas de que corro el riesgo de estropear la idea original"* <sup>37</sup>

El uso del color, también plano, sin demasiados matices, a veces sirve como sustituto de un rostro y como expresión del mismo.

De la obra de F. Leiro se han resaltado los tópicos tradicionalistas, como su conocida relación con los materiales y oficios artesanos desde la infancia, pues su abuelo era ebanista:

*"La escultura gira de un modo natural en su entorno familiar. De niño, en la panadería de sus abuelos maternos, modela figuras con la masa de pan y este recuerdo parece aflojar de un modo mítico en una pieza como Rapaz do pan de 1984. Por otro lado, su abuelo paterno posee un taller de ebanistería para la construcción de muebles, y también se dedica a la talla en madera, habiendo realizado tallas para algunas iglesias de la comarca de Cambados, una población volcada entonces a las actividades rurales pero conectada con las actividades marineras de la Ría de Arousa, en Galicia. En este ambiente muy ligado al trabajo de la madera Leiro desarrolla con naturalidad su predisposición y su interés por la escultura, junto a una sensibilidad especialmente atenta a las tradiciones populares."* <sup>38</sup>

Pero la obra de F. Leiro no es la consecuencia de un espíritu tradicionalista y conservador en las artes, sino de una actitud de búsqueda y contextualización de su trabajo en el momento actual del arte. Su inquietud por los temas de actualidad, como vemos en las obras realizadas con motivo del desastre del Prestige en 2003, se combinan y alimentan mutuamente



Fig.- 1. F. Leiro, *Artrosis*, Madera de tejo. Al fondo, *Semillero*, 45 dibujos, técnica mixta sobre papel.

37. CAÑAS, Dionisio *Cabeza abajo*. Conversación con Francisco Leiro, [http://www.seacex.es/documentos/06\\_leiro\\_cabeza.pdf](http://www.seacex.es/documentos/06_leiro_cabeza.pdf) p. 82

38. B. OLMO, Santiago; *La tinta del calamar*. [http://www.seacex.es/documentos/04\\_leiro\\_tinta.pdf](http://www.seacex.es/documentos/04_leiro_tinta.pdf) p. 24



Fig.- 2. F. Leiro, *Recolectoras*, madera, 2003.

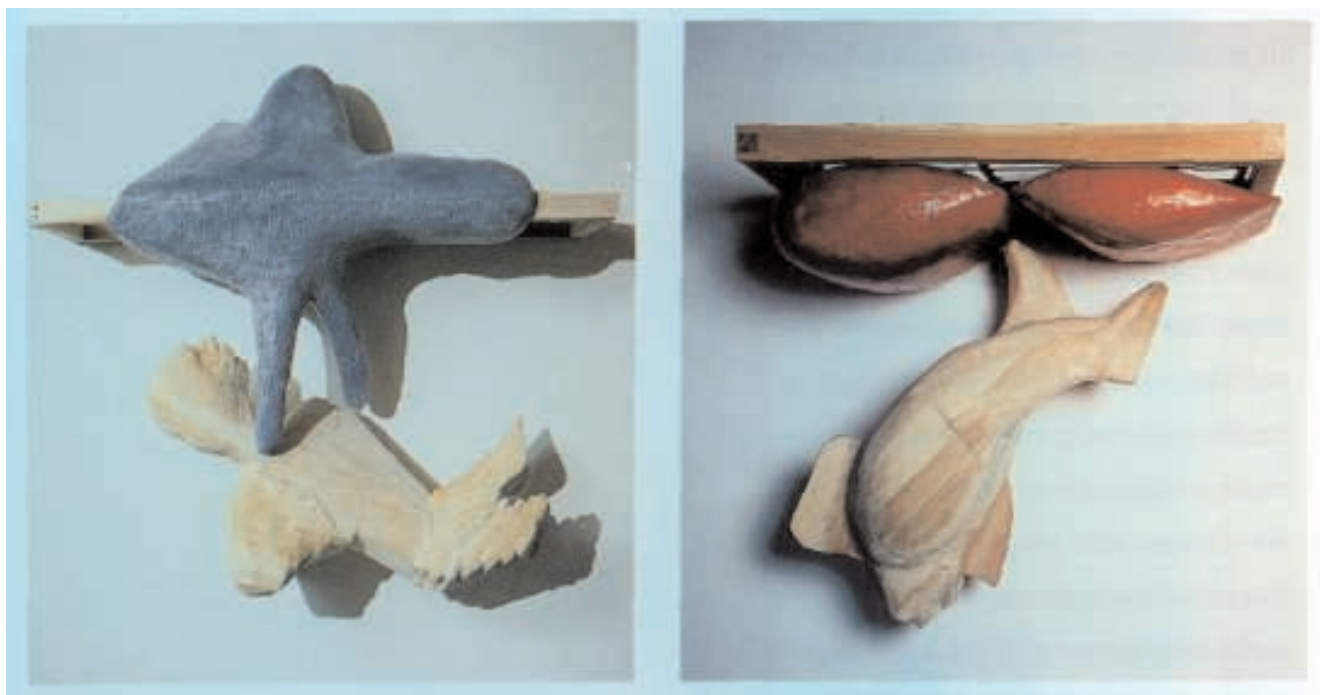


Fig.- 3. F. Leiro, *Nube IV*, madera y poliéster, 1991.

con un continuo estudio de la figura humana, que podemos observar no sólo en la variedad de figuras que encontramos en sus esculturas, sino en las series de dibujos que realiza como partida o base de su trabajo escultórico. Estas figuras son a su vez experimentos con el cuerpo y la materia; formas desproporcionadas, dislocadas, agigantadas, fragmentadas, forman su iconografía antropomórfica.

Su colosal "*Artrosis*", realizada en 2002, muestra de manera clara y concisa las principales características de su trabajo: por un lado la importancia de la materia usada, madera de tejo, y la técnica empleada, el tallado directo con motosierras y hachas. El resultado es salvaje, primiti-

vo y desprovisto de adorno; sin embargo un aspecto como el humor o la comicidad de sus figuras y títulos equilibra el excesivo carácter nostálgico que podría tener la vuelta al uso de estas materias y técnicas tradicionales.

La actitud de F. Leiro es, pues, un claro ejemplo de la regeneración de la escultura, partiendo de la fusión entre tradición y modernidad, recuperando el amor por la materia y el oficio, para llevarlo al tembloroso terreno de la actualidad.

Lo primitivo, lo artesanal y simple, se abraza en su obra con la complejidad de nuestras formas de vida actuales.

Estas esculturas muestran la recuperación de los viejos modos de hacer, ante un alejamiento de estos cada vez mayor por parte de los artistas actuales, que vuelven su mirada hacia innumerables nuevos medios y materiales que se les ofrecen en la actualidad y cuyo abuso pone en peligro de desaparición los viejos métodos.

Arte y artesanía se van de la mano en la obra de este autor gallego.



Fig.- 4, 5. Dos piezas de T. Gallardo sobre piedras volcánicas, (arriba) “Volumen engendrado”, (debajo) “Timaguada II”.



Fig.- 6. T. Gallardo, “El Gigante del Bosque”, cortes en piedra caliza. Parque público de Leganés.

39.GALLARDO, José Luis. *Tony Gallardo. Biografía*  
<http://tonygallardo.com/biografia%20en%20frames.htm>

## 5.6.2 TONY GALLARDO

Aunque poco conocida internacionalmente, la obra de este escultor canario, muerto en 1996, nos sorprende por su belleza matérica y sus cualidades estéticas.

Tony Gallardo es de la misma generación artística a la que pertenecen nombres como Manolo Millares o Martín Chirino que coinciden al final de los 40 en la llamada

*“Academia Platónica de la Playa Chica (los hermanos Millares, su hermano José Luis, Arturo Maccanti, Martín Chirino, Héctor López, Manolo Padorno, José María Benítez, Juan Hidalgo y otros, tutelados por el prestigio de hombre de izquierdas comprometido con la vanguardia, la experiencia y el saber de Felo Monzón”<sup>39</sup>*

Destacamos fundamentalmente sus últimas realizaciones, que son las que reflejan mejor su madurez conceptual y técnica. Aunque durante toda su obra, que abarca unos 50 años, su estilo no varía nunca de manera radical, manteniéndose alejado de los cambios e influencias tan abundantes por otra parte en las últimas décadas del segundo milenio. T. Gallardo, tras pasar por el trabajo con distintos materiales, principalmente hierros y piedras, se centra en estas últimas, las piedras, y especialmente las volcánicas de las islas Canarias.

Sus primeros trabajos con estos materiales beben de las formas abstractas, geometrizar y constructivistas que el teórico y pintor uruguayo Joaquín Torres García contagia a otros escultores contemporáneos, que también investigaban nuevas formas de escapar al academicismo, como Oteiza o Chillida: cortes, planos, vaciados, una iconografía de la abstracción, que en estos años es de uso común en la escultura experimental.

Pero las últimas obras de T. Gallardo, como *Fuente Magma* en Telde o la pieza del complejo La Palmita, así como sus anteriores series en collage y magmas, muestran un exquisito resultado, fruto de la constante observación y del trabajo continuo sobre estos materiales, a los cuales consigue sacar una gran carga estética, con la mínima transformación y usando sin problemas la confrontación entre naturaleza y artefacto, o entre hombre y materia, a través de los contrastes entre formas orgánicas y formas geométricas, principalmente el cuadrado, que es por otra parte símbolo de lo humano. Lo único que queda en estas esculturas de su iconografía humana son estos cuadrados inscritos en la lava, que nos hablan de una profunda huella humana en la materia.

De esta forma la obra de T. Gallardo conecta con la de





Fig.- 7. T. Gallardo, "Fuente Magma". Fuente de grandes proporciones ubicada en la rotonda de "El Cubillo", cuyo motivo principal es una escultura que es ventana hacia el paisaje por donde el agua discurre entre meandros de lava, 1993.

otros grandes escultores contemporáneos que, aunque más reconocidos, no muestran diferencias sustanciales en cuanto a conceptos y recursos utilizados.

Ulrich Ruckriem es uno de estos escultores, de influencia internacional, cuya actitud comparte semejanzas con la de T. Gallardo. Formalmente sus obras son absolutamente diferentes. Ruckriem realiza obras exclusivamente abstractas y lo que puede haber de representación humana en sus piedras son las huellas dejadas en ellas por los canteros con las barrenas y los taladros. No son sus huellas sino las del trabajador anónimo. De forma distinta pero con el mismo sentido, *Fuente Magma* de T. Gallardo nos muestra una piedra atravesada por la forma cuadrada, como único elemento creado por su trabajo. Un cuadrado simbólico que, como las marcas de las piedras de U. Ruckriem, nos hablan de la unión entre el hombre y la materia, entre el paisaje y el paisanaje.

*"Con las perforaciones (hendidura-hueco-ausencia) intervengo la no-presencia del hombre (cultura) metamorfoseada por el uso apropiación efectuado en la piedra lava. No se trata de cambios formales, sino transgresiones desplazamientos / (más allá de). La materia sigue invariable, pero cambian su tiempo y su sentido.*

*2. La huella de una presencia imposible (lo lejano) es el vehículo revelador de aquello que no está en la piedra = el HOMBRE. Mis perforaciones inciden en el tiempo historia configurando nuevos territorios y produciendo una inversión agresión del discurso tradicional de la escultura."*<sup>40</sup>



Fig.- 8. T. Gallardo, *Atlante*, collage de lava, 1986. Autovía acceso norte Las Palmas de Gran Canaria.

40. "Magmas79", Catálogo de expos. Diciembre 1979, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Casa Colón.

Es en la década 1980 cuando T. Gallardo "Realiza la primera serie de «Magmas», permaneciendo todavía dentro del ámbito de sus concepciones de indagación de la identidad en los sustratos de lo autóctono. Recurso frecuente del concepto de «hueco»." <sup>41</sup>

Tony Gallardo quiere abandonar lo figurativo y adentrarse en la profundidad de la abstracción minimalista y constructivista, como lo demuestra la destrucción llevada a cabo por él mismo de una escultura suya, que representaba una sirena al más puro estilo académico y que ritualmente destruye para invocar la abstracción y contener así su predisposición a la figuración. No obstante, no lo consigue, pues hasta sus esculturas más abstractas están cargadas de una simbología figurativa y tras las marcas deja ver su intención de representar, aunque con claves constructivistas y abstractas, la figura humana, su identidad y su lugar en la naturaleza.

Así su admiración por el arte clásico no deja de hacer presencia en toda su trayectoria, como podemos observar en dos monumentos como son *El Atlante* en las Palmas y *El Gigante del Bosque* en Leganés que, aunque desarrollados en plena madurez de su obra abstracta, son claras presencias clásicas que nos recuerdan esculturas griegas paradigmáticas, como la Venus de Samotracia.

41. "Magmas79". Íbidem.

### 5.6.3 ADOLFO SCHLOSSER

Paseando por los bosques de la sierra de Madrid, podemos encontrarnos con todo tipo de obras de arte. Unas son propias de la naturaleza que las crea y recrea en su continuo devenir y algunas otras son hechas por la mano del hombre consciente o inconscientemente. También podemos casualmente encontrarnos con A. Schlosser, que vive en ese entorno. O con las anónimas piezas de algún leñador que, sin saberlo, se entretiene haciendo de los troncos caídos columnas infinitas de Brancusi tumbadas, caídas.

Todo ello pertenece al entorno del bosque. Es su centro magnético el que atrae estas actitudes, convertidas luego en obras humanas. El bosque como un imán atrae nuestra sensibilidad, imantándola con tal fuerza que contamina inevitablemente nuestra mirada.

Los bosques son construcciones ecológicas que no siempre son naturales; muchos de ellos son producto de la reforestación practicada por los hombres.

La simbología del bosque, tradicionalmente ligada al temor que suscitaba su desconocimiento, poblada de mitos malignos y benévolos y relacionada con los más primitivos rituales sagrados, es actualmente revisada por la mirada ecológica de nuestra época. El bosque, sin perder su carácter sagrado, es visto hoy como una reliquia de otros tiempos y el miedo que infundían sus sombras y ruidos nocturnos es mucho menor, debido entre otras causas, como la emancipación religiosa o el conocimiento y la valoración medioambiental, a su paulatina desaparición, que denota su fragilidad, y a la creación de bosques artificiales, regulados, ordenados y vigilados.

A. Schlosser realiza su trabajo en relación con este entorno natural que marca el eje de sus obras, las cuales son realizadas con materiales encontrados entre los bosques de pino silvestre, robledales y piornales de la sierra madrileña. Materiales como granito, semillas de pino, ramas, barro u otros relacionados con la vida rural como hilos, piel de cabra, etc., son habituales en sus creaciones.

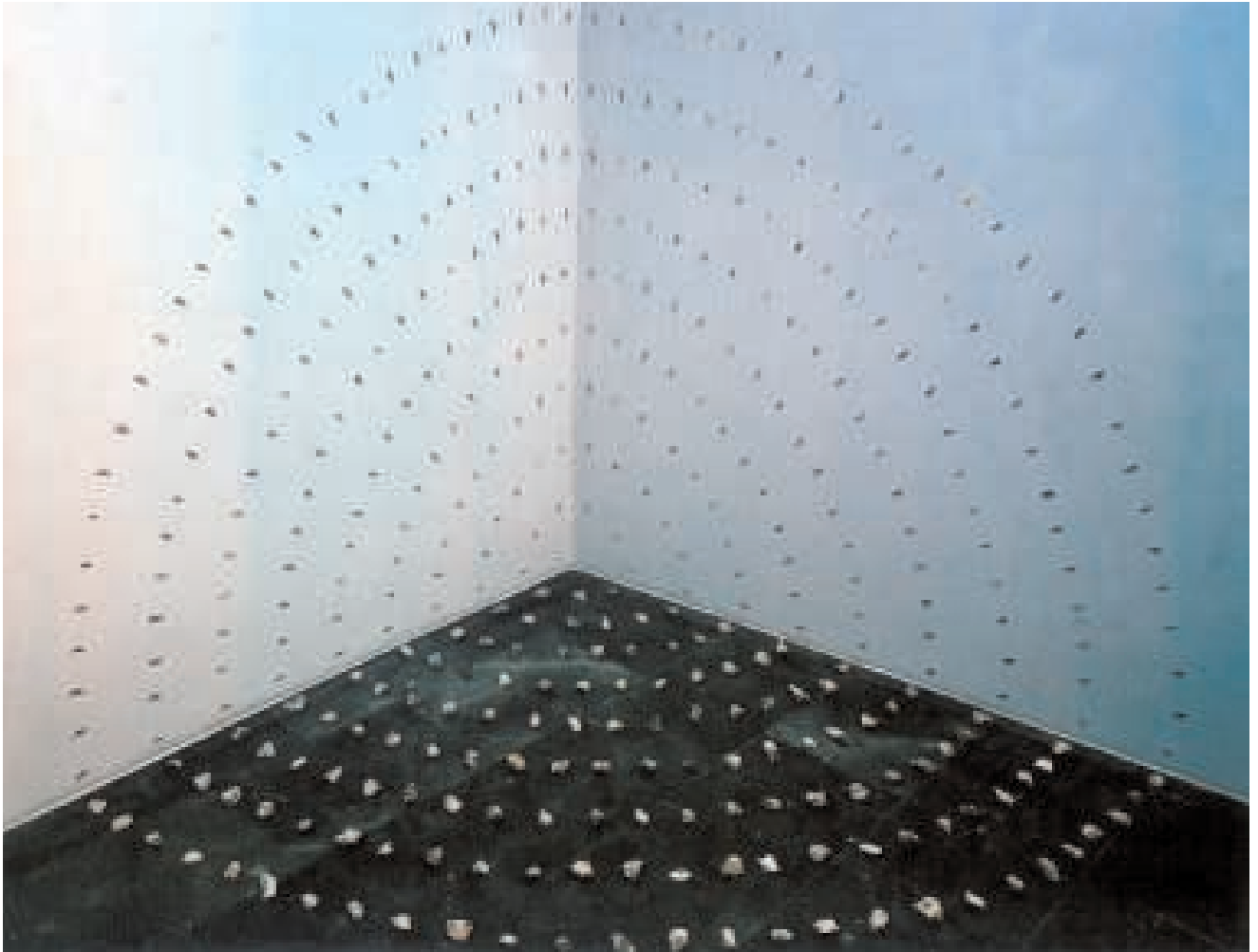
La trayectoria de este artista de origen austriaco en España se remonta a 1966, año en el que llega junto a Eva Lootz. Al llegar a Madrid comienza su trabajo escultórico, pues antes se dedicaba principalmente a la escritura y la música. Estas actividades, no obstante, continúan presentes en sus realizaciones escultóricas, cuyas formas y materiales nos remiten en muchas ocasiones a primitivos instrumentos musicales, cuando no hacen referencia explícita a una obra literaria, como en el caso del *Moby*



Fig.- 9. Restos de troncos de los concursos de leñadores que podemos encontrar por los bosques de Guadarrama.



Fig.- 10, 11. (Arriba) A. Schlosser, *Velero III*, barro, paja, planta, hilo, 1982.(Abajo) *Ballena*, granito, piel de cabra y latón, 1993.



*Dick* de H. Melville.

La actitud del artista afincado en la naturaleza y retirado a los bosques es en la actualidad una muestra de la curiosidad que suscitan las formas y estructuras naturales y del interés en proyectar sobre las mismas una mirada menos dominadora y más contemplativa que la llevada a cabo por la explotación indiscriminada de los recursos naturales.

Como una muestra de la influencia de estos aspectos de la naturaleza en el arte actual, la obra de A. Schlosser se emparenta con la de artistas como R. Long, Alberto Carneiro, Fernando Casás y tantos otros que en la actualidad encuentran en los bosques, costas o desiertos, el lugar y la materia adecuada para la realización de sus actividades creativas.

Como hemos visto en el desarrollo de este capítulo, la naturaleza en estado bruto está siendo objeto de reflexión por parte de muchos artistas que encuentran en ella nuevas formas de relaciones artísticas, renovando el valor de lo hecho simplemente con las manos y conectando por ello con las tradiciones artesanas de cada lugar.

El paisaje no es únicamente percibido como fuente de

Fig.- 12. A. Schlosser, *Centro*, semillas de pino y cuarzo, medidas variables, 1993.



Fig.- 13, 14. A. Schlosser, *Bóveda*, (arriba) y *Don Genaro* (abajo), pitera, piedra y cable de acero, son piezas que nos recuerdan a un instrumento de viento como los órganos o las trompas.

riquezas materiales, cuyo potencial podemos cuantificar, sino también como fuente de conocimiento y como lugar para la creatividad. Y esta actitud de aprendizaje y creación en y con la naturaleza es la que nos enseña A. Schlosser, convirtiendo el bosque y el paisaje en un lugar propicio a la creación y donde podremos encontrar los materiales y las ideas para realizar obras ingeniosas. El bosque taller, el bosque lienzo y lugar de experimentación, el bosque laboratorio, sustituyen hoy día al bosque mítico y de leyenda, al bosque sagrado y al bosque como territorio inhóspito al que hay que arrasar, alineándolo con el sistema de producción.

Y aunque la visión dominadora y religiosa continúa expandiéndose y parece no tener fin, no es menos cierto que las obras de las que hablamos nos descubren nuevas formas de relacionarnos con el ambiente natural, que evitan cuidadosamente que nuestra actitud dominante sea perjudicial para la totalidad del sistema ecológico, haciendo hincapié en la fragilidad de los sistemas naturales y en la complejidad de sus relaciones.

El uso de materiales diversos de un mismo entorno y el juego de tensiones que se crean entre ellos es uno de los ámbitos del trabajo de A. Schlosser. Las tensiones creadas con cuerdas, arcos de madera o hierro, y los equilibrios sutiles de las formas naturales son explícitas descripciones de las posibilidades de relación entre los diferentes materiales constitutivos de las obras. Por ejemplo, en *Velero III* el juego de equilibrios y tensiones es resuelto con una armonía integral resultado del uso de materiales que, aunque diversos (barro, hilo, paja y planta), comparten un origen natural del cual no se alejan demasiado. O como en *Ballena* donde el granito, la piel de cabra y el latón se combinan sin dejar de tener cada materia su identidad bien definida y sin embargo equilibrándolas hasta el punto de hacer que la pesada piedra de granito parezca flotar en el agua, como las ballenas.

#### 5.6.4 NACHO CRIADO

Nacho Criado (Mengíbar, Jaén, 1943) es uno de los pioneros, en el estado español, en adaptar las novedosas visiones sobre la naturaleza, aportadas desde el Land Art, el arte procesual y el conceptual. En este sentido es ineludible el interés de su obra para esta investigación. De su amplia actividad en este terreno desde comienzos de los 70, hemos elegido la obra de carácter procesual *In/Digestión*, precisamente por la importancia de esa actitud que deja hacer a los elementos y observa sus procesos. Una actitud imprescindible para entender la importancia misma de la actitud en la obra de arte y sin la cual tampoco entenderíamos la obra de este autor.

*"Nacho Criado ha subrayado la importancia que tiene para su definición estética una exposición como «Cuando las actitudes se convierten en formas», realizada en el Kunsthalle de Berna; allí se propugnaba que lo importante en el arte era la actitud, «y que mantener una actitud suponía controlar aquello que tú quieres hacer y aquello que haces»"*<sup>42</sup>

*In/Digestión* son un fleje o fajo de revistas de arte expuestas durante tres años al voraz apetito de unas termitas. El resultado ya no es consecuencia de la acción directa del autor sino de la actividad natural de las termitas y de la actitud de mínima intervención por parte del artista.

*"Algunas de las obras más provocadoras de Nacho Criado, por lo que suponen de crítica a la «subjetividad creadora», son aquellas que realizan agentes colaboradores: un taco de revistas de arte devoradas por termitas (In/digestión, 1973-1976), pequeñas esculturas en madera modificadas por las polillas o criaderos de hongos entre los cristales. En un texto inédito titulado «A propósito de la intervención» hace referencia a esta dinámica «sin nombre ni autoría» que producen determinadas cosas o las hace cambiar de forma: «Disposición de partida. Material. Incidencia mínima y hasta ahí vale. Dar paso a la colaboración. Sin dejar de serlo serás lo que eras aún más para ellos que también lo serán. Llámalos agentes colaboradores en la solución final». Hay una atmósfera duchampiana en esa confianza en la incidencia mínima, ese funcionamiento autónomo de lo real que, por una combinación de azar y cálculo, lleva hasta la obra. El tiempo es la edad de las cosas, no tanto ese «gran escultor» que invocara Yourcenar, cuanto esa intempestiva intervención que puede acelerarse, que*

42. CASTRO FLORES, F. (1988); NACHO CRIADO, *La voz que clama en el desierto*, Madrid, Fundación Argenteria Editores, p. 17



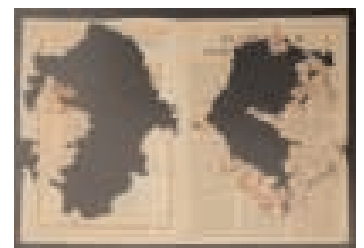


Fig.- 15. Nacho Criado, *In/Digestión*. Mengíbar, 1973-1976.

*responde al principio del «criadero de polvo» de Duchamp o, por pensar en términos más próximos, la descomposición de la grasa en las obras de Beuys o las desarquitecturas de Smithson, su proyección de una leñera encontrada casualmente hacia un tiempo agrietado: la prehistoria o el futuro de la ciencia ficción.”<sup>43</sup>*

Como apunta este texto de Fernando Castro, estas piezas de Nacho Criado devienen de actitudes precedentes en otros artistas, como Duchamp o Smithson, que profundizan en el aspecto vital y procesual de la obra de arte. Obras que se entienden mejor como procesos en cambio constante y cuya solución final suele ser, la ruina, la descomposición, la nada.

43. CASTRO FLORES, F. Op.Cit, p. 31

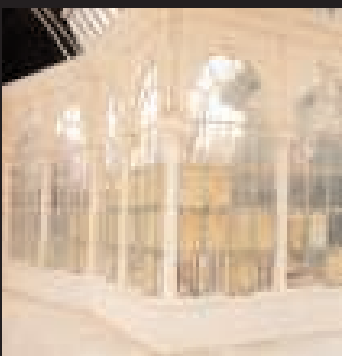


Fig.- 16, 17. N. Criado, (arriba) *Puente*, (abajo) *Volcán simulacro*.

Estas obras realizadas con la colaboración seres vivos como las termitas y los hongos produce imágenes de estética sublime. Los colores, en el caso de las revistas expuestas al trabajo de las termitas, son los primeros en ser devorados, así vemos como el dibujo de las termitas es dirigido por la preferencia de éstas por uno u otro color.

La curiosidad por los procesos cambiantes e inestables de la naturaleza son habituales en el desarrollo creativo de este artistas. En la obra *Puente N. Criado* se procura un trozo de madera carcomida, en Umbria cenobia los hongos desarrollan caprichosas formas sobre los cristales colocados en el Palacio de Cristal del Retiro madrileño, anteriormente en *Volcán simulacro*, una de sus primeras acciones en el paisaje recrea la imagen de un humeante volcán, en un juego de imitación de los procesos naturales que demuestra su temprano interés estético por los fenómenos naturales.

Fig.- 18. Nacho Criado, *Umbra Zenobia*, *Umbra Zenobia*. 40 elementos, medida variable. Vidrio, madera viva (hongos).



### 5.6.5 ILYA KABAKOV

Ilya Kabakov, artista pionero del conceptualismo ruso, es autor de una obra que hace hincapié en la capacidad del arte para cambiar las sensaciones del individuo sobre la naturaleza y sobre sí mismo. Es en este aspecto que recurrimos a su obra, *Looking Up, Reading the Words*, pieza presentada en la edición de 1997 del Sculpture Project de Münster, y que consiste en la instalación de una especie de antena que en lo alto tiene escritas en alambre las siguientes palabras:

“My Dear One! When you are lying in the grass, with your head thrown back, there is no one around you, and only the sound of the wind can be heard and you look up into the open sky - there, up above, is the blue sky and the clouds floating by - perhaps this is the very best thing that you have ever done or seen in your life”<sup>44</sup>

La pieza está pensada para que el espectador se tumbe sobre la hierba mirando hacia lo alto y lea entonces como escritas en el cielo esas frases que sugieren tumbarse y mirar las nubes como una de las mejores cosas que se pueden hacer en la vida. Como vemos se trata de una obra donde es necesaria la participación activa del espectador que ha de tumbarse y leer las palabras con lo que sin duda no sólo comprenderá la obra de Ilya Kabakov sino que se sentirá a sí mismo, su cuerpo descansado y sus ojos perdidos en la inmensidad del cielo. Es pues una obra que tiene algo de terapéutico, de sanador, tumbarse a leer en el cielo. Una obra como otras de su autor con la que quiere incitar a la acción sobre la propia vida creativa del espectador, que se siente parte de la obra a la cual cambia y la cual le puede cambiar.

Una de las obras más importantes de este artista ruso es la que realiza junto a su mujer Emilia en el Palacio de Cristal del Retiro en Madrid en 1998, *El Palacio de los proyectos*, en esta obra se presentan dentro de una estructura de madera a modo de espiral ascendente una gran cantidad de proyectos de arte a veces con dibujos o escritos explicativos y otras con maquetas a pequeña escala. La enorme variedad y el derroche de creatividad de estos proyectos es algo fantástico y da que pensar sobre las posibilidades de las artes si se las dejara hacer. Una obra que nos habla de la capacidad creativa del ser humano y de su necesidad de imaginar lo imposible. Una obra que habla; de la utopía no como algo irrealizable sino como proyecto, del arte como de la realización de las utopías y finalmente del proyecto como forma de arte.

44. VV.AA. (1997); *Sculpture projects in Münster 1997*, catálogo de exposición Westfälisches Landmuseum, junio 22-28 sep, Klaus Bubmann Kasper König, Florian Matzner, p. 235



Fig.- 19. Ilya Kabakov,  
*Looking Up, Reading the  
Words*, Münster, 1997.

En este sentido recordemos desde los códices de Leonardo Da Vinci llenos de proyectos irrealizados hasta las arquitecturas utópicas de Claude-Nicolas Ledoux y Etienne-Louis Boullée o más recientemente los proyectos prematuros de V. Medina. La historia del arte no realizado o arte del proyecto cuenta con grandes nombres en su haber y con la certeza de que la idea es germen de innumerables realizaciones coincidentes, es decir que tanto los proyectos de Leonardo como los de Boullée o por qué no los de Medina, son ideas motivadoras que han llevado a la humanidad, en el primer caso a crear aviones y maquinaria, en el segundo caso, al desarrollo de la arquitectura contemporánea y en el último quizá hacia una socialización del urbanismo y la arquitectura futura.

La utopía y el arte han funcionado siempre como catalizadores de nuestras ideas y nuestros sueños. Como tal, la acción terapéutica del arte está ligada a una actitud liberadora de la mente y del lenguaje, donde todo es posible y las utopías también.

## 5.7 JUSTIFICACIÓN DEL CAP. 5

La cuestión sobre la que nos hemos centrado en esta última parte es la de la repercusión del renovado interés por la materia en las artes plásticas. Para respondernos a esta pregunta hemos ahondado en diversos aspectos que contribuyen a esta nueva mirada sobre la materia en el momento actual: en primer lugar, la artesanía, el oficio (Francisco Leiro, Tony Gallardo), en segundo lugar, la naturaleza como soporte y materia del arte en sí misma (Adolfo Schlosser, Nacho Criado), y por último, aunque de forma somera la importancia pedagógica y didáctica e incluso terapéutica tanto del arte como de la naturaleza (Ilya Kabakov).

Nuestra pregunta parte, pues, del auge que estas actitudes tienen en las obras de los artistas actuales, buscando los motivos que las causan.

Así hemos visto cómo la artesanía reaparece en las obras de arte actual, recuperando ciertos valores sinestésicos y cualidades matéricas, que en nuestras sociedades actuales tienden a extinguirse, al ser sustituidos por materiales más "funcionales y prácticos".

De diferente forma, pero también con aires de recuperación del tiempo perdido, la obra de los artistas que como Schlosser o Criado se sienten atraídos por lugares, materiales o procesos naturales, renuevan con sus obra nuestra mirada sobre los objetos que damos por sabidos, desvelándonos con ingenio aspectos que pasaban desapercibidos.

Por último y ligado a los dos anteriores aspectos está la capacidad terapéutica y didáctica, que puede ofrecernos por ejemplo un paseo por un bosque donde aprendemos nuevos sonidos, olores y sensaciones. Para ilustrarlo escogimos la obra de Ilya Kabakov que hace especial énfasis en la capacidad del arte para mejorar a las personas. En sus proyectos, los cuales son como terapias, tienen cabida la artesanía, los materiales y la propia naturaleza con sus procesos.

Como conclusión la naturaleza, sus materiales y formas tradicionales de manipularlos, paisajes y procesos ecológicos, son revisados actualmente por las actitudes artísticas que se proyectan sobre ellos, mostrándonos cualidades olvidadas o inventando nuevos usos, que cada vez se hacen más necesarios por escasos y preciados.

Concluimos, pues, que tanto la cultura básica de manipulación de materiales naturales (artesanía), como el valor de los materiales en sí, por sus cualidades específicas,

tanto terapéuticas como didácticas, son causas que justifican la proliferación e importancia de este tipo de actitudes artísticas.

## 6. CONCLUSIONES GENERALES

En este trabajo hemos planteado al final de cada parte una serie de dudas que justifican nuestra investigación y de las cuales se pueden enunciar algunas conclusiones:

1. Nuestra primera conclusión hace referencia al concepto actual de naturaleza expresado por los artistas, su visión y forma de enfrentarla. Nos preguntamos si en las actitudes del arte actual se muestran señales de nuevas formas de relacionarnos e interpretar nuestro entorno. Y si es así, cuáles son estas actitudes y cómo quedan reflejadas en las obras.

Ante esta pregunta la conclusión a que llegamos en este estudio es que indudablemente las obras de los artistas, y no sólo hoy, son una proyección ambigua de futuras nuevas visiones y en cuanto a nuestra interpretación de la naturaleza siempre han servido como relato de nuestras experiencias con la naturaleza; ahí están las mitologías que explican fenómenos naturales, como el rayo o la lluvia. En las nuevas formas que se proponen en obras del arte actual podemos destacar, tras este estudio, la coincidencia de criterios en ciertos aspectos entre los artistas, como por ejemplo, la importancia dada a las relaciones, el mestizaje, la interdisciplinariedad y la riqueza de la variedad. En el arte actual hemos visto una necesidad de eliminar fronteras conceptuales entre naturaleza y arte, retomándola y actualizándola; una visión menos polarizada de nuestro mundo, en la cual el regreso a la naturaleza no es un regreso romántico o de huida al paraíso, sino un regreso a la conciencia de que nuestros lazos con la naturaleza son irrenunciables y no se trata de volver a la naturaleza sino de darnos cuenta de nuestra pertenencia a ella, que vemos olvidada y alienada tras una cortina de conceptos que despliega nuestro lenguaje y que parecen alejarse de lo natural, como máquina, artefacto, etc. No hay que olvidar que el hombre, con todas sus creaciones y artificios, es también naturaleza. Naturaleza de las ciudades y de las sociedades, naturaleza del individuo y naturaleza ambiente, son elementos de un mismo mundo que se interfieren y retroalimentan mutuamente.

El arte último, con su complejidad, contribuye a la revisión de estos conceptos resituándolos según la visión personal de cada autor, entre los cuales encontraremos también una idea de fondo común, la de la necesidad de volver a mirarlo todo como si fuera la primera vez.

2. La segunda conclusión intenta exponer, como la primera, la forma en que el arte actual se enfrenta a la naturaleza, pero a diferencia de la primera, buscamos nuevas formas de relacionarnos con el entorno en las actitudes de los artistas, en las que partimos de la idea de lo inabarcable y cambiante de las formas en la naturaleza y por tanto de nuestras respuestas ante ella. Configurando de esta forma una manera de mirar el arte que escapa a las reglas o normas estéticas y de cualquier índole, un arte cuyo sino es paralelo al de la naturaleza y que como ella anda sujeto a constantes transformaciones.

Después del comentario de las obras de Javier Tudela, Joan Fontcuberta, Marina Núñez, Jardines de Lausanne y Manolo Quejido llegamos a la conclusión de que existe en la actitud de un gran número de artistas una clara comprensión de la

imposibilidad de llegar a soluciones definitivas y que por tanto adoptan actitudes irónicas, como las de J. Fontcuberta o en cierta manera M. Quejido. O actitudes reflexivas, veedoras y expectantes como las de J. Tudela. O se buscan híbridos, ciborgs, variaciones, posibi-lidades, como en M. Núñez. O como en los Jardines de Lausanne se entrelazan a través de la creación de un jardín las diferentes profesiones y saberes humanos.

Es así como el estado de metamorfosis artística se establece y echa raíces en las actitudes de los artistas actuales.

3. En el tercer capítulo concluimos que la interdisciplina-riedad y los avances en el conocimiento de nuestra naturaleza son causa de la complejidad creciente de los sistemas artísticos.

La respuesta nos la dan las obras de los artistas que hemos estudiado (Juan Hidalgo, Leopoldo Emperador, Soledad Sevilla, Paloma Navares y Alberto Corazón), en las que hemos visto cómo la música, el diseño, la fotografía o la filosofía se cruzan en las actitudes artísticas o en otras donde son las ciencias, cibernética, política o economía las que hacen lo mismo. Las posibilidades son complejas, podríamos decir que existen tantas artes como personas capaces de desarrollarlas atendiendo a una actitud creativa y libre de prejuicios ante sus propias experiencias y conocimientos.

4. Una cuarta conclusión del trabajo, atiende a los pro-blemas sociales, políticos y principalmente económicos que en ocasiones suscitan las obras de arte. Fundamental-mente esto sucede de dos formas: una, cuando la obra resulta polémica por su emplazamiento y otra, cuando lo polémico es el tema de la obra o la obra en sí misma.

No hemos querido hacer aquí una exhaustiva relación de obras polémicas lo que daría para otra tesis o investigación. Únicamente queremos apuntar la importancia de estos temas limitándonos a las polémicas que tienen que ver con el arte y la naturaleza.

Si los espacios naturales y las obras de arte público son potenciales fuentes de riqueza a través de su oferta turística, la tendencia de la economía a abarcar todos los campos de interés y someterlos a sus particulares intereses está especialmente dirigida a tales posibilidades financieras.

Así explicamos la considerable población de espacios na-turales protegidos, semi-protegidos, etc., y del mismo modo los numerosos museos de arte contemporáneo y esculturas al aire libre en pueblos un tanto perdidos.

De todo lo dicho podemos concluir que queda demostrada la importancia mercantil de los valores relacionados con el arte y la naturaleza, los cuales son susceptibles de intrincadas especulaciones financieras y de pervertir finalmente el sentido de las obras y la actitud de los artistas.

También como conclusión se constata la necesidad de buscar el consenso entre todas las partes implicadas en la realización de obras en espacios naturales, antes de comenzar ningún tipo de actuación.

Por último, no nos faltan ejemplos que seguir, modelos que mejorar, quizás, como los que ya hemos citado de César Manrique o Wolf Vostell en España u otros paralelos como Hundertwasser en Viena.



5. La importancia de los materiales en el arte hace que hayamos fijado la mirada en el abundante número de materiales de origen natural que podemos observar en las obras de arte actual. Nos hemos preguntado por los motivos que atraen a los artistas a trabajar con estos materiales, centrándonos en tres aspectos claves, que se muestran en la obra y actitudes de muchos artistas actuales: la artesanía, el arte relacionado con los materiales y procesos ecológicos, y las propiedades terapéuticas y didácticas de estos materiales.

Concluyendo, hemos constatado a través de las obras de los artistas comentados (Francisco Leiro, Tony Gallardo, Adolfo Schlosser, Nacho Criado y Ilya Kabakov) sus intereses por la artesanía, por las cualidades de los materiales, por los procesos ecológicos y por sus propiedades terapéuticas y didácticas.

## 7. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

### 7.1 BIBLIOGRAFÍA

#### A

- ACEVES, O. (1994); *El esoterismo en el arte*, Madrid, Ed. EDAF, S.A.
- ACOT, Pascal (1990); *Historia de la ecología*, Madrid, Ed. Taurus, (1ª ed. 1988)
- ADAMS, H. William, y B. M. Roberto (1991); *The Unnatural Art of the Garden*, Nueva York, The Museum of Modern Art.
- ADORNO, Theodor W. (1981); *Teoría estética*, Madrid, Ed. Taurus.
- AGUILERA Cerni, V. (1979); *Diccionario de Arte Moderno*, Valencia, Ed. Fernando Torres S.A.
- AGUILÓ, Miguel (1999); *El paisaje construido. Una Aproximación a la Idea de Lugar*, Madrid, Ed. Castalia, S.A.
- ALAIN (1967); *Sistema de las Bellas Artes*, Buenos Aires, Ediciones siglo XX, (1ª Ed. 1920).
- ALBELDA RAGA, Jose Luis (1992); *El sentido dilatado*, Valencia, Universidad Politécnica, Diputación Provincial.
- ALBELDA, J. Y SABORIT, J. (1997); *La construcción de la naturaleza*. Valencia, Generalitat Valenciana.
- ALBRECHT, H. J. (1977); *Escultura en el siglo XX en "Conciencia del espacio y configuración artística"*, Madrid, Ed. Blume.
- ALIAGA, J.V. Y CORTES, J.M. (1990); *Arte conceptual revisado*, Valencia, Ed. Universidad Politécnica de Valencia.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, (1984); *Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla*, Guadalajara, Universidad Menedez Pelayo.
- ALVAREZ ROJAS, Antonio y GARRIDO SANTIAGO, Manuel (1984); *Museo de Cáceres, Sección de Bellas Artes Casa del Mono*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- AMENOFF, Gregory (1991); *Vital forces: nature in contemporary abstraction*, Huntington, NY, The Museum.
- ANANDA K. COOMARASWAMY (1997); *La transformación de la naturaleza en arte*, Barcelona, Ed. Kairos, (1º Ed. 1934).
- ANDO, T. (1984); *Buildings, projects, writings*, New York, Ed. by Kenneth Frampton.
- AÑÓN FELIÚ, Carmen (Dir.) (1995); *Jardines y paisajes en el arte y en la historia*, Madrid, Universidad Complutense.
- ARANGUREN, J.L. (1992); *La comunicación humana*, Madrid, Ed. Tecnos.
- ARAUJO, Joaquín (2000); *La naturaleza, nuestro lujo*, Barcelona, Ed Plaza & Janes S.A.

ARCHIVO HISPALENSE (1886); revista histórica, literaria y artística, Sociedad del Archivo Hispalense de Periodicidad Cuatrimestral *Inicio/fin* 1886, Sevilla, Diputación Provincial.

ARGAN, J.C. (1977); *El Arte Moderno*, Valencia, Ed. Fernando Torres.

ARGAN, J.C. (1990); *La muerte silenciosa*, Madrid, Ed. Temas de hoy

ARGAN, J.C. (2000); *La naturaleza, nuestro lujo*, Barcelona, Ed. Planeta

ARGULLOL, R. (1994); *Sabiduría de la ilusión*, Madrid, Ed. Taurus.

ARGULLOL, R. (1995); *Naturaleza: La conquista de la soledad*, Lanzarote, Fundación César Manrique, Faro de Tahíche.

ARGULLOL, R. Y TRIAS, E. (1992); *El cansancio de occidente*, Barcelona, Ed. Destino.

ARGULLOL, R. (1993); *Territorio nómada*, Barcelona, Ed. Destino.

ARGULLOL, R. (2000); *El fin del mundo como obra de arte*, Barcelona, Ed. Destino, S.A. (1ª ed., Barna, 1990)

ARNALDO, Javier. (1990); *Estilo y naturaleza*, Madrid, La balsa de la medusa, Visor.

ARNALDO, Javier. (1989); *El movimiento Romántico*, Madrid, Historia 16.

ARNHEIM, R. (1987); *El pensamiento visual*, Barcelona, Ed. Paidós Estética.

ARNHEIM, R. (1986); *Hacia una Psicología del arte. Arte y Entropía*, Madrid, Alianza Forma. Ed. Alianza.

ARNHEIM, R. (1989); *Arte y percepción visual*, Madrid, Ed. Alianza Forma.

ARNHEIM, R. (1992); *Ensayos para rescatar el arte*, Madrid, Ed. Akal.

ARRIBAS, Diego, (coord.) (2002); *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros*, Teruel, Ed. Artejiloca.

ARTAUD, Antonin (1981); *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, Barcelona, Ed. Argonauta.

ASOCIACIÓN Juvenil para el Estudio y Recuperación del Medio Físico y Humano, (1990); *I Jornadas. Hombre y Medio Ambiente*, Madrid, Ed. Ayuntamiento de Alcobendas.

ASSUNTO, Rosario (1991); *Ontología y teología del jardín*, Madrid, Tecnos.

AUGÉ, M. (1994); *Los no lugares, espacios del anonimato*, Madrid, Ed. Gedisa.

AUGÉ, M. (2004); *¿Por qué vivimos? Por una antropología de los fines*. Barcelona, Ed. Gedisa S.A.

AZPEITIA, Angel (1979); *Aproximación al Arte en exposiciones itinerantes*. (enero-julio 1979), Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.

AZÚA, Félix de (1983); *La paradoja del primitivo*, Barcelona, Ed. Seix Barral, S.A.

AZÚA, F. (1989); *El aprendizaje de la decepción*, Pamplona, Ed. Pamiela.

## **B**

BACHELARD, G. (1986); *La poética del espacio*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica.

- BAÑON TORRES, M. Remedio (1997); *La estética actual y las incidencias de la modernidad*, Tesis inédita, dirigida en el departamento de filosofía de la U.C.M., por LEYRA SORIANO, Ana M.
- BARAÑANO, Kosme de (1996); *Integrando arte y naturaleza* en "Montaña Tindaya. Eduardo Chillida", Las Palmas, Ed. Gobierno de Canarias.
- BASSAT, LUIS. (1999); *el libro rojo de las marcas*, Madrid, Ed. Espasa Calpe S. A.
- BATAILLE, G. (1973); *La experiencia interior*, Madrid, Ed. Taurus.
- BATTOK, G. (1968); *Minimal art, a critical anthology*, New York, Ed. E. P. Dutton.
- BATTOK, G. (1977); *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili. S.A.
- BAUDELAIRE, C. (1988); *Curiosidades estéticas*, Gijón, Ed. Jucar.
- BAUDELAIRE, C. (1992); *Pagine sull'arte*, La Spezia, Ed. Fratelli Melita.
- BAUDRILLARD, J. (1974); *La sociedad de consumo*, Barcelona, Plaza y Janes.
- BAUDRILLARD, J. (1987); *El sistema de los objetos*, Madrid, Ed. Siglo XXI.
- BAUDRILLARD, J. (1988); *El otro por sí mismo*, Barcelona, Ed. Anagrama.
- BAUDRILLARD, J. (1991); *Las estrategias fatales*, Barcelona, Ed. Anagrama.
- BAUR, John I. H. (1958); *Nature in abstraction: the relation of abstract painting and sculpture to nature in twentieth-century American art*, New York, Whitney Museum of American Art.
- BEARDSLEY, J. (1985); *A Landscape for Modern Sculpture*, Storm King Art Center, New York, Abbeville Press.
- BEARDSLEY, J. (1985); *Earthworks and Beyond :Contemporary art in the landscape*, New York, Abbeville Press.
- BEATY, J. W. (1980); *Relation of art to nature*, New York, Viking.
- BENEVOLO, L. (1994); *La captura del infinito*, Madrid, Celeste.
- BERENSON, B. (1978); *Estética e historia de las artes visuales*, México, Ed., Fondo de cultura económica.
- BERGANZA GOBANTES GODELLA, Pilar (1994); *Vanguardias y artistas del siglo xx*, Valencia, Edetania.
- BERGER, M. (1989); *Labyrinths, Robert Morris, Minimalism and the sixties*, New York, Haper & Row.
- BERGER, R. (1975); *Modos de ver*, Barcelona, Ed Gustavo Gili.
- BERGER, R. (1976); *Arte y comunicación*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.
- BERGER, R. (1976); *El conocimiento de la pintura*, Madrid, Ed. Noguer.
- BERKELEY (1980); *Ensayo de una nueva teoría de la visión*, Buenos Aires, Ed. Aguilar.
- BERMAN, M. (1988); *Todo lo insólito se desvanece en el aire*, México, Ed. Siglo XXI.
- BERNARDEZ, C. y KLOPHAUS, U. (1985); *Joseph Beuys, nueve acciones fotografiadas por Ute Klophaus*, Madrid, Ed. Fundación Caja de Pensiones.

BERRUETA ECHEVE, Mateo (1984); 10 años de Artes Plásticas a través de Galería Berruet, Logroño, Galeria Berruet.

BLASCO CARRASCOSA, Juan Angel (1995); Museo Popular de Arte Contemporáneo de Vilafamés, Catálogo-Guía, Valencia, Generalitat Valenciana.

BLOCK, C. (1987); *Historia del arte abstracto, 1900 - 1960*, Madrid, Ed. Cátedra.

BLUNT, A. (1983); *La pintura de paisajes: Claudio de Lorena y Gaspar Danghet* en "Arte y arquitectura e Francia 1500 - 1700", Manuales arte Cátedra.

BÖHME, Gernot y Hartmut (1996); *Fuego, agua, tierra y aire*, Barcelona, Ed. Herder.

BOLNOW, O.F. (1969); *Hombre y espacio*, Barcelona, Ed. Labor.

BONITO OLIVA, A. (1992); *El arte hacia el año 2000*, Madrid, Ed. Akal.

BONITO OLIVA, A. (1982); *Avanguardia, transvanguardia*, Milano, Ed. Electa.

BORGES, Jorge Luis (1947); *Nueva refutación del tiempo*, Buenos Aires, Oportet y Haereses.

BOURDIEU, Pierre (1995); *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Editorial Anagrama.

BOURDON, D. (1970); *Christo*, New York, Harry N. Abrams.

BOZAL, V. (1970); *Arte de vanguardia, un nuevo lenguaje*, Madrid, Cuadernos para el dialogo.

BOZAL, V. (1970); *El Lenguaje artístico*, Ed. Península.

BOZAL, V. (1987); *Mimesis: Las imágenes y las cosas*, Madrid, Ed. Antonio Machado, col. La balsa de la Medusa.

BOZAL, V. (1991); *Los primeros diez años. 1900-1910. Los orígenes del arte contemporáneo*, Madrid, Ed. Visor, col. La Balsa de la Medusa.

BOZAL, V. (1993); *Pintura y escultura del siglo XX (1939 - 1990)*, Madrid, Ed. Espasa Calpe.

BOZAL, V. (1995); *Arte del siglo xx en España (pintura y escultura 1939 -1990)*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, S. A., (1 edc. 1991)

BROCH, H. (1979); *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Ed. Tusquets, Cuadernos marginales.

BRUN JAEN, Rosa (1991); *La influencia de la pintura norteamericana en el arte actual: Mark Rothko y la escuela de Nueva York*, Tesis inédita dirigida en el departamento de Pintura de La Universidad de Granada, B.B.A.A., por Rodriguez Sanchez Jesus

BRYSON, N. (1991); *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Ed. Alianza.

BURGER, P. (1977); *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ed. Península.

BURHAM, J. (1968); *Beyond modern sculpture*, New York, Ed. Braziller.

BUTTIERFILS, J. (1993); *The art of light + space. (Robert irving, James Turrell, Bruce Nauman)*, New York, Ed. Abbeville Press

## C

- CABANNE, P. (1984); *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Ed. Anagrama.
- CAGE, J. (1973); *M: Writings 67-72*, Hanover, Wesleyan University Press.
- CAGE, J. (1974); *Del lunes en un año*, México, D. F., Ed. Ediciones Era.
- CALVINO, I. (1989); *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Ed. Siruela.
- CALVINO, I. (1999); *Marcovaldo o las estaciones en la ciudad*, Madrid, Ediciones Siruela, S.A.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1985); *Miguel Zapata*, Institucion Cultura El Brocense. Marzo, 1985. Catalogo de expo., Caceres, Diputacion Provincial.
- CALVO SERRALLER, F. (1987); *El arte visto por los artistas. La vanguardia española analizada por sus protagonistas*, Madrid, Ed. Taurus.
- CALVO SERRALLER, F. (1988); *Del futuro al pasado en "Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo"*, Madrid, Ed. Alianza.
- CALVO SERRALLER, F. (1992); *La senda extraviada del arte en "Ensayos sobre lo excéntrico en las vanguardias"*, Madrid, Ed. Mondadori, n. 28.
- CALVO SERRALLER, F. (1983); Realidades. Amalia Avia, Antonio de Casas, Teresa Duclos, Mayo de 1983, Catalogo de expo., Caceres.
- CALLE, R de la. (1981); *En torno al hecho artístico. Ensayos de teoría del arte*, Valencia, Fernando Torres Editor.
- CANTER, D. (1977); *Psicología del lugar*, México, Ed. Concepto.
- CARLI, E. (1981); *Il paesaggio. L'ambiente naturale nella rappresentazione artistica*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- CARMONA MUELA, J. (2000); *Iconografía clásica*, Madrid, Ed. Istmo.
- CARUS, Carl Gustav (1992); *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Marid, Ed. Visor.
- CASARIEGO CÓRDOBA, Pedro (1994); *Pinturas y dibujos*, Cat. Exposición, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- CASTAÑO, Manuela (1988); *Rafael Piedehierro*, Badajoz, Caja Postal, Aula de Cultura.
- CASTAÑOS ALÉS, Enrique (1997); *La pintura de vanguardia en Málaga durante la segunda mitad del siglo XX*, Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso - Museo Casa Natal; Ayuntamiento.
- CASTRO FLORES, F. (1988); *NACHO CRIADO, La voz que clama en el desierto*, Madrid, Fundación Argentaria Editores.
- CASTRO, Ignacio (coordinador) (1998); *Informes sobre el estado del lugar: ciclo de conferencias, Gijón, enero, 1998*, Oviedo, Ed. Caja de Asturias, Obra Social y Cultural.
- CAZZATO, V., FAGIOLO, M. y GIUSTI, M.A. (1993); *Teatri di Verzura. La Scena del Giardino dal Barrocco al Novecento*, Florencia, Edifir.
- CELANT, G. (1985); *Arte povera en "Storie e protagonisti"*, Milano, Ed. Electa.
- CELAYA, Gabriel (1974); *Los espacios de Chillida*, Barna, Ed. Polígrafa S.A.

- CENNINI, C. (1971); *Tratado de pintura*, Barcelona, Meseguer.
- CHILLIDA, Eduardo (1990); *Elogio del horizonte*, Oviedo, Ed. Progreso S.A.
- CHIPP, Herschel B. (1995); *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Ed. Akal.
- CIRICI PELLICER, A. (1957); *La pintura francesa del siglo XIX*, Barcelona, Ed. Ramón Sopena S.A.
- CIRLOT, J. E. (1986); *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor.
- CIRLOT, J. E. (1990); *El mundo del objeto a la luz del Surrealismo*, Barcelona, Ed. Anthropos, col. Palabra plástica, nº 8.
- CLARK, K. (1971); *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral.
- COHN, Sherrye. (1985); *Arthur Dove: nature as symbol*. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press.
- COLONNA, F. (1981); *Hypnerotomachia Poliphil*, Murcia y Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos, (trad. cast. De Pilar Pedraza, 1 edc. Venecia, 1499)
- COMBALIA DEXEUS, V. (1980); *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Barcelona, Ed. Blumen.
- COMBALIA DEXEUS, V.(1975); *La poética de lo neutro en "Análisis y crítica del arte conceptual"*, Barcelona, Ed. Anagrama.
- CORAZÓN, A. (1997); *El mapa no es el territorio*, Madrid, Ed. Fundación César Manrique.
- CORDOBA ORONOZ, Eduardo (1993); *Eduardo Córdoba Oronoz*, Cat. Exposición, Pabellon Mixtos Ciudadela, Pamplona, Caja Municipal, (Madrid, Sala Juan Bravo, 1993)
- CORTES, J. M. G. (1990); *La creación artística como cuestionamiento - Artistic creation at stake*, Debates realizados en el I.V.A.M., 18-19 Mayo 1990, Valencia, Ed. Instituto Valenciano de la Juventud.
- CORTES, J. M. G. (1991); *El tiempo sagrado: la mitificación del arte contemporáneo*, Valencia, Ed Instituto Valenciano de la Juventud.
- COX, M., LENNARD, E. (1993); *Artists en "Gardens (from Claude Monet to Jenifer Barlett)"*, New York, Harry N. Abrams.
- CROWE, S. (1994); *Garden Desing*, Suffolk, Garden Art Press.
- CULLEN, G. (1981); *El paisaje urbano. Tratado de estética urbana*, Barcelona, Ed. Blume.
- CUTTS, Simon. (1987); *The unpainted landscape*, London, Coracle Press.
- CHAMBERS, David Wade (1985); *Imagining landscapes*, Victoria, Deakin University.
- CHRISTO (1973); *Christo. Valley Curtain*, New York, Harry N. Abrams.

## D

- DA VINCI, L. (1980); *Tratado de pintura*, Madrid, Ed. Nacional.
- DANTO, Arthur C. (1999); *Después del fin del arte*, Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, S.A.

- DAVIS, Flora (1998); *La comunicación no verbal*, Madrid, Ed. Alianza. (1ª edc. 1971).
- DE LA NUEZ SANTANA, J. L. (1995); *La Abstracción Pictórica en Canarias, (1930-1970)*, Las Palmas de Gran Canaria, Ed. del Cabildo Insular de G.C.
- DE LA VILLA, Rocío (1998); *Guía del usuario de arte actual*, Madrid, Ed. Tecnos S.A.
- DEBORD, G. (1990); *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Ed. Anagrama
- DERRIDA, J. (1973); *La vérité en peinture*, París, Flammarion.
- DERRIDA, J. (1989); *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Ed. Paidós.
- DIEGO, E. DE (1996); *Arte contemporáneo II*, Madrid, Ed Historia 16, Información e Historia, S.L.
- DOELKER, CH.K (1982); *La realidad manipulada*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.
- DOERNER, M. (1974); *Los materiales en pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Reverte.
- DOKUCHAEV, V.V. (1989); *Estudios de las zonas de la naturaleza*, La Habana, Ed Científico-Técnica.
- DORFLES, G. (1973); *Sentido e insensatez en el arte de hoy*, Barcelona, Ed. Lumen.
- DORFLES, G. (1975); *Naturaleza y artificio*, Barcelona, Ed. Lumen.
- DORFLES, G. (1976); *Ultimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Ed. Labor.
- DORFLES, G. (1989); *Imágenes interpuestas. De las costumbres al arte*, Madrid, Ed Espasa Calpe.
- DUBUFFET, J. (1975); *Escritos sobre arte*, Barcelona, Barral Editores.
- DUCHAMP, M. (1978); *Escritos. Duchamp du signe*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

## E

- ECO, U. y CALABRESE, O. (1987); *El tiempo en la pintura*, Madrid, Ed. Mondadori.
- ECO, U. (1970); *La definición del arte en "Lo que hoy llamamos arte, ¿ha sido y será siempre arte?"*, Barcelona, Ed. Martínez Roca.
- ELIOVSON, S. (1991); *The Gardens of Roberto Burele Marx*, Londres, Thames and Hudson.
- ENCINA, J de la. (1972); *Del paisaje en "Retablo de la pintura moderna"*, Madrid, Espasa Calpe, Austral, nº 1450.

## F

- FELDMAN, E. B. (1967); *Image and Idea*, New jersey, Ed. Prentice - Hall, Inc. Englewood Cliffs.
- FERNANDEZ ARENAS, J. (coord.), (1988); *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Ed. Anthropos.



FERNÁNDEZ - LOMANA, M. A. y SALAS, R. (Eds.) (1995); *Arte y espacio público. II simposio de arte en la calle*, Santa Cruz de Tenerife, Ed. UIMP.

FERNÁNDEZ - GALIANO, Luis, (1991); *El fuego y la memoria (sobre arquitectura y energía)*, Madrid, Alianza Editorial, S.A.

FERRANT, Angel (1997); *Todo se parece a algo (Escritos críticos y testimonios)*, Madrid, Ed. Visor. Dis, S.A.,

FERRATER MORA, J. (1990); *Diccionario de filosofía de bolsillo*, Madrid, Ed. Alianza, S.A.

FERREIRO YANES, Sergio (1996); *La critica de arte en la prensa diaria gallega y otras publicaciones: pintura y escultura en galicia (1980-1990)*. Tesis inédita, dirigida en el departamento de Didáctica de la Expresión plástica de la Facultad de B.B.A.A. de la Universidad de Vigo, por Juan Fernando de la Iglesia Gonzalez de Peredo

FISCHER, Ernst (1978); *La necesidad del arte*, Barcelona, Ed. Península.

FONCILLON, H. (1983); *La vida de las formas*, Barcelona, Ed. Xarait.(1ª edc. 1943)

FORMAGGIO, D. (1976); *Arte*, Barcelona, Ed. Labor.

FOUCAULT, M. (1993); *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Ed. Anagrama.

FRANCASTEL, P. (1969); *La figura y el lugar. El orden visual del quattrocento*. C. A. Caracas, Monte Avila Editores.

FRANCASTEL, P. (1975); *Sociología del arte*, Madrid, Ed. Alianza.

FRANCASTEL, P. (1984); *Pintura y sociedad*, Madrid, Ed. Ensayos Arte Cátedra.

FRANCH, R. (1988); *Arte y antropología*, Madrid, Ed. Alianza Forma.

FRANKEL, F. y JOHNSON, J. (1991); *Landscape Architecture Redefining the Garden*, New York, Abbeville.

FUKUYAMA, Francis (1992); *El fin de la Historia y el Último hombre*, Ed. Planeta, México.

FUMAGALLI, Vito (1989); *Las piedras vivas. Ciudad y naturaleza en la Edad Media*, Madrid, Ed. Nerea S.A.

## G

GABLIK, S. (1987); *¿Ha muerto el arte moderno?*, Madrid, Ed. Herman Blume.

GARCIA MATILLA, E. (1990); *Subliminal. Escrito en nuestro cerebro*, Madrid, Bitácora.

GARCÍA, Manuel (1995); *Exiliados: La emigración cultural valenciana (siglos XVI-XX)*, Valencia, Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana.

GARDNER, H. (1978); *Arte, mente y cerebro*, Barcelona, Ed. Paidós.

GARRAUD, C. (1993); *L'idée de nature dans l'art contemporain*, París, Flammarion.

GAUGUIN, P. (1978); *Escritos de un salvaje*, Barcelona, Ed. Barral.

GERHARD - GUSE, E. (1987); *Richard Serra*, New York, Rizzoli International

## Publications.

- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (1990); *Las artes plásticas en la Rioja (1939-1980)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- GILI GALFETTI, Gustau (1999); *Mi casa, mi paraíso. La construcción del universo doméstico ideal*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, S.A.
- GIMENO BLAY, Francisco M. (1997); *Los muros tienen la palabra : materiales para una historia de los graffiti*, Valencia, Universitat. Departamento de Historia de la Antigüedad y de la Cultura Escrita.
- GOETHALS, Marion M. (1992); *Georgia O'Keeffe : natural issues, 1918-1924"*. Williamstown, Mass.: Williams College Museum of Art.
- GOETHE, J. W. (1987); *Obras completas*, Madrid, Ed. Aguilar.
- GOHEN, Ellen R. (1978); *Christo : Wrapped, Walk, Ways*, New York, Harry N. Abrams.
- GOMBRICH, E. H. (1974); *Historia del arte"*, Barcelona, Ed. Garriga.
- GOMBRICH, HOCHBERG Y BLACK. (1983); *Arte, percepción y realidad"*, Buenos Aires, Ed. Paidós.
- GOMBRICH, E. H. (1971); *Freud y la psicología del arte*, Barcelona, Barral Editor.
- GOMBRICH, E. H. (1979); *Arte e Ilusión*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.
- GOMBRICH, E.H. (1984); *Norma y forma*, Madrid, Alianza forma alianza editorial, s.a.
- GOMBRICH, E. H. (1985); *La imagen y el ojo*, Madrid, Ed. Alianza.
- GOMBRICH, E.H. (1991); *Tributos*, México, Edita Fondo de Cultura Económica, (1º ed. 1984).
- GOMBRICH, E.H., (1999); *El sentido del orden*, Madrid, Ed. Debate S.A.
- GONZALES, A., CALVO, F. y MARCHAN FIZ, S. (1979); *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*, Madrid, Ed. Turnez - Fundación Orbegozo.
- GONZALO CARBO, Antoni (1992); *Estéticas negativas: elementos de la filosofía trágica en el arte actual*. Tesis inédita, dirigida en el departamento de dibujo de la Facultad de B.B.A.A. en la Universidad de Barcelona por Hernandez Hernandez Fernando
- GOODMAN, N. (1990); *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Ed. Visor Distribuciones.
- GOTTLIEB, C. (1976); *Beyon modern art*, New york, A. P. Dutton.
- GRACIA BENEYTO, Carmen (1998); *Arte valenciano*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- GRACIAN, Baltasar (1984); *El criticón*, Madrid, Ed. Cátedra.
- GRANT, Bill (1996); *Natural Order. Visual Arts & Crafts in Grizedale Forest Park*, Ambleside, Harris, Paul (eds.), The Grizedale Society.
- GRANT, Bill (1991); *The Grizedale Experience. Sculpture, Arts & Theatre in a Lakeland Forest*, Edimburgo, Canongate Press.
- GUARDADO OLIVENZA VOSTELL, Mercedes (1982); *El Enigma Vostell: Homenaje en su 50 Aniversario de numerosas personalidades*, Malpartida de Cáceres, Ed. Siberia Extremeña.

GUASCH, Ana María, (1997); *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945 - 1995*, Barcelona, Ed. Del Serbal

GUASCH, A. M. (2000); *El arte último del siglo XX*, Madrid, Ed. Alianza.

GUATTARI, Félix (1996); *Las tres ecologías*, Valencia, Ed. Pre-Textos. (1ª ed. París, 1989).

GUBERN, R. (1992); *Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

GUERRERO RAMOS, Francisco (1983); *El pintor Juan Caldera*, Cáceres, Diputación Provincial Caja de Ahorros de Cáceres.

GUICHARD - MEILI, J. (1966); *Cómo mirar la pintura*, Barcelona, Ed. Labor.

GUTIÉRREZ MUÑOZ, José Luis (2002); *La escultura como metáfora de la naturaleza: revisión crítica de la modernidad escultórica*, tesis dirigida por José de las Casas Gómez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones.

GUTIÉRREZ SERNA, Mónica (2003); *Fuera de formato: evolución, continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983*, tesis dirigida por Mercedes Replinger González, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones.

## H

HABERMAS, J. (1988); *La modernidad, un proyecto inacabado*, Barcelona, Ed. Península, col.

HABERMAS, J. (1989); *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Ed. Taurus, col. Taurus Humanidades.

HANS JOACHIM, A. (1981); *Escultura en el siglo XX en "Consciencia del espacio y configuración artística"*, Barcelona, Ed. Blume.

HANSMANN, Wilfried, (1989); *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Ed Nerea.

HARAWAY, Donna J. (1995); *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Ed. Cátedra.

HARO, Ángel (1991); *Mambo Norte*, Cartagena, Ayuntamiento.

HARRIS, Marvin (1981); *Introducción a la antropología general*, Madrid, Ed. Alianz Editorial S.A.

HAUSER, A. (1969); *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama.

HAUSER, A. (1975); *Fundamentos de la sociología del arte*, Madrid, Ed. Guadarrama.

HAUSER, A. (1975); *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Guadarrama.

HAUSER, A. (1982); *Teorías del arte*, Barcelona, Guadarrama.

HAUSER, A. (1983); *Sociología del arte 3. Dialéctica de lo estético*, Barcelona, Ed. Labor, col. Punto Omega.

HEIDEGGER, M. (1982); *El ser y el tiempo*, Madrid, Ed. F. C. E..

HEIDEGGER, M. (1988); *Arte y poesía*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica.

- HENRI, A. (1974); *Environments and happenings*, London, Thames & Hudson.
- HERON DE VILLEFOSSE, R. (1973); *La naturaleza en el arte*, Barcelona, Ed. Argos.
- HOBBS, Robert (1979); *Robert Smithson: Sculpture*, New York, Cornell University Press, Ithaca.
- HOFMANN, W. (1993); *Los fundamentos del arte moderno*, Madrid, Ed. Península.
- HOGG, M. J. (1975); *Psicología de las artes visuales*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.
- HOLT, N. (1979); *The writings of Robert Smithson*, New York, New York University Press.
- HONOUR, H. (1982); *El Neoclasicismo*, Madrid, Xaralt Ediciones.
- HONOUR, H. (1992); *El Romanticismo*, Madrid, Alianza Forma.
- HOSPERS, J. (1986); *Significado y verdad en el arte*, Madrid, Ed. Prena y Ediciones Iberoamericanas.
- HUBERT LEPICOUCHE, Michel (1989); *Con tu espera en el lienzo*, Badajoz, Diputación Provincial.
- HUYGUE, R. (1968); *Los poderes de la imagen*, Barcelona, Biblioteca Universitaria Labor.
- HUYGUE, R. (1971); *El arte y el mundo moderno*, Barcelona, Planeta.
- HUYGUE, R. (1977); *El arte y el hombre*, Barcelona, Planeta.

## I

- ICONA.(programa MAB) (1989); *Madre tierra. ¿Por qué conservar ?*, Madrid, publicaciones del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.

## J

- JANUSZCZAK, V. (1980); *Técnicas de los grandes pintores*, Barcelona, Blume.
- JELLICOE, Geoffey et Susan (1995); *El paisaje del hombre. La conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días*. Barcelona, Gustavo Gili, (1º ed. en inglés 1975)
- JIMENEZ, J. (1983); *La estética como utopía antropológica*, Madrid, Ed. Tecnos.
- JIMENEZ, J. (1989); *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*, Madrid, Ed. Mondadori.
- JULIAN SMITH, Paul (2000); *The Moderns: Time, Space, and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*, Oxford Hispanic Studies, Paperback .
- JUNG, C. G. (1971); *Lo apolíneo y lo dionisiaco* en "Tipos psicológicos", Barcelona, EDHASA, Tomo 1.
- JUNG, C. G. (1977); *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Ed. Caralt.

## K

- KANDINSKY, W. (1987); *La gramática de la Creación y el futuro de la pintura*, Barcelona, Ed. Paidós.

- KANDINSKY, W. (1992); *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Ed. Labor.
- KANDINSKY, W. (1992); *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona, Ed. Labor.
- KAPROW, A. (1965); *Assemblages, environments & happenings*, New York, Ed. Abrams.
- KARIN, T. (1978); *Diccionario de arte actual*, Barcelona, Ed. Labor.
- KASSLER, Elizabeth B. (1964); *Modern gardens and the landscape*, New York, The Museum of Modern Art.
- KENNETH, Clark. (1971); *El arte del paisaje*, Barna, Ed. Seix Barral, S. A. (1º ED. 1949).
- KEPES, Gyorgy (1978); *El arte del ambiente*, B. Aires, Edit. Victor Leru, (1ª Edición 1972).
- KEPES, G. (1963); *Situación actual de las artes visuales*, Ed. 3, Buenos Aires, (1ª edc., 1960)
- KOSTELENETZ, R. (1978); *Esthetics contemporary*, New York, Ed. Prometheus book.
- KRAUSS, R. (1981); *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, The MIT Press.
- KRAUSS, R. (1985); *The originality of the Avant - Garde and other modernist myths*, London, Ed. The Mit Press.
- KRIS, E. y KURTZ, O. (1982); *La leyenda del artista*, Madrid, Ed. Cátedra.
- KUBLER, G. (1989); *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*, Madrid, Ed. Nerea.

## L

- L. BOUZ, Antonio (1990); *El pintor Emilio G. Moreda o la bohemia indomita*, Logroño, Gobierno de La Rioja, Consejería de Educación, Cultura y Deportes.
- LABANDIBAR, José Luis (1990); *1950-1990 cuarenta años de artes plásticas en la Rioja: A través de sus individualidades históricas*, Logroño, gobierno de La Rioja.
- LABANDIBAR, José Luis (1991); *1950-1990 cuarenta años de artes plásticas en La Rioja: Figuración y Realismo*, Logroño, Gobierno de La Rioja.
- LARRAÑAGA ALTUNA, Jesús (2003); *Objeto representado - objeto presentado: relación entre naturaleza muerta e instalación en Richard Artschwager*, tesis dirigida por Manuel Parralo Dorado, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones.
- LEBRATO FUENTE, Francisco (1983); *El Arte en la Caja de Ahorros de Badajoz. Los 30 y cinco*, Badajoz, Caja de Ahorros.
- LIPARD, L. R. (1973); *Six years. The dematerialization of the object from 1966 to 1972*, New York, Ed. Praeger Publishers.
- LIPARD, L. R. (1983); *Overaly. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York, Pantheon Books.
- LITVAK, Lily (1988); *La mirada roja*, Barcelona, Ed. del Serbal.
- LITVAK, Lily (1991); *El tiempo de los trenes*, Barcelona, Ed. del Serbal.

- LITVAK, Lily (2001); *Musa libertaria*, Madrid, Ed. Fundación Anselmo Lorenzo.
- LONG, Richard (1998); *Mirage. English Mirage*, London , Phaidon Press.
- LOPEZ QUINTAS, A. (1971); *Estética de los elementos plásticos*, Barcelona, Ed. Labor.
- LOPEZ QUINTAS, A. (1977); *Estética de la creatividad*, Madrid, Cátedra.
- LUCIE SMITH, E. (1979); *Movimientos en el arte desde 1945*, Buenos Aires, Ed. Emecé.
- LUNA, J. J. (1984); *Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII*, cat. exp. Museo del Prado, Madrid, Ministerio de Cultura.
- LUPASCO, S. (1968); *Nuevos aspectos del arte y de la ciencia*, Madrid, Ed. Guadarrama.
- LYALL, S. (1991); *Landscape. Diseño del espacio público. Parques. Plazas. Jardines*, Barcelona, Gustavo Gili.
- LYALL, S. (1991-92); *Designing the New Landscape*, Nueva York, Londres, Thames & Hudgson.
- LYNCH, Kevin, (1975); *¿De qué tiempo es este lugar? Para una nueva definición del ambiente*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, (1º Ed. 1972).
- LYOTARD, J. F. (1973); *La fenomenología*, Buenos Aires, Ed. Eudeba.
- LYOTARD, J. F. (1979); *Discurso, figura*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.
- LYOTARD, J. F. (1984); *La condición postmoderna*, Madrid, Ed. Cátedra.
- LYOTARD, J. F. (1987); *El entusiasmo*, Barcelona, Ed. Gedisa.
- LYOTARD, J. F. (1990); *Lo sublime y la vanguardia* en "La postmodernidad explicada a los niños", Barcelona, Ed. Gedisa.

## M

- MADERUELO, J. (1990); *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Mondadori.
- MADERUELO, J. (1994); *Arte público*, Huesca, Diputación de Huesca.
- MADERUELO, J. (1995); *La Pérdida del pedestal*, Huesca, Diputación de Huesca, Círculo de Bellas Artes, Fundación de la Cultura.
- MADERUELO, J. (1995); *Arte y Naturaleza. Actas Arte y Naturaleza*. Huesca, Ed. Diputación de Huesca.
- MADERUELO, J. (1996); *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*, Lanzarote, Ed. Fundación César Manrique.
- MADERUELO, J. (1996); *El paisaje. Actas Arte y Naturaleza*. Huesca, Ed. Diputación de Huesca.
- MADERUELO, J. (1997); *El jardín como arte. Actas Arte y Naturaleza*. Huesca, Ed. Diputación de Huesca.
- MADERUELO, J. (1998); *Desde la ciudad. Actas Arte y Naturaleza*. Huesca, Ed. Diputación de Huesca.
- MADERUELO, J. (1999); *Arte público. Actas Arte y Naturaleza*. Huesca, Ed.

Diputación de Huesca.

MAFFESOLI, Michel (1990); *El tiempo de las tribus*, Barcelona, Ed. Icaria.

MAINSTONE, M. y R. (1997); *Pinturas : paisajes rurales, paisajes urbanos e interiores* en " *El siglo XX*", Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

MANRIQUE, César (1990); *Manrique*, Lanzarote, Ed. Braus. Lanzarote.

MANRIQUE, C. (1988); *Escrito en el fuego*, Las Palmas, Ed. Edirca S.L.

MANRIQUE, C. (1995); *En sus palabras*, Lanzarote, Ed. Fundación Cesar Manrique, Servicio de Publicaciones.

MANZINI, E. (1992); *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Madrid, Celeste Ediciones.

MARCHAN FIZ, S. (1985); *El universo del arte*, Barcelona, Ed. Salvat.

MARCHAN FIZ, S. (1986); *Contaminaciones figurativas*, Madrid, Alianza.

MARCHAN FIZ, S. (1988); *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Ed. Alianza Forma.

MARCHAN FIZ, S. (1990); *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, Madrid, Ed. Akal.

MARIEL, Pierre (1976); *Paracelso o el tormento del saber*, Madrid, Ed. EDAF.

MARINA, J. A. (1993); *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona, Ed. Anagrama.

MARINETTI, P. T. (1978); *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ed. Cotal.

MARQUÉS, Josep Vicent (1980); *Ecología y lucha de clases*, Madrid, Ed. Zero, S.A.

MARTIN GARZO, Gustavo (1983); *Julio Lopez Hernández*, Mayo de 1983, Catalogo de expo., Caceres, Institucion Cultural "El Brocense", Diputacion Provincial.

MATILSKY, Barbara C. (1992); *Fragile ecologies: Contemporary artists' interpretations and solutions*, Rizzoli, New York.

MATISSE, H. (1974.); *Sobre el arte*, Barcelona, Barral editores.

MATTHEWS. (1975); *Maze and Labyrinth, Their History and Development*, Nueva York, Dover.

MATURANA, H. y VARELA, F. (2003); *Las bases biológicas del entendimiento humano*, Buenos Aires, Ed. Grupo Editorial Lumen.

MAYER, R. (1985); *Materiales y técnicas del arte*, Barcelona, Blume.

MENA, F. (1977); *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

MÉNDEZ LOBO, Óscar (1996); *La mirada múltiple*, Cat. Exposición, Cartagena, Concejalía de Cultura y Juventud, Centro Cultural Ciudad de Cartagena.

MERLEAU PONTY, Maurice (1975); *fenomenología de la percepción*, Barcelona, Ed. Península (1ª Ed, en París, 1945)

MERLEAU PONTI, M. (1985); *Fenomenología del espacio*, Barcelona, Ed. Planeta.

MEYER, U. (1972); *Conceptual art*, New York, Ed. E. D. Dutton.

MICHELI, Mario de. (1975); *Naturalismo e Realismo*, Milano, Ed. Fratelli Fabri.

MICHELI, Mario de. (1990); *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, Madrid, Ed.

Alianza Forma.

MILLER, Mara (1993); *The Garden as an Art*, Nueva York, University of New York Press.

MIRABENT, F. (1957); *¿Es el paisaje un estado del alma?* en "Estudios estéticos y otros ensayos filosóficos", Barcelona, C. S. I. C., Instituto Luis Vives de Filosofía.

MOLES, A. y ROHMER, E. (1969); *Psicología del espacio*, Madrid, Ed. Ricardo Aguilera.

MOLINER, María (1991): *Diccionario de Uso del Español*. Gredos, Madrid.

MONDRIAN, P. (1973); *Realidad natural y realidad abstracta*, Barcelona, Ed. Barral.

MONTOYA, J.A.M. (1998); *In breeding 1995-1998*, Merida, Junta de Extremadura.

MOORE, Ch. W., MITCHEL, W.J. y TURNBULL Jr.W. (1991); *La poética dei giardini*, Padua, Ed. Franco Muzzio.

MORENO CUADRO, Fernando (1997); *Arte efímero andaluz*, Córdoba, Universidad.

MORIN, E. (1982); *Para salir del siglo XX*, Barcelona, Ed. Kairos

MORLAND, J. (1998); *New Milestone. Sculpture, Cummunity and the Land*, Londres, Common Ground.

MORRIN, Peter (1982); *Content in abstraction : the uses of nature*, Atlanta, High Museum of Art, (New York, Rizzoli International, 1992).

MORRIS, Desmond (1970); *El mono desnudo*, Barcelona, Ed. Plaza & Janes S.A. (1ª edc. 1967).

MUÑOZ IBAÑEZ, Manuel (1981); *La Pintura Contemporanea del Pais Valenciano (1900-1980)*, Valencia, Prometeo.

## N

NAVARRO BALDEWEG, Juan (1997); *Diez años de Cultural Rioja*, Logroño, Ed. Gobierno de la Rioja, Ibercaja.

NIETZSCHE, Friedrich (2001); *Estética y teoría de las artes*, Madrid, Ed. Tecnos.

## O

OPISSO, Ricardo (1970); *Opisso, Ricardo, 1880-1966*, en *Maestros contemporáneos del dibujo*, Madrid, Ibérico Europea Ediciones

ORELLANA, Gastón (1999); *Bronx Around 1981-1989*, Cáceres, Complejo Cultural San Francisco; Diputación, 1999

ORTEGA Y GASSET, J. (1987); *La deshumanización del arte y otros ensayos*, Madrid, Ed. Espasa Caloe.

ORTEGA Y GASSET, J. ( 1955); *Ideas y creencias*, Madrid, Ed. Espasa Calpe.

ORTS, Jose Antonio (1991); *El lugar de la idea*, Valencia, Universitat.

OTEIZA, Jorge (1993); *Quosque Tandem ...! (Ensayo de interpretación estética del alma vasca)*, Pamplona-Iruña, Ed. Pamiela, (1ª ed. Auñamendi, 1963).



OXLEY, N. y PETRI, M. (1994); *Installation art*, London, Ed. Thames & Hudson.

## P

PAEZ DE LA CADENA, F. (1982); *Historia de los estilos en jardinería*, Madrid, Ed. Istmo.

PAHA, Michael (1990); *The (Un)making of nature*, New York, Whitney Museum of American Art.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús M. (1992); *Fuentes para la historia del arte andaluz*, Sevilla, Guadalquivir.

PANOFSKY, Erwin (1994); *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., (1ª Ed. Nueva York, 1962)

PANOFSKY, E. (1982); *La perspectiva simbólica*, Barcelona, Cuadernos Marginales.

PANOFSKY, E. (1983); *El significado de las artes visuales*, Madrid, Ed. Alianza Forma.

PANZINI, F. (1993); *Per i piaceri del popolo*, Bolonia, Zanichelli.

PAREJA LÓPEZ, Enrique (1994); *De la Ilustración a nuestros días*, en "Historia del arte en Andalucía" T. 8, Sevilla, Gever, D.L.

PASCALI, Pino (1992); *La reconstrucción de la naturaleza 1967-1968*, Valencia, IVAM Centre Julio Gonzalez.

PENA, M. C. (1998); *Pintura de paisaje e ideología (la generación del 98)*, Madrid, Ed. Taurus, (1ª ed. 1982).

PENONE, Giuseppe (1997); *Giuseppe Penone: die Adern des Steins*, Ostfildern, Cantz.

PÉREZ-LIZANO, Manuel (1980); *Surrealistas plásticos aragoneses, 1929-1979*, Zaragoza, Librería General.

PÉREZ-LIZANO, Manuel (1992); *Focos del Surrealismo español*: PERIS Vicente, (1983); *El blanco y negro en la pintura valenciana*, Valencia, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes.

PETRARCA, Francesco (1978); *Obras I. Prosa*, Madrid, Alfaguara.

PICO, J. (1988); *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial.

PLATÓN (1992); *Diálogos IV, República*, Madrid, Ed. Gredos.

PLUMPTRE, G. (1994); *Great Gardens, Great Designers*, Londres, Ward Lock.

POPPER, F. (1989); *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, en "Arte y Estética" Ed. Akal, Madrid, nº 19.

PORTILLO Arturo, ACEDO Manuel (1996); *Marcas & mensajes: De la Mérida que no se ve en un día*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, Departamento de Publicaciones.

PRODAN, Gianna (1997); *Diccionario del arte del siglo XX en la provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, Diputación provincial.

PROENÇA Pedro (1997); *Diálogos con Guillermo Pérez Villalta*, Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Junta de Extremadura.

PROUDHON, Pierre Joseph (1980); *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social*, en "Iniciación filosófica", Buenos Aires, Aguilar.

PROUDHON, Pierre Joseph (1995); *La pornocracia o La mujer en nuestros tiempos*, Madrid, Huerga & Fierro.

PUIG, A. (1979); *Sociología de las formas*, Barcelona, Ed Gustavo Gili.

## R

RACIONERO, L. (1975); *Textos de estética taoista*, Barcelona, Barral Editores.

RACIONERO, L. (1987); *Filosofías del Underground*, Barcelona, Ed. Anagrama.

RACIONERO, L. (1987); *Arte y ciencia*, Barcelona, Ed. Laia, S.A.

RACIONERO, L. (1993); *Del paro al ocio*, Barcelona, Ed. Anagrama, S.A. (1ª ed. 1983)

RAMO, José, y BLANCO LAC Enrique (1992); *Pintura como invención*, Logroño, Gobierno de La Rioja, Ayuntamiento de Logroño.

RÉCLUS, Eliseo (1979); *Evolución y revolución*, Madrid, Ediciones Jucar, (1ª Ed. en español 1978).

REEVES, H. (1992); *Malicorne. Reflexiones de un observador de la naturaleza*, Barcelona, Emece.

REYNOLDS, D. M. (1990); *El siglo XIX. Introducción a la Historia del Arte*. Universidad de Cambridge, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

RIBES NICOLA, Diego (1989); *Arte y Ciencia : Acotaciones a una tierra de nadie*, Valencia, Ed. Nau llibres.

RIGO VANRELL, Catalina (2003); *Sensibilización medioambiental a través de la educación artística: propuestas*, tesis dirigida por Noemí Martínez Díaz en la UCM.

RODRIGUES, Jacinto (1993); *Arte , Natureza e a Cidade*, Oporto, Ed. Cooperativa de Actividades Artísticas.

RODRIGUEZ MAGDA, R. M. (1989); *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*, Madrid, Anthropos

ROIG IZQUIERDO, Alfons (1982); *Art viu del nostre temps*, Valencia, Diputacio Provincial de Valencia.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, (1999); *el contrato social*, Madrid, Ed. Edimat Libros.

RUSKIN, John (2000); *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Ed. Alta Fulla.

## S

SAGER, Peter (1986); *Nuevas formas de realismo*, Madrid, Ed. Alianza.

SAIZ, Manuel (1993); *Conforme a la lógica*, Logroño, Cultural Rioja, Ibercaja.

SALVO, A. Enrique y GARCÍA-VERDUGO, Juan Carlos (ed.) (1993); *Naturaleza urbanizada. Estudios sobre el verde en la ciudad*, Málaga, Ed. Universidad de Málaga/Debates.

SAN MARTIN, F. J. (1986); *Arte del siglo XX*, Bilbao, Ed Universidad del País Vasco, Facultad de BB.AA.

SÁNCHEZ CIFUENTES, María (1997); *El paisaje: síntesis y evolución del pensamiento humano (el concepto de naturaleza desde la Antigüedad hasta el Renacimiento)*, Tesis inédita, dirigida en el departamento de B.B.A.A. de la U.C.M. por Manuel Prieto Prieto.

SANCHEZ, de Muniain (1945); *Estética del paisaje natural*, Madrid, Ediciones Arbor, vol II.

SCHAMA, Simon (1995); *Landscape and Memory*, Nueva York, Alfred Knopf.

SCHELLING, Friedrich W. J. (1980); *La relación de las Artes figurativas con la Naturaleza*, Buenos Aires. Ed. Aguilar Argentina.

SCHMIDT, Georg (1967); *Kunst und Naturform: Form in art and nature*, New York, Universe Books.

SHELDRAKE, Rupert (1994); *El renacimiento de la naturaleza*, Barcelona, Ed. Paidós.

SIMÓN, José Luis (1999); *Sucesos en el gris*, Cáceres, Diputación de Cáceres, Institución Cultural El Brocense.

SIREROL CASABÓ, Darío (1986); *At a la natura*, cat. Exposición, Barcelona, Fundació Caixa de Barcelona.

SONFIST, A. (1972); *Art in the Land, a critical anthology of environmental Art*, Nueva York, E. P. Dutton.

SONTAG. S. (1985); *Estilos Radicales*, Barcelona, Ed. Muchnig.

SOSA DÍAZ SAAVEDRA, José A. (1995); *Contextualismo y abstracción*, Las Palmas de Gran Canaria, Ed. Gobierno de Canarias.

SOTELO GARCÍA, Francisco (1995); *Antonio López: El ámago y la náusea*, Valencia, Universidad Politécnica.

STACHELHAUS, H. (1990); *Joseph Beuys*, Barcelona, Ed. Parsifal.

STELLA, Joseph. (1998); *Passion and reverence : Joseph Stella and the natural world*, New York, Richard York Gallery.

STERN, R. (1980); *Let there be neon*, London, Ed Academy Editions.

STILES, K & SELZ, P. (1996); *Theories and documents of contemporary art*, London, University of California Press

STRIEDER, Peter (1981); *Durero*, Barcelona, Ed. Noguer.

SUBIRATS, E. (1985); *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Madrid, Ed. Libertarias.

SUBIRATS, E. (1988); *La cultura como espectáculo*, Buenos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica.

SUBIRATS, E. (1989); *El final de las vanguardias*, Barcelona, Ed. Anthropos, nº 13.

SUDERBURG, Erika (2000); *Space, site, intervention. Situating Installation Art*, USA, University of Minnesota Press.

## T

TAINÉ, H. A. (1968); *Filosofía del arte. Naturaleza y producción de la obra de*

arte, Madrid, Ed. Espasa Calpe.

TAPIES. A. (1978); *El arte contra la estética*, Barcelona, Ed. Ariel.

TARABUKIN. N. (1977); *El último cuadro. Del caballete a la máquina. Por una teoría de la pintura*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

TARTAKIEWICHZ, W. (1988); *Historia de las seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Buenos Aires, Ed. Tecnos.

TAYLOR, M. (1991); *Double Negative, Sculpture in the Land*, Nueva York, The Museum of Contemporary Art.

TERRÓN, Eloy (2002); *La cultura y los hombres*, Madrid, Ed. Endymion

THACKER, Christopher (1985); *History of Gardens*, Londres, Croom Helm.

THOREAU, Henry David (1999); *Breviario para ciudadanos libres*, Barcelona, Ed. Península S.A.

THOREAU, Henry David (1999); *Pasear*, Madrid, Ed. José J. de Olañeta.

THOREAU, Henry David (1989); *Walden, seguido de, Del deber de la desobediencia civil*, Barcelona, Ed. Parsifal Ediciones.

TIBERGHIEU, G.A. (1992); *Sculptures inorganiques. Land Art et architecture*, París, Cahiers du musée de'Art moderne, Centre Georges - Pompidou.

TIBERGHIEU, G.A. (1993); *Land Art*, París, Carré.

TILLIM, S. (1968); *Earthworks and the New Picturesque*, New York, Artforum.

TROTSKI, León (1973); *Sobre arte y cultura*, Madrid, Ed. Alianza

TSAI. E. (1991); *Robert Smithson unearthed ; Drawings, collages, writings*, New York, Ed. Columbia University Press.

## U

UNAMUNO, Miguel de (1976); *En torno a las artes*, Madrid, Ed. Espasa Calpe S.A.

## V

VAIZEY, M. (1990); *Christo*, Barcelona, Ed. Polígrafa.

VAN GOHG, V. (1975); *Cartas a Theo*, Barcelona, Ed. Barral.

VATTIMO, G. (1990); *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, Barcelona, Ed. Gedisa.

VAUGHAN, W. (1978); *"Transcendent Landscapes" en "Romantic Art"*, London, Thames & Hudson.

VELASCO NEVADO, Jesús (1993); *Historia de la pintura contemporánea en Huelva: 1892-1992*, Huelva, Diputación Provincial - Fundación El Monte.

VERGINE, L. (1976) ; *Dall informale alla Body Art. Dieci vocci dell arte contemporaneo. 1960-70* , Torino, Ed, Studio Forma.

VICENTE GALÁN, Eva (1994); *Pintores del romanticismo andaluz*, Granada, Universidad Servicio de Publicaciones.

VICENTE, A. de (1989); *El arte en la postmodernidad. Todo vale*, Barcelona, Ed. Arac.

- VIDAL, José (coord.) (1998); *Reflexiones sobre arte y estética. En torno a Marx, Nietzsche y Freud*, Madrid, Ed. Fundación de Investigaciones Marxistas.
- VIGOTSKI, L.S. (1972); *Psicología del arte*, Barcelona, Ed. Barral Editores. (1ª ed. Moscú, 1970)
- VIRILIO, P. (1988); *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama.
- VIRILIO, P. (1989); *La máquina de visión*, Madrid, Ed. Cátedra.
- VOIGT, Jürgen (1971); *La destrucción del equilibrio biológico*. Madrid, Alianza edit., (1ª ed. Hamburg, 1969).
- VOSTELL, W. y BECKER. J. (1969); *Happening. Fluxus-Pop Art*, Hamburgo, Ed. Rowchlt.
- VOSTELL, Wolf (1986); *Wolf Vostell 1975 - 1986 dedicado a los Reyes de España*, Malpartida de Cáceres, Wewerka Galerie.
- VV.AA. (1998); *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Madrid, Ed. Fundación Argenteria (Visor).
- VV.AA. (1977); *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Madrid, Ed. La Piqueta.
- VV.AA. Francisco Jarauta (Ed.). (1991); *La transformación de la conciencia moderna*, Murcia, Ed. Universidad de Murcia.
- VV.AA. (1985); *La posmodernidad*, Barcelona, Ed. Kairós, S.A.
- VV.AA. (1995); *Arte en España 1918-1994*, Colección arte contemporáneo, Madrid, Ed. Alianza Editorial, S.A.

## W

- WEDEWER, R. (1973); *El concepto del cuadro*, Barcelona, Ed. Labor.
- WERKNER, P. (1992); *Land Art U.S.A.*, Munich, Prestel.
- WEYWRGRAF, C. y BUSKIRK, M. (1988); *Richard Serra's Titled Arc*, Eindhoven, Ed. Van Abbemuseum.
- WIND, Edgar (1967); *Arte y anarquía*, Madrid, Ed. Taurus, S.A. (1º Ed., 1960)
- WITTGENSTEIN, L. (1989); *Observaciones*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- WITTKOWER, R. y N. (1969); *Nacidos bajo Saturno*, New York, Ed. W.W.Norton Co.
- WOLF, T. (1976); *La palabra pintada*, Barcelona, Ed. Anagrama.
- WOLFFIN, Heinrich (1997); *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, (1ª ed. 1924).
- WOODFORD, S. (1989); *Como mirar un cuadro*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.
- WORRINGER, Wilhem (1968); *Problemática del arte contemporáneo*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión.
- WORRINGER, W. (1975); *Abstracción y Naturaleza*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica.
- WREDE, S. y ADAMS, W. H. (1991); *Denatured Visions Landscape and Culture in the Twentieth Century*, Nueva York, The Museum of Modern Art, Harry N. Abrams.

**Y**

YOURCENAR, M. (1989); *El tiempo, gran escultor*, Madrid, Ed. Alfaguara.  
Yturralde: obra reciente (1990); Valencia, Galeria Theo.

**Z**

ZAMBRANO, M. (1991); *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Ed. Espasa Calpe.

**7.2 CATÁLOGOS Y REVISTAS.****A**

*About nature: the second annual Underwriters' Circle exhibition: Katherine Bowling* (1993); Cleveland, Ohio, Cleveland Center for Contemporary Art.

*Adolfo Schlosser: Fata Morgana 1991* (1991); Cat. Expo., Murcia, Ayuntamiento.

*Africa Lozano: ceramicas*, (1991); Murcia, Ayuntamiento, Centro de Arte Palacio Almudi.

*Al raso. Figuras de intemperie* (1991); Cat. Exposición, Barcelona, Fundacio La Caixa.

ALBELDA RAGA, Jose Luis (1992); *Albelda: Paisajes Artificiales*, cat. expo. Junio 1992, Valencia, Galeria Breton.

*Alberto Carneiro. Sobre los árboles y el agua* (1999); Huesca, Ed. Diputación de Huesca

*Alberto Corazón, Inscripción de la memoria* (2003); Cat. de exposición, Madrid, Ed. Ministerio de Asuntos exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas.

*Alfareria Popular en La Rioja* (1988); La Coleccion del Museo de la Rioja, Museo de la Rioja, Logroño, Museo de la Rioja.

*Andalucia: arte de una decada* (1990); Cat. Exposición, Sevilla, Junta de Andalucía; Consejeria de Cultura, Andalucía, (Pinturas Cádiz, Junta de Andalucía, 1990)

*Angel Duarte*, (1992); Caceres, Junta de Extremadura.

*Anuario 1991-1992* (1992); Centro de Arte Palacio Almudi (Murcia), Murcia, Ayuntamiento.

*Anuario 80-81* (1981); Ayuntamiento de Murcia, Consejo Municipal de Cultura y Festejos .

*Anys 90: Distància zero* (1994); Cat. Exposición, Barcelona, Generalitat de Catalunya.

*Aproximación a lo que llamamos arte en exposiciones itinerantes (enero-junio 1978): Imágenes actuales de la pintura en la región* (1978); Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja

*Art español actual* (1984); Cat. Exposición, Paris, Association Francaise d'Action Artistique.

*Arte de los 80 y 90 en la colección del IVAM* (1998); Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón (EAC) Feria Internacional de Arte Contemporáneo, 12-17 febrero de 1998, Madrid Valencia : Direcció General de Promoció Cultural Museus i Belles Arts, D.L.

*Arte en Murcia 1862-1985* (1985); Ayuntamiento de Murcia, Consejería de Cultura de la Comunidad Autonoma.

*Arte Español Contemporáneo en la Colección de la Fundación Juan March* (1985); Madrid, Fundación Juan March.

*Arte Español Contemporaneo* (1982); Coleccion de la Fundacion Juan March, Fundacion Juan March, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragon y Rioja.

*Arte español para el fin de siglo* (1996); Cat. Exposición, Hospitalet, Ayuntamiento.

*Artistas aragoneses 1929-1991* (1991); Zaragoza, Mira Editores.

*Artistas cordobeses* (1984); Cat. Exposición, Cordoba, Diputacion Provincial.

*Artistas desde la UNEX: 8 artistas x 3 cuadros = 24 obras de arte* (1991); Cáceres, Institución Cultural "El Brocense", Diputación Provincial.

*Artistas solidarios* (1997); Cat. Exposición, Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo.

*ART-SUD. De la imatge a la paraula. Notes per a una historia de la creació artística contemporània al sud del País Valencià* (1988); Romà de la Calle, Alicante, Caixa d'Estalvis Provincial d'Alacant.

*Aula de Fotografía* (1991); Cat. Exposición, Córdoba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

## **B**

BARBER, Llorenç (2002); "Cage o el silbo vulnerado" en rev. *Arte y Parte* nº 41, Madrid, p. 32

*Becaris Alfons Roig : Paco de la Torre, Evarist Navarro* (1998); Valencia, Sala Parpalló.

*Benjamin Palencia* (1981); Exposicion Antologica, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragon y Rioja.

BERNAL, Paco (1999); *Naturaleza, tierra, esencia*, Cat. Exposición, Madrid, Ayuntamiento, Centro Cultural Casa de Vacas.

*Bienal de Jovenes Creadores de la Europa Mediterranea* (1990); Valencia, Diputación.

## **C**

*Caceres. Cuatro años de Cultura 1979-1983* (1983); Institucion Cultural El Brocense, Caceres Diputacion Provincial.

CARDELL, Joan (1993); *Un millon y medio para una chaqueta*, Revista mensual de arte *Lápiz* nº 02, Enero 1983; p. 70

*Carlos Cánovas: Paisajes fugaces* (1997); Valencia, IVAM. Institut Valencià d'Art Modern.

*Carmen Calvo: La casa misteriosa de Carmen Calvo=The mysterius huose of Carmen Calvo* (1997); Valencia, Generalitat Valenciana.

*Ceràmica Actual a la Comunitat Valenciana* (1986); Valencia, Generalitat Valenciana, Ministeri de Cultura.

*Ceramica Contemporanea en Murcia* (1990); Murcia, Ayuntamiento.

Certamen Nacional Juvenil de Artes Plasticas (1982); Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud.

*César David. Linde - 1998* (1998); Cáceres, Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura.

*Cinco siglos de pintura valenciana: obras del Museo de Bellas Artes de Valencia* (1996); Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, Fundación Central Hispano.

*Città natura: mostra internazionale di arte contemporanea*, (1997); cat. de exposició, Roma, Fratelli Palombi Editori.

*Cocido y crudo* (1995); Cat. Exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

*Coleccion Escultorica Eduardo Capa* (1990); Caceres, Diputacion, Institucion Cultural El Brocense.

*Concha Jerez Tiana* (1989); Murcia, Ayuntamiento de Murcia, Centro de Arte Palacio Almudi.

*Confrontaciones: comentarios a la década* (1990); Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales, Instituto de la Juventud.

*Contraparada 13. Roberto Matta: Verbo America* (1992); Cat. Expo., Murcia, Ayuntamiento de Murcia.

*Contraparada 13. Victorio Nicolás: (1896-1963)* (1992); Cat. Expo., Palacio Almudí, Murcia, Ayuntamiento.

*Contraparada 16. John Davies* (1995); Cat. Exposición, Murcia, Ayuntamiento.

*Contraparada 16. Vicente Viudes (1916-1984)* (1995); cat. de exposiciones, Murcia, Ayuntamiento.

*Contraparada 4. Expresionismo español* (1983); Cat. Exposición, Murcia, Ayuntamiento, Consejo General de Cultura y Festejos.

*Contraparada 7. Martín Chirino* (1986); Cat. Exposición, Murcia, Ayuntamiento, Consejo Municipal de Cultura.

*Contraparada 7. Obra en marcha* (1986); Cat. Exposición, Murcia, Ayuntamiento.

*Contraparada 7. Juan Bonafé* (1986); Cat. Exposición, Contraparada (7, 1986, Murcia), Murcia, Ayuntamiento.

*Contraparada 9. Arte en Murcia* (1988); Cat. Exposición, centro de arte palacio almudi, sala de exposiciones iglesia de san esteban, abril-mayo, 1988, Murcia, Ayuntamiento.



*Contraparada 9. José Antonio Molina Sánchez*, (1988); Cat. Expo., Palacio Almodí, Abril-Mayo 1988, Murcia, Ayuntamiento.

*Contraprada 3. Realismo Español de Hoy. Nuevos Lenguajes* (1982); Cat. Exposición, Murcia, Consejo Municipal de Cultura y Festejos del Excmo. Ayuntamiento.

*Costumbristas Extremeños*, (1983); Catalogo de exposiciones Diciembre 1983, Caceres, Institucion Cultural El Brocense de la Excma. Diputacion.

*Cuatro Caminos* (1989); Cat. Exposición, Madrid, Jorge Albero Arte Contemporáneo.

## D

*Daniel González 1893 - 1969* (1991); Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

*Dau al Set. Cataleg 1987-1994* (1994); Valencia, Univerrrsitat. Servei d'Extensió Universita.

*Desplazamientos: siete artistas valencianos* (1997); Valencia, Japón, Generalitat Valenciana, Mie Prefectural Art Museum.

*Diálogos: Florentino Díaz, Carlos Capelán* (1997); Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

*Diálogos: Leonel Moura, Andrés Serrano* (1996); Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

*Diecisiete artistas. Diecisiete autonomias* (1986); Cat. Exposición, Sevilla, Junta de Andalucía.

*Diez artistas españoles* (1998); en revista mensual de arte *Lápiz* nº 139/140, pp. 20-61

*Discontinuidades: Equipo V-8* (1991); Cat. Exposición, Madrid, Fundación Colegio del Rey.

*Divagando por la ciudad de la gracia* [Vídeo]: Sevilla. Parte 2 / producción, TVE, 1987

*Duchamp* (1984); Cat. Exposición, Barcelona, Fundación Caja de Pensiones.

## E

*El Hortelano. Retrospectiva 1978-2001* (2001); Madrid, Ed. Ayuntamiento de Madrid.

*El mar en la pintura valenciana (siglos XIX-XX)* (1998); Centro de exposiciones y Congresos, Zaragoza, del 10 de marzo al 30 de abril de 1988, CAMPZAR.

*Enrique Blanco Lac* (1986); cat. de exposición homenaje, La Rioja, Gobierno de la Rioja.

*Epoca Nueva: Painting and Sculpture from Spain* (1988); Chicago, Office of Fine Arts.

*Equipo crónica* (1990); Murcia, Ayuntamiento.

*Equipo Límite: 10 años. Atadas* (1998); Valencia, Museu de la Ciutat.

*Equipo Realidad* (1993); Valencia, Institut Valencià d'Art Modern (IVAM).

*Espacios para la cultura* (1986); Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía.

*Espacios Públicos, Sueños Privados* (1994); Cat., de exp., Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural.

*España: América 92* (1992); Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.

*Estampa Popular* (1996); Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno.

*Eusebio Sempere: Una antología 1953-1981* (1998); Valencia, IVAM. Institut Valencià d'Art Modern, Centre Julio González; Instituto de Cultura Juan Gil-Albert; Ayuntamiento de Alicante.

*Eva Lootz* (1992); Valencia, Galería Luis Adelantado.

*Eva Lootz: La madre se agita* (1997); Valencia, Generalitat Valenciana.

*Exhibición Arte Cádiz I* (1974); Cádiz, Aula de Cultura de Cádiz.

*Ex-Mater: Parque Museo Virtual* (1997); Badajoz, MEIAC, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

*Exposición Universal Sevilla 92: Una isla para el Mundo* (1991); Sevilla, Expo'92, Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla'92.

*Exposición-Homenaje a Alfonso Ariza* (1990); Córdoba, Diputación Provincial.

## F

*Femenino, Plural: Arte de mujeres al borde del tercer milenio* (1998); Valencia, Generalitat Valenciana.

*Femenino, Plural: Doce artistas valencianas* (1997); Valencia, Generalitat Valenciana.

*Figuras contaminadas* (1997); Cat. Exposición, Córdoba, Diputación.

FONTCUBERTA VILLÁ, Joan (2001); *Contranatura*, cat. de exposición, Barcelona, Ed. Actar Ediciones.

*Francisco Antolin* (1987); cat. exposición, Extremadura, Junta de Extremadura.

*Francisco Antolín: escultura y pintura* (1999); Badajoz, Fundación Caja de Badajoz.

*Francisco Lozano Sanchis. La invención de un paisaje* (1993); Valencia, Generalitat, Ivam Centre Julio González.

FRANCO Antonio (1984); "Historia y arte en Extremadura" en *Lápiz* nº 16, Mayo 1984; p. 15-16

## G

GALEANO Eduardo (2001); *Humor Negro*, El Mundo, Madrid, 11 de julio del 2001

*García-Ochoa, oleos, acuarelas, grabados* (1987); Cat. de expos., Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.

*Godofredo Ortega Muñoz* (1957); Cat. de expos., Badajoz, Diputación Provincial.

*Godofredo Ortega Muñoz* (1981); Badajoz, Institucion Cultural Pedro de Valencia de la Diputacion Provincial de Badajoz.

*Grabado en Almería* (1994); Cat. Exposición, Almería, (Marbella: Diputación Provincial), Museo del Grabado Español Contemporáneo.

*Granada, un siglo de pintura (1892-1992)* (1992); Granada, Centro Cultural de la Caja General de Ahorros de Granada.

*Grupo Moure* (1986); Madrid, Casa de Valencia.

## H

*Hacia un nuevo clasicismo: veinte años de escultura española* (1999); Valencia, Madrid, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana: Generalitat Valenciana, Círculo de Bellas Artes.

*Hamish Fulton. Walking passed, standing stones, cairns, milestones, rocks and boulders* (1992); Madrid, Valencia, Electa España, IVAM.

*Hélion y la Travesía de la Abstracción* (1992); Logroño, Cultural Rioja, Ibercaja.

*Horacio Silva : naturalezas* (1989); Valencia, La Ventana, Arte Contemporaneo.

## I

*Imágenes actuales de la pintura en la region* (1978); Zaragoza, Caja de ahorros de Zaragoza, Aragon y Rioja.

*Imágenes actuales de la pintura en la region* (1978); Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragon y Rioja.

*Imágenes jóvenes 1994* (1994); Madrid, Ministerio de Asuntos Sociales, Instituto de la Juventud

*Imágenes Líricas: New Spanish Visions* (1990); Cat. Exposición, Long Beach, University Art Museum.

*Informalismo y nueva figuración en la colección del IVAM* (1995); Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno.

*Inter Arte: Feria Internacional del arte moderno y contemporaneo* (1988); Valencia, Feria muestrario internacional de Valencia.

*Inter Arte: Feria Internacional del arte moderno y contemporaneo* (1989); Valencia, Feria muestrario internacional de Valencia.

*Interarte '85. 2 Salon Internacional de Arte del Mediterraneo* (1985); Valencia, II Salon Internacional de arte mediterraneo.

*Interarte 90: B.B.A.A. Valencia invita a B.B.A.A. Cuenca* (1990); Valencia, Facultad de B.B.A.A. de San Carlos.

*Interarte. Feria Internacional de Arte* (1986); Valencia, Interarte.

*Ir y venir de Valcárcel Medina*, cat. de exposición, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 2002.

## J

*Jacques Lipchitz: (1891 - 1973)* (1993); Murcia, Ayuntamiento.

*Javier Castro - Pedro Gamonal* (1991); Cat. Exposición en la Sala "El Brocense", del 12 al 28 de junio, Cáceres, Diputación Cultural de Cáceres, Institución Cultural "El Brocense".

*Javier Fernández de Molina* (1986); Badajoz, Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura.

Javier Garcerá-Isabel Tristán: Becats Alfons Roig (1997); Valencia, Diputación, Sala Parapalló.

*Jesús Alonso* (1988); cat. exposición, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.

JIMÉNEZ, José; *Marina Núñez. Alien*, El Mundo, Madrid, 8 de abril de 2000, suplemento Cultural, pp. 68

*Joan Garí. Signes sobre pedres. Fonaments per a una teoria del grafiti* (1993); Valencia, Universitat d'Alacant, Universitat Jaume I, Universitat de Valencia.

*Jorge Gay: Dibujos: 1976-1984* (1984); Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.

*Jornadas Fotográficas en Guardamar*, (1996); Cat. Exposición, autores locales Guardamar del Segura, Ayuntamiento.

*Jose Atienzar Sala (1875 - 1948)* (1990); Cat. Exposición, Murcia, Ayuntamiento.

*Jose Beulas* (1983); Cat. exposicion, exposición retrospectiva , Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragon y Rioja.

*Jose Lucas: En la esquina del convento* (1984); Cat. Exposición, Cieza, Murcia, Galeria Municipal de Arte Esquina del Convento.

*José Lucas: la arquitectura del humo* (1992); Cat. Exposición, Alicante, CAM Fundacion Cultural.

*Jose Luis Albelda, Jorge Arxe, Marisa Casalduero, Pedro Castrortega, Carlos Foradada, Bernardi Roig* (1992); Valencia, Breton Galeria de Arte.

*Jose Ma. Baez, Juan Francisco Isidro, Pedro Mora* (1988); Cat. Exposición, Madrid, Galeria de Arte Soledad Lorenzo.

*José Manuel Ballester: Arquitectura y paisaje (1987-1997)*, (1997); Logroño, Cultural Rioja, Gobierno de la Rioja; Ayuntamiento.

*José María Larrondo* (1994); cat. expos., Mérida, Asamblea de Extremadura.

*Josep Guinovart Bertran* ( 1983); Caceres, Institucion Cultural El Brocense. Diputacion Provincial de Caceres.

## **K**

*Koldo Chamorro* (1987); Caceres, patrimonio de la humanidad , Barcelona, Lunwerg.

## **L**

*La Escuela de Madrid* (1991); cat. de exposición Sala Amós Salvador, 12 abril - 5

Mayo 1991, Logroño, Ibercaja.

*La palabra pintada* (1994); Cat. Exposición, Jaen , Museo Provincial de Jaen.

*La presencia de la realidad en el arte español contemporáneo* (1986); Madrid, Ministerios de Asuntos Exteriores y de Cultura, ( 1 edc. en Helsinki, Museo de Arte de Pori, 1985)

*Le Surrealisme en 1947: Exposition internationale du Surrealisme* (1947); Paris, Editions Pierre a Feu, (presentada por Andre Breton y Marcel Duchamp).

*Libro de las maravillas = Llibre de les meravelles* (1997); Valencia, Generalitat Valenciana, Direcció General de Promoció Cultural Museus i Belles Arts.

LIÑO (1980); revista del Departamento de Arte, [s.n.], Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones Publicac. Oviedo.

*Los circuitos: escultura, fotografía, pintura* (1988); Madrid, Comunidad de Madrid.

*Luis Casero* (1983); Cáceres, Museo de Arte Contemporáneo; Institución Cultural "El Brocense".

*Luis Costillo. Las series etcétera* (1995); Villafranca de los Barros (Badajoz), Casa de Cultura.

## M

MADERUELO, Javier; *¿Vuelve la pintura?*, El País, Madrid, 14-05-05, sección Babelia.

*Magma79*, Cat. Diciembre 1979, Las Palmas de Gran Canaria, Ed. Museo Casa Colón.

*Manolo Quejido de 1974 a 1978* (1988); Cat.de exposición, junio-julio 1988, Madrid. Ministerio de cultura. Ed. Gran Vía.

*Manuel Ocampo: yo también soy pintura* (1998); Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

*Mar de fondo: Ghada Amer, Teresa Cebrián, Victoria Civera, Ayse Erkmen, Irit Hemmo, Gulsun Karamustafa, Jenny Marketou, Carmen Navarrete, Shirin Neshat, eulalia Valldosera, María Zarraga* (1998); Valencia, Generalitat Valenciana.

*Maria Blanchard (1881-1932)* (1981); Antologica-homenaje en el centenario de su nacimiento, Catálogo de exposición, Zaragoza, Museo Camón Aznar.

*Marina Núñez* (2001), Girona, Ed. Espais, Centre d'Art Contemporani.

*Marina Núñez* (2002), Salamanca, Ed. Centro de Arte de Salamanca.

*Mateo Santamarta Paniagua: La otra pintura* (1994); Cáceres, Institutció Cultural El Brocense, Diputació Provincial.

*MEIAC* (1995); Badajoz, Junta de Extremadura. Consejería de Cultura y Patrimonio, Editora Regional de Extremadura.

*Memoria actividades de la galería-librería Yerba, 1977-1986*, (1986); Cat. Exposición, Murcia, Galería Yerba.

*Memorias metamórficas: Pep Durán, Marcelo Expósito, Elena Galarza, Juan Luis Goenaga, Luis Palma, Antón Patiño* (1997); Valencia, Diputació.

*Meridiano* (1995); Cat. de exp., Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la

Comunidad de Madrid.

*Miguel Calderón Paredes* (1996); Merida, Junta de Extremadura

*Miquel Navarro 1973-1996* (1996); Valencia, Generalitat Valenciana.

*Modos de ver: Pintura y escultura del ultimo decenio en Valencia* (1988); Valencia, Generalitat valenciana.

*Moisés Villéla* (1999); Valencia, Institut Valenciá d'Art Modern, Centre Julio González.

*Mostra Cultural del Pais Valencia* (1981); febrer del 1981, cat de expo., Alcoi, Ajuntament.

*Muelle de Levante* (1994); Valencia, Grupo Cruzcampo.

*Muestra Nuevos Creadores* (1989); Valencia, Centro Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo.

*Murcia en los 90* (1992); Cat. Expo., Murcia, Ayuntamiento.

*Museo de Cáceres Casa de los Caballos* (1993); en revista mensual de arte *Lápiz* nº 95-96, p.p. 96-97.

*Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo*

*Museo Popular de Arte Contemporaneo* (1980); (Villafamés) Valencia, Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Tecnicos de Alicante, Castellon y Valencia.

*Museo Vostell: Malpartida de Cáceres* (1994); Badajoz, Junta de Extremadura.

## **N**

*N. Cuéllar, R. Gallent, J. Cuéllar* (1993); Valencia, Caja Rural de Torrent.

*Nacho Criado: tras la ruina...1966-70 1989-99* (1999); Valencia, IVAM Institut Valenciá d'Art Modern.

NARANJO, Eduardo (1998); *Poeta en Nueva York (exp. de grabados)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.

*Narbon, 1981-1982*, Coordinacion Museo de Arte Contemporaneo (1983); Catalogo de expo., Caceres, Diputacion Provincial, Institucion El Brocense.

*Naturalezas españolas [1940-1987]* (1987); Madrid, Ed. El Viso S.A.

*Nueva imagen. 7 pintores extremeños* ( 1986); Merida (Badajoz), Sala de la Consejria de Educacion y Cultura.

## **O**

*Ollas de antes... Ollas de arte* (1991); Madrid, Ayuntamiento, Junta Municipal de Moncloa.

## **P**

*Pablo Gargallo* (1989); Murcia, Ayuntamiento. Centro de Arte Palacio Almudi.

*Páginas singulares. El libro de artista* (1999); Valencia, Ed. Universisad politécni-ca de Valencia.

*Pedro Borja : Escultoceramicas* (1993); Cat. Exposición, Murcia, Ayuntamiento.

- Pedro Flores (1897 - 1967)* (1991); Murcia, Ayuntamiento.
- Perejaume. Dejar de hacer una exposición*, (1999); Cat. MACBA, Barcelona, Ed. Actar y Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Pilar Molinos* (1997); Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- Pintar el Museo* (1994); Cat. Exposición, Córdoba, Museo de Bellas Artes, Caja Provincial de Ahorros.
- Pintores de Huelva* (1986); Huelva, Diputación Provincial.
- Pintores y escultores españoles 1981 1986* (1986); Cat. Exposición, Barcelona, Fundación de la Caja de Pensiones.
- Pintura almeriense, hoy* (1990); Cat. Exposición, Almería, Diputación Provincial, Instituto de Estudios Almerienses.
- Pintura en Murcia, Siglo XX: Fotografía actual en Murcia* (1986); Murcia Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- Plástica Valenciana Contemporánea* (1986); Valencia, Promociones Culturales del País Valenciano.
- Plástica valenciana contemporánea* (1987); Alcoi, Centre Municipal de Cultura.
- Poesía visual / Joan Brossa* (1997); Valencia, IVAM, Centre Julio González.
- Pop y nueva figuración en la colección del IVAM* (1997); VI Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Guadalajara, México, 26-29 septiembre de 1997, Valencia, Generalitat Valenciana, Consorci de Museos de la Comunitat Valenciana.
- Premi Alfons Roig 1981* (1982); Valencia, Sala Parpallo.
- Propostes 92: Lacreu* (1992); Valencia, Ajuntament de Valencia.
- Propostes 93: Enric Calvo* (1993); Valencia, Ajuntament de Valencia.
- Propuesta O* (1986); Cat. Exposición, Fuengirola, Casa de la Cultura.

## Q

- QUEJIDO, Manolo (2003); *Quiere la pintura a cada vez por primera vez*, en revista *Arte y Parte* nº 45, Madrid, p. 30

## R

- R que R: 13 propuestas de galerías de arte en Valencia* (1989); Sala Parpallo, Valencia, Diputació.
- Ramon de Soto: Formas de configurar espacios* (1985); Valencia, Cimal.
- Ramon de Soto: Procesos and Repeticiones: instalacion* (1989); Valencia, Galeria Punto.
- Realismos Arte Español Contemporáneo* (1993); Cat. Exposición, Madrid, Ansorena Galería de Arte.
- Robert Smithson: El Paisaje Entrópico, Una retrospectiva 1960-1973* (1993); Valencia, Institut Valencià d'Art Modern.
- Rodolphe Auté, Carmen Morales, Rebecca Morris, Rosa Muñoz, Dulce Tobajas* (1997); Valencia, Galería Ray Gun.

*Rodolphe Auté, Jean Fléaca, Carmen Morales, Rosa Muñoz, Smilla Orlando, Dulce Tobajas* (1996); Valencia, Galería Ray Gun.

## S

*Selección de ingresos de Arte Contemporáneo (1985 - 1990)* (1991); Museo de Bellas Artes. Vitoria, Burgos, Caja de Ahorros Municipal.

*Señales en la piel* (1988): Cat. de expos., (esculturas de Rufino Mesa), Mérida, Ed. Regional de Extremadura.

*Sevilla: arte contemporáneo* (1988); Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad.

*Sexto Premio Constitución de pintura* (1993); Mérida (Badajoz), Junta de Extremadura.

*Sofía Morales* (1989); Cat. Expo., Murcia, Ayuntamiento.

*Soledad Sevilla: casas concéntricas: una instalación sobre la Albufera* (1998); Valencia, Sala Parpalló, Centre Cultural la Beneficència.

*Solo se vive una vez* (1991); Cat. Expo., Centro de Arte Palacio almudi, 2 Abril - 18 Mayo 1993, Murcia, Ayuntamiento.

*Soulaiges: 40 años de pintura* (1989); Valencia : IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno.

## T

*Teresa Cebrián, Joël Mestre: Becados Alfonso Roig* (1995); Valencia, Sala Parpalló.

*Territorio Plural: Esculturas y Proyectos: José M<sup>a</sup> Alcover, Teresa Cebrián, Evarist Navarro, Valcárcel Medina* (1992); Valencia, Obra Social i Cultural Bancaixa.

*Timoteo Pérez Rubio 1896-1977* (1996); Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo; Junta de Extremadura,

*Trenta al cercle vers Antoni Miro* (1987); Valencia. Alacant, Edicions de la Guerra. Caixa d'Estalvis Provincial.

*Tres visiones del siglo xx = Tres visions del segle xx: Ferran García Sevilla, Hans Hartung, Salvador Soria* (1998); Valencia, Generalitat Valenciana.

## U

*UGALDE, Juan* (1995); *¿Quieres hacer el favor de callarte de una vez?*, cat. exposición, Cartagena, Centro Cultural Ciudad de Cartagena, Ayuntamiento.

*Última escultura a València: Ricardo Cotanda: Maribel Domènech: Natividad Navalón: Evaristo Navarro* (1988); Barcelona, Caixa de Pensions, Valencia, IVAM Centre del Carme, 1995

*Últimos ingresos: 1989-1990* (1990); Murcia, Museo de Murcia.

*Un siglo de pintura valenciana 1880-1980: Intuiciones y propuestas* (1994); Valencia, IVAM Centre Julio González.



## V

*Victoria Cano Valencia. Nave Diez Taller de Arte* (1992); Valencia, Caja Rural.

*Vincent Van Gogh, dibujos* (1990); Madrid, Ed. Arnoldo Mondadori

VV.AA. (1997); *Sculpture projects in Münster 1997*, catálogo de exposición Westfälisches Landesmuseum, junio 22-28 sep, Ed. Klaus Bubmann Kasper König, Florian Matzner.

VV.AA.(1987); *Naturalezas españolas (1940-1987)*, Catálogo Exposición del CARS, Madrid, Ed. El Viso S.A.

## X

*Xisco Mensua* (1990); Valencia, galeria Temple.

## Nº

*1a Biennial Martínez Guerricabeitia* (1990); Valencia, Patronat Martinez Guerricabeitia, Universitat de Valencia.

*2a Biennial Martínez Guerricabeitia* (1992); Valencia, Patronat Martinez Guerricabeitia, Universitat de Valencia.

*30 Artistas Valencians* (1981); Valencia, Ajuntament de Valencia.

*33 pintores y 5 escultores vinculados a Ceuta* (1987); Cat. Exposición, Ceuta, Ministerio de Cultura. Caja Ceuta.

*3ª bienal de artes plasticas cultural Rioja* (1992); Logroño, Cultural Rioja.

*3a Biennial Martínez Guerricabeitia* (1994); Valencia, Diputación de Valencia, Universitat de Valencia; Patronat Martínez Guerricabeitia.

*4 artistas de Cáceres* (1990); Cáceres, Institución Cultural "El Brocense", Diputación Provincial.

*40 años de pintura en Sevilla (1940-1980)* (1981); Sevilla, Diputación Provincial, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de San Fernando de Sevilla.

*4a biennial Martínez Guerricabeitia*. Universitat de valencia (1996); Valencia, Universitat; Patronat Martínez Guerricabeitia.

*I Concurso de Pintura Santa Lucia* (1989); Valencia, Madrid, Santa Lucia Compañía de Seguros.

*II bienal de artes plasticas cultural Rioja* (1990); Logroño, Cultural Rioja.

*II Bienal de Escultura de Mislata 1987* (1989); Valencia, Ayuntamiento de Mislata.

*II Bienal de Pintura Villa de Mislata 1988* (1988); Mislata, Valencia, Ayuntamiento de Mislata.

*II Muestra de Arte Contemporáneo en la calle* (1993); Almendralejo (Badajoz), Ayuntamiento.

*III Bienal de Escultura. Villa Mislata 1989* (1989); Valencia, Ayuntamiento de Mislata.

*IV Bienal de Pintura Alfafar* (1991); Valencia, Galeria Edgar neville.

*VIII Salon de los 16* (1988); Cat. Exposición, (8. 1988. Madrid) Madrid, Museo

Español de Arte Contemporáneo.

*IX Bienal extremeña de pintura* (1984); Cáceres, Diputación Provincial.

*IX Bienal Nacional de Arte* (1987); Cat. Exposición, Pontevedra, Diputación Provincial.

*XIV Premi "Senyera" Pintura* (1981); Sala d'Exposicions de l'Excm. Ajuntament de Valencia del 20 de gener al 7 de febrer 1981, Valencia, Ajuntament.

*XIX Edición Premio Bancaixa* (1992); Mayo-Junio 1992, Valencia, Bancaixa.

*XVIII edición Premio Caja de Valencia* (1991), Valencia, Caja.

*XXI Certamen Nacional de Pintura* (1993); Valencia, Madrid, Caja de Madrid.

*XXI Premio Bancaixa* (1994); Valencia, Bancaixa Obra Social y Cultural.

*XXII Premio Bancaixa* (1995); Valencia, Fundación Bancaixa.

*XXIV Premio Bancaixa 1995* (1997); Valencia, Fundación Bancaixa.

### 7.3 PÁGINAS WEB.

ABALOS & HERREROS, *7 micromanifiestos*, 2G Revista internacional de arquitectura [en línea], 2003 nº 22

<http://www.ggili.com/2g.cfm?IDPUBLICACION=475> [consulta: 5 mayo 2005]

DE LOS SANTOS AUÑÓN, M<sup>a</sup> José. *José María Sicilia. "El arte es una historia de hacer para deshacer, es una excrescencia. Nada de eso debería existir"*, Revista de Cultura Lateral, [en línea]. Nov. 1997. Nº 35.

[http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/035jmsicilia\\_mjlossantos.html](http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/035jmsicilia_mjlossantos.html) [consulta: 5 mayo 2005]

FERNÁNDEZ RUEDA, Emiliano; *Filosofía, Internet, AAF...* Alfa. Revista de la Asociación Andaluza de Filosofía [en línea]. Año I - Nº 1 Véase Aristóteles, Física, II, 199 a, 199 b.

<http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/9111/aafalfak.htm> [consulta: 5 mayo 2005]

FONTCUBERTA, J. ; *Karelia: milagros & Co. Disponible en:* <http://www.fundacion.telefonica.com/at/ckarelia/paginas/12.html> [consulta: 5 mayo 2005]

HABLES GRAY, Chris (2001); *Cyborg Citizen*, Nueva York, Routledge. Disponible en World Wide Web: <http://www.ugf.edu/CompSci/CGray/cyology.htm> [consulta: 6 mayo 2005]

*La Opinión* (en prensa), 27 de febrero de 2002. La Palma (Canarias) Disponible en: <http://www.grn.es/electropolucio/genfeb02.htm>

WOODS, Allan (1999); "El marxismo y el arte. Introducción a los escritos de Trotsky sobre arte", [en línea]. *Fundación Federico Engels. Cuadernos de formación marxista* nº 5

[http://www.engels.org/cuadernos/5\\_arte/ma1.htm](http://www.engels.org/cuadernos/5_arte/ma1.htm) [consulta: febrero 2003]

## 7.4 ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

### Cap. 1

1. Hermanos Ambrogio y Pietro Lorenzetti (1290-1348) “ <i>Efectos del mal gobierno en el campo</i> ” (detalle).	20
2. Giotto, <i>Huida a Egipto</i> . Capilla degli Scrovegni, Padua.	21
3. Giotto, <i>Resurrección de Lázaro</i> . Capilla degli Scrovegni, Padua.	21
4. Li Sixun. Dinastía Tang	24
5. Gou Xi. 1020-1090. Dinastía Song	24
6. Fresco de un jardín en Villa Livia, Roma.	25
7. Arnold Böcklin, <i>Paisaje en la campiña</i> , 1859.	25
8. Carlos de Haes (1860 ); <i>Los Picos de Europa</i> . Museo del Prado (167 x 123 cm.)	26
9. Jackson Pollock trabajando sobre un cristal.	27
10. Hans Haacke (1969); <i>Fog, Flooding, Erosion</i> . Water, wind, irrigation system. Seattle, Washington.	27
11. Robert Smithson (1968); <i>Non site</i> .	28
12. Dennis Oppenheim (1969); <i>Cancelled crop</i> .	29
13. Richard Serra. <i>Sin título</i> .	29
14. Marcel Duchamp (1917); <i>Fontain</i> .	31
15. Richard Long (1967); <i>A line made by walking</i> , Inglaterra.	34
16. Nedko Solakov (2002); <i>Estudio para un paisajee romàntico con partes perdidas</i> . Óleo sobre lienzo.	35
17. Giuseppe Penone (1973); <i>bois</i> .	35
18. Soledad Sevilla (1987) <i>Fonts et origo</i> , hilos de algodón, agua, luz, caucho, pintura y sonido.	37
19. J. M. Lazkano (1995); <i>La estática de la estética</i> . Óleo sobre lienzo.	37
20. Joaquim Mir (1902); <i>Or y atzur</i> . Óleo sobre tela.	39
21. Jaime Morera Galicia; <i>Paisaje</i> . Óleo sobre lienzo.	39
22. Jared Sanders, <i>Utah high desert</i> .	39
23. J.M.W. Turner (1840); <i>The Slave Ship</i> . Óleo sobre lienzo.	40
24. W. de María (1974-77); <i>The Lightning Field</i> . Nuevo México.	40
25. Richard Long (1989); <i>River avon mud drawings</i> .	41
26. Giuseppe Penone; <i>piedra,cuerda, arbol, sol, lluvia</i> .	41
27. Robert Longo ( 2003); <i>untitled, in The Sickness of Reason</i> .	41
28. Jean Verame (1984); <i>Painted landscape</i> , Tafraout, Marruecos.	42
29. Marcel.li Antunez Roca (1999); <i>Epifanía</i> . Fundación Telefónica. Madrid.	42
30. Peter Fend (1988); <i>Ocean Eaeth, Processed Imagery</i> .	42

### Obras comentadas cap. 1

1. Ana Mendieta, <i>Birth (Nacimiento)</i> , 1982. Iowa.	43
2. Ana Mendieta, <i>Untitled (1978); From the tree of life series</i> , Iowa.	44
3. Ana Mendieta, <i>Untitled (1979); From de silueta series</i> , Amana, Iowa.	44
4. Miguel Ángel Blanco (1999); <i>Libro-caja n° 619. El Zarzal</i> .	46
5. Miguel Ángel Blanco (1999); <i>Libro-caja n° 199. Un nuevo planeta</i> .	46
6. Miguel Ángel Blanco (2000); <i>Libro-caja n° 784. Isla de dragos</i> .	46

7. Ángel Ferrant (1945); <i>Ciprés.</i>	47
8. Foto: Miguel Ángel Blanco buscando materiales entre las lavas de Lanzarote.	47
9. Miguel Ángel Blanco (2003); <i>Libro-caja nº 883. Aulaga (detalle).</i>	47
10. Antonio López (1961); <i>Membrillo.</i>	48
11. Antonio López pintando en La Gran Vía y en el metro de Madrid (1974-81).	49
12. Antonio López (1968 -70); <i>Madrid, óleo sobre lienzo, 244 x 122 cm.</i>	50
13. José María Siciclia (1995); <i>Amapola, técnica mixta.</i>	51
14. José María Sicilia (2002); <i>Dibujo</i>	52
15. José María Sicilia (2002); <i>Una tumba en el aire.</i> Litografía y monotipo sobre papel.	52
16. Isidoro Valcárcel Medina (1986); <i>3 proyectos naturales: (arriba) El castillo expugnable, (abajo) Tiberiades y Tierra-aire.</i>	54
17. Isidoro Valcárcel Medina (1989); <i>Tierra virgen.</i>	57
18. Isidoro Valcárcel Medina (1974); <i>Puertas al campo, Madrid.</i>	57

## Cap. 2

1. Foto de bosque cultivado en línea.	61
2. Joan Fontcuberta; <i>Sirena de Digne.</i>	67
3. Andy Goldsworthy; <i>Rowan Leaves.</i>	71
4. Juan Genovés (1996-97); <i>De la serie Secuencias</i>	72
5. Foto del pueblo de Tíjola en Almería.	74
6. Foto cocheras de <i>Minas de Ojos negros.</i> Teruel.	75
7. <i>Arteleku.</i> Taller de arte contemporáneo. Bilbao.	75
8. <i>El Tanque.</i> Espacio cultural. Santa Cruz de Tenerife.	75
9. <i>Museo Vostell.</i> Malpartida, Cáceres.	75
10. <i>La Fábrica;</i> Centro de Arte Contemporáneo. Abarca de Campos. Palencia.	76
11. Ilustración del libro <i>Hypnerotomachia Poliphili.</i>	77
12. Leonardo Da Vinci, <i>soffitto sala delle asse.</i> Castello sforza.	77
13. Nestor de la Torre (1928-1934); <i>Visiones de Gran Canaria</i>	77
14. Jardín Zen en kyoto.	79
15. Jardín en Versailles.	79
16. Jeff Koons (1992); <i>Puppy,</i> Bilbao.	79
17. Perejaume; <i>El mundo como sala de exposiciones.</i>	84
18. Tres obras de las <i>Jornadas de puertas abiertas del Cabanyal-Canyamelar de 1997.</i> Valencia.	85
19. Gerard Richter (1988); <i>Cell.</i>	89
20. Luis Garrido; Proyecto <i>Torre de ,la llum,</i> 500m Rascacielos Bioclimático. Valencia.	90
21. Tunik (2003); <i>Desnudos,</i> Barcelona.	92
22. Ashkan Sahihi; <i>Money.</i>	92
23. Ester Partegàs (2005); Montón, Galería Helga de Alvear, Madrid.	92

## Obras comentadas cap. 2

1. J. Tudela (2000); <i>Por favor, dos sillas para Narciso Tomé,</i> Ojos Negros, Teruel.	95
2. Javier Tudela; <i>El atlas de lo necesario (Ensayo general),</i> La Fábrica, Abarca de Campos, Palencia.	96
3. Joan Fontcuberta & Pere Formiguera (1989); <i>Fauna: Archivo del Dr. Ameisenhaufen.</i>	98

4. Joan Fontcuberta (1997); <i>Sputnik</i> .	100
5. J. Fontcuberta; <i>Karelia: Milagros &amp; C.</i>	101
6. Marina Núñez (2000); <i>s.t., (ciencia ficción)</i> .	103
7. Marina Núñez (2000); Detalles de la serie instalación <i>Ciencia ficción</i> .	104
8. Marina Núñez (1997); <i>Sin título (monstruas)</i> . Óleo sobre lienzo. 230 x 136 cms.	105
9. Marina Núñez (2003); Pieza de la serie <i>Ficción</i> .	106
10. Marina Núñez (2000); Pieza de la serie <i>Ficción</i> .	107
11. Jardines de Laussane: <i>Le Jardin ferroviaire</i> ; Jean Scheurer, plasticien, Georges Abou Jaoudé, plasticien, Joris de Castro, architecte-paysagiste, Ulrich Doepper, architecte, Gérald Gilléron, coordinateur CFF, Pierre Philippe, consultant CFF, Lausanne et Berne.	110
12. Jardines de Laussane: <i>Le Jardin de Deukalion</i> ; Daniel Schlaepfer, artiste et scénographe spécialisé, Stelio Tzonis, concepteur d'environnements sonores, Nicole Blanchoud, linguiste et musicienne, Ueli Brauen et Doris Waelchli, architectes, Renaud Pidoux, collaborateur, Lausanne.	110
13. Jardines de Laussane: <i>Dessine-moi un jardin</i> ; Agnès Daval, artiste et paysagiste, Strasbourg.	110
14. Jardines de Laussane: <i>Délice des jardins (jardin musical)</i> ; Les Nouveaux Monstres (Léon Francioli et Daniel Bourquin), musiciens, Lausanne.	110
15. Jardines de Laussane: <i>A l'ombre</i> ; Service des parcs et promenades de la Ville de Lausanne, conception Daniel Oertli.	112
16. Jardines de Laussane: <i>Mémoire d'enfants</i> ; Service des parcs et promenades de la Ville de Lausanne Claude Rochat et Paolo Fornara: conception, Cimetière du Bois-de-Vaux: réalisation.	112
17. Jardines de Laussane: <i>Pré aux moutons</i> ; Service des parcs et promenades de la Ville de Lausanne. Christian Solliard: conception. Cimetière du Bois-de-Vaux: réalisation.	112
18. Jardines de Laussane: <i>Jardin de choses</i> ; CEcoliers de Floréal et de L'Arc-en-Ciel avec Barbara Roulet et Jean-Yves Le Baron, architectes-paysagistes, L'Atelier du paysage.	113
19. Jardines de Laussane: <i>Ecole buissonnière (novillos)</i> ; Ecoliers d'Eglantine avec Jean-Jacques Borgeaud, architecte-paysagiste, Lausanne.	113
20. Jardines de Laussane: <i>Lumières bleues - attention Jardins</i> ; Studio Prolix (Martine Bouchier), artiste et architecte, Philippe Nys, docteur en philosophie et enseignant en arts, Jan Stoemelinks, architecte-paysagiste, Paris.	114
21. Jardines de Laussane: <i>Chambres avec vue</i> ; Marie-Hélène Giraud, architecte et paysagiste, Claudine Romer Charles, architecte, Genève.	114
22. Jardines de Laussane: <i>L m'aime</i> ; Maria et Bernard Zurbu-chen-Henz, architectes; Philippe Gueissaz, architecte, et Séverine Gueissaz, étudiante en lettres; Fabrice Schneider, entrepreneur paysagiste; Etienne Lasserre, ingénieur civil, Lausanne.	114
23. Jardines de Laussane: <i>Fibres végétales</i> ; Philippe Béboux, Stephanie Bender, Bruno Emmer, Patricia Leal Laredo, architectes, Frédérique Burnier, paysagiste, Lausanne.	114
24. <i>Ibidem</i> .	114
25. <i>Ibidem</i> .	114
26. Jardines de Laussane: <i>Jardin théâtre</i> ; Sylvie Visinand, architecte-paysagiste; Meier & Associés: Philippe Meier, Ariane Poncet, architectes; Samir Zid, architecte-stagiaire; Christine Renold, architecte; Olivier Corthésy, artiste plasticien; Lausanne et Genève.	114
27. Jardines de Laussane: <i>Un centre de vaccination au Roundup</i> ; Jean-Gilles Décosterd & Philippe Rahm, architectes, Mathias Vust, biologiste, Jérôme Jacqmin, collaborateur.	114
28. Jardines de Laussane: <i>Tapis volant</i> ; Francesca Kamber Maggini, architecte-paysagiste, Alain Poroli, designer, Renato Tagli "Cick", graphic designer et artiste, Tessin.	115
29. Jardines de Laussane: <i>Le Jardin des Nolfs</i> ; Atelier Pont 12: François Jolliet, Guy	

<u>Nicollier, An-toine Hahne, architectes; Pascal Heyraud, architecte-paysagiste; Yaël Rion, décorateur, Lausanne.</u>	115
<u>30. Jardines de Laussane: Pont - Bise; Patricia Capua-Mann et Graeme Mann, architectes. Claude Augsburguer, plasticien, François Trachta, jardinier-paysagiste, Jean-Daniel Berset, ingénieur civil, Lausanne.</u>	115
<u>31. Jardines de Laussane: Rêves; Paysagegestion, architectes-paysagistes, Lausanne, et Jean-Claude Deschamps, plasticien, Lausanne.</u>	115
<u>32. Jardines de Laussane: La présence de l'absence; Werner Rüger, architecte-paysagiste, Theo Spinnler, architecte et artiste, Julie Dové, architecte-paysagiste, Winterthur et Zürich.</u>	115
<u>33. Jardines de Laussane: La blanche envolée; Atelier Tangentes (Marion Talagrand, Alice Brauns, Carine Bouvatier), paysagistes, Paris.</u>	115
<u>34. Jardines de Laussane: Les lances d'Uccello; Maria Carmen Perlin-geiro, artiste, Atelier d'architecture 2BM2 (Bénédicte Montant, Corrado Alberi), Genève.</u>	115
<u>35. Jardines de Laussane: Le camping; Stephan Kuhn et Richard Truninger, architectes-paysagistes, Christine Fueter, scénographe, Dani Hanny, musicien et compositeur, Zürich. Collaborations: Katharina Graf, desig-ner de mode (les tentes); Kati Perriard, créatrice de masques (le Grand Dormeur); le Jardin botanique cantonal de Lausanne.</u>	115
<u>36. Manolo Quejido (1976-77); Monte, Llanura, Arroyo, Fango, Pendiente y Tierra. Acrílico sobre cartulina.</u>	116
<u>37. Manolo Quejido (1975-77); Rojo, Azul, Canario y Verdor. Acrílico sobre cartulina.</u>	117

### Cap. 3

<u>1. Mark Rothko (1958); blue and grey.</u>	125
<u>2. Cristobal Toral (2001); composición con equipajes.</u>	125
<u>3. Christo; Wrapped Air Raid Tower</u>	139
<u>4. J. Beuys (1985); Tränen, `Hirschkopf`.</u>	139
<u>5. Wolf Vostell; Retrato de Tintin.</u>	139
<u>6. Cristina Iglesias (2000); Habitación Vegetal III.</u>	142
<u>7. Ángel Mateo Charris (1999); Pinocho y Pinochet.</u>	142
<u>8. Perejaume, 1998.</u>	143
<u>9. Adolfo Schlosser (1999); El cielo sobre la tierra.</u>	143
<u>10. Honoré Daumier(1855-1860); Consejo a un joven artista.</u>	146
<u>11. Esther Ferrer (1973-74), silla zaj.</u>	146
<u>12. Walter Marchetti (1990); Música de cámara 268. la noche zaj.</u>	146
<u>13. Isabel Flores (2001); Las Cartas Atlánticas.</u>	147
<u>14. Oscar Dominguez (1957); Delphes. Óleo y decalcomanía sobre lienzo. París.</u>	149
<u>15. Robert Longo ( 2003); untiled.</u>	149
<u>16. Robert Longo (1981-998); Frank.</u>	149
<u>17. Yves Klein (1960); Salto al vacío.</u>	150
<u>18. R. Smithson (1970); Spiral Jetty. Diamètro de 450 cm. Great Salt Lake, Utah.</u>	150
<u>19. Cronlech Kauso I. Conjunto de dos cronlechs, en granito del terreno. El primero con 4 m de diámetro y 21 testigos y el segundo con 17 testigos y 7 m. Descubiertos en 1981 no han sido excavados. Oiartzun, País Vasco.</u>	153
<u>20. Darío Urzay (2000); Agnostic site. Óleo, fotografía y resina sobre madrera.</u>	155
<u>21. El Perro (2000); Demoliciones virtuales. Ministerio de cultura. Madrid.</u>	155
<u>22. Nam June Paik (1962); Exposition of Music—Electronic Television. Exposition à la Galerie Par-nass.Wuppertal, Alemania.</u>	156

23. Rafael González Piorno (2003); <i>Mañana</i> . Dibujo.	156
24. Nicéphore Niépce (1828); <i>La Table servie</i> .	157
25. Edgar Degas (1834-1917); <i>bailarina ajustándose sus zapatos</i> .	157
26. Antoni Abad (1995); <i>Sísifo</i> .	158

### Obras comentadas cap. 3

1. Juan Hidalgo (1990); <i>Piano republicano</i> .	160
2. Juan Hidalgo (1997); <i>piano canario irregular</i>	160
3. J. Cage preparando un piano para una actuación.	161
4. Juan Hidalgo (1977); Portada del disco, <i>Rose Selavy</i> , Milán, Cramps Records.	162
5. Juan Hidalgo (1969); " <i>Mujer y flor</i> ". Fotografía 45 x 60 cm (4 piezas).	162
6. Leopoldo Emperador (1987); <i>Hacia el paradigma</i> . Adobe, acero, gas, sal y grabación video.	164
7. Leopoldo Emperador (1988); <i>Hacia el paradigma</i> (versión 2). Acero, gas y grabación video.	164
8. Leopoldo Emperador; <i>Mascarón de la Teodicea</i> . Acero. 1990. 142 x 75 x 80 cms	165
9. Leopoldo Emperador (1984); <i>Sin título</i> . Técnica mixta sobre madera. 94 x 126 cms.	166
10. Leopoldo Emperador (1980); <i>Boschetto</i> . Neón y almagre. Destruída.	167
11. Soledad Sevilla (2000); <i>LUR</i> .	168
12. Soledad Sevilla (2000); <i>LUR</i> , (detalle).	169
13. Marina Núñez (1996); <i>Cunas de ensueño</i> .	170
14. Marina Núñez (1996); <i>De izda a dcha, Maternidad 4, En un jardín artificial, Migue- lines y De un jardín artificial 2</i> . Cibatrans doble imagen (flip), caja de luz.	170
15. Marina Núñez (1996-97); <i>Luz del pasado</i> . Instalación de luz, fotografía y sonido (simulación por ordenador).	171
16. Alberto Corazón (2002); <i>Acantilado II</i> , óleo, carboncillo y sanguina sobre papel entelado sobre acero cortén. 244 x 264 cm.	173
17. Alberto Corazón (1993); <i>Lugar para el pago de impuestos II</i> . Acero cortén.	
18. Alberto Corazón (2000); <i>Secos días vidriosos I</i> , óleo carboncillo y barníz sobre papel entelado.	174
19. Alberto Corazón (2002); <i>Como una tormenta de pavesas encendidas</i> , óleo y carbón sobre tela.	175

### Cap. 4

1. Tres ejemplos de publicidad: <i>Renault, Repsol y Airtel</i>	180
2. Publicidad de <i>Weetabix</i> sobre un campo de cereales.	181
3. <i>Museo de Arte Contemporáneo</i> . Sasamon, Burgos.	183
4. <i>Museo de Arte Contemporáneo Jose maría Moreno Galvan</i> . La puebla de cazalla, Sevilla.	183
5. Gutzon Borglum, <i>Monte Rushmore con las caras de George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt y Abraham Lincoln</i> , Dakota, EE.UU.	184
6. W. de María; <i>The Lightning Field</i> . Op cit. y R. Smithson; <i>Spiral Jetty</i> . Op cit.	184
7. Agustín Ibarrola; <i>Bosque de Oma</i> (1980), Kortézubi, (Guernica) y <i>Cubos de la memoria</i> (2001), Llanes, (Asturias).	185
8. Foto del Gughenheim de Bilbao con turista posando.	186

9. Foto de excursionistas.	186
10. <u>Imágenes de la ría de Bilbao antes de la construcción del Museo Guggenheim y del proyecto de sus construcción.</u>	187
11. <u>Página web del complejo turístico de Monetenmedio, disponible en: <a href="http://www.monteenmedio.com/">http://www.monteenmedio.com/</a></u>	188
12. <u>Dos detalles de la exposicion de motos <i>El arte de la motocicleta</i> (1999- 2000) en el Gughenggeim de Bilbao</u>	190
13. <u>Foto de manifestación en Fuerteventura contra las prospecciones del proyecto de Tindaya.</u>	190
14. <u><i>Ciudad de las artes y las ciencias</i>. Valencia.</u>	191
15. <u>Cartel contra le destrucción del Cabanyal. Valencia.</u>	191
16. <u>Obra efímera de las <i>jornadas de puertas abiertas del Cabanyal 1997</i>.</u>	191
17. <u>Foto del Valle de los caídos. Madrid.</u>	192
18. <u>La cabaña en Savitaipale (Finlandia), julio, 1991. Foto El Hortelano.</u>	195
19. <u>El Hortelano (1991-1992); <i>Myrmica Laevinodis</i>, de la serie Savitaipale, técnica mixta.</u>	195
20. <u>Foto del Parque Nacional de Covadonga y Picos de Europa.</u>	197
21. <u>Foto de basurero en el monte Everest.</u>	198
22. <u>Foto construcciones turísticas en Formigal, Huesca.</u>	198
23. <u>J. beuys (1974); <i>I like America and America likes me</i>.</u>	199
24. <u>Nicanor Piñole (1907); <i>Vaqueros en la Plaza de Cibeles</i>. Óleo sobre lienzo, 53 x 68 cm. Colección Santander Central Hispano, Madrid.</u>	200
25. <u>Foto de la glorietta de Cibeles con tráfico.</u>	200
26. <u>Foto de mobiliario urbano para la recogida de basuras.(2004)</u>	201
27. <u>Foto de mobiliario urbano (reformado) para la recogida de basuras.(2005)</u>	201
28. <u>Rotonda con maquinaria industrial. Villalba, Madrid.</u>	202
29. <u>Tres esculturas públicas de bronce: <i>Woody Allen</i>, Oviedo, <i>Vendedor de pescado</i>, Oviedo, <i>Vende-doras del Fontan</i>, Oviedo.</u>	204
30. <u>Foto de la construcción de Disneyland.</u>	206
31. <u>Foto del proyecto Disneyland (1955).</u>	206
32. <u>Foto de la maqueta para el proyecto <i>matterhorn</i>. Basado en el monte Cervino (Suiza) también llamado Matterhorn.</u>	206
33. <u>Fotograma de la película <i>El show de Truman</i>.</u>	207
34. <u>Foto: entrada a parque temático <i>Mini-Europa</i>. Bruselas.</u>	207
35. <u>Foto: <i>Faunia</i>, parque temático. Madrid.</u>	207
36. <u>Tres imágenes de los dinosaurios que Paxton usara para la Exposición Universal de Londres. Crystal Palace</u>	208
37. <u>Foto: propaganda de motos todoterreno.</u>	210
38. <u>Mirador de San Antonio. Ceuta.</u>	210
39. <u>Casa ibizenca tradicional.</u>	212
40. <u>Contrucciones turísticas de Ibiza.</u>	212
41. <u>Complejo turístico <i>La Santa</i>. Lanzarote.</u>	214
42. <u>César Manrique (1949); <i>Gánigo con cactus</i>.</u>	215
43. <u>César Manrique (1963); <i>sin título</i></u>	215
44. <u>César Manrique; <i>boceto diablo</i>.</u>	215
45. <u>César Manrique; <i>objetos encontrados</i>.</u>	216
46. <u>César Manrique; <i>bmw de César</i>.</u>	216
47. <u>César Manrique; <i>Mirador del río</i>, Lanzarote.</u>	217
48. <u>César Manrique; <i>Monumento al campesino</i>, Lanzarote.</u>	217
49. <u>César Manrique (1985); <i>Bandera del Cosmos</i>.</u>	218



50. M.C. Escher (1952); <i>Charco</i>	219
---------------------------------------	-----

## Obras comentadas cap. 4

1. César Manrique.	221
2. C. Manrique (1998); <i>Jardín de cactus</i> , Lanzarote.	222
3. Foto: C. Manrique posando desnudo entre las rocas de la isla y ante uno de sus cuadros. Mostrándonos su actitud desinhibida.	223
4. L. M. de Vidales; <i>aceitunero</i> .	223
5. M. Navarro; <i>Oteando</i> .	226
6. Foto: ejemplo de rotonda ajardinada.	226
7. J. M de Vidales; <i>Monumento al soldado de reemplazo</i> , Alicante.	227
8. J. M de Vidales; <i>Alfonso VI</i> en rotonda de entrada a Toledo.	227
9. J. Plensa; <i>Mi casa en Torrelavega</i> .	227
10. Ernesto Knörr; <i>Siroco</i> .	227
11. Foto: ejemplo de ajardinamiento con una pequeña rocalla y un sólo árbol.	227
12. A. Schlosser; <i>rotonda en Torrelavega</i> , piedras de Escobedo.	227
13. Foto: Rotonda de entrada a Linares.	228
14. Foto: Montaña de Tindaya, Fuerteventura.	231
15. Maquetas del proyecto de Tindaya.	235
16. Grabados podomorfos de Tindaya.	235
17. Obra de Chillida donde vemos ya la idea del vacío en el interior.	235
18. W. Vostell (1996-97); <i>¿Por qué el proceso entre Pilato y Jesús duró sólo dos minutos?</i>	236
19. Foto: Vista aérea del paisaje de los Barruecos.	237
20. W. Vostell; <i>El fin de Parzival</i> .	238
21. W. Vostell; <i>Viaje de (H)ormigón por la Alta Extremadura</i> .	239
22. W. Vostell; <i>El muerto que tiene sed</i> .	239
23. Nestor Torens (2001); <i>Autopistas</i> .	240
24. Nestor Torens (2001); <i>Autopistas</i> (detalle).	241
25. Nestor Torens (1997); <i>Hot line</i> .	241
26. N. Torrens; <i>Like Irregular Chickens</i> .	242

## Cap. 5

1. J. Beuys, <i>Filzwinkel</i> (1985); <i>ángulo de fieltro</i> .	246
2. Foto: Taller de grabado de <i>la massana</i> .	249
3. Foto: Tapies trabajando.	251
4. Feria medieval de artesanía en Mocejón, Toledo.	251
5. Julio Gonzalez (1936); <i>Máscara del Montserrat gritando</i> .	251
6. Francesco Clemente; <i>Former palladium theater</i> , New York.	252
7. Francesco Clemente (1985); <i>Palladium Bestiario II</i> .	252
8. Espectáculo multimedia, <i>Compostela 2004 Porta Europa</i> .	252
9. R. Trockel (1987); <i>untiled</i> , lana para labores.	253
10. Luis Mayo(2000); <i>La torre de babel</i> , temple sobre tabla.	253
11. G. Penone trabajando.	253
12. Antonio Alcacer; <i>collagraf</i> .	253
13. Edith Van de Wetering newderland (2002); <i>Sand Sculpture</i> , Scheveningen.	254

14. <u>Ice &amp; Snow Festivals ( 2002-03) in Harbin, China.</u>	254
15. <u>Foto: trabajos con flores secas prensadas y niños participando en talleres de arte y naturaleza. Fuente:RIGO VANRELL, Catalina (2003); <i>Sensibilización medio-ambiental a través de la educación artística: propuestas</i>, tesis dirigida por Noemí Martínez Díaz en la UCM.</u>	255
16. <u>Hidetoshi Nagasawa (2005); proyecto para Alquezar. Huesca</u>	260
17. <u>Marcos Lora Read (2003) <i>Emersión atlántica</i>, Osorio. Gran Canaria.</u>	260
18. <u>Virginia Calvo (2001); <i>Bosque de Ninfas</i>, Centro de operaciones de land art, <i>El apeadero</i>. León.</u>	260
19. <u>Francisco Leiro (1999); <i>Zona de descanso</i>. Isla Xunqueira. Pontevedra.</u>	261
20. <u>Foto: minas de Ojos Negros.. Teruel.</u>	261
21. <u>Sol Lewit (2001); <i>bloque de cenizas</i>, Monteenmedio, Cádiz.</u>	261
22. <u>César Manrique (1990); Jardín de cactus, Lanzarote.</u>	261
23. <u>Pamen; <i>tumba escultura</i>, tierras altas lomas de oro, La Rioja.</u>	261
24. <u>Foto: Espacio Moran de arte contemporáneo (2003). Casas de Castañar, Extremadura.</u>	262
25. <u>Foto: Grizadale. Inglaterra.</u>	263
26. <u>Peter Fischli and David Weiss (1997); <i>garden, temporary garden complex</i>, Münster, Alemania.</u>	263
27. <u>Cueva pintada de Galdar. Gran Canaria</u>	264
28. <u>Van Gohg ( ); <i>campesina inclinada vista desde atrás</i>. Dibujo...</u>	266
29. <u>Enrico Job (1972); <i>metamorfosis</i>.</u>	268
30. <u>Marta de Menezes (2000); <i>Nature</i>, mariposa B. Anynana viva con dibujo de alas modificado.</u>	268
31. <u>Cindy Sherman (1990); <i>untiled n° 226</i>.</u>	268
32. <u>Manuel Saiz (1996); <i>First degree FX 1 (¡Muestra tus heridas!) y First degree FX 2 (Apuesto a que no tienes)</i>.</u>	269
33. <u>Gilbert &amp; George (2004); <i>Thirteen Hooligan Pictures</i>.</u>	269
34. <u>Jannis Kounellis ( 1969); <i>Untitled (12 Live Horses)</i>.</u>	269
35. <u>Damien Hirst (1991); <i>The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living</i>.</u>	270
36. <u>Yolanda Paulsen (2004); <i>Cielo</i>, 1-8 bronquios registrados en silicón sobre láminas de acrílico.</u>	270
37. <u>Knossos (1500 a.c); <i>Fresco del toreador</i>. Creta.</u>	270
38. <u>Fotos: Detalles de artesanías de esparto y palmito.</u>	270
39. <u>Judy Chicago (1973-79); <i>The Dinner Party</i>.</u>	271
40. <u>Vik Muniz.(1997); <i>Medusa Marinara</i>.</u>	271
41. <u>Javier Pérez (2001); <i>A trip to Venice</i>.</u>	271
42. <u>Marcel Duchamp (1920-1964); <i>Élevage de poussière</i>.</u>	271
43. <u>Foto: <i>Yeso</i>. Baza.</u>	272
44. <u>Foto: <i>Cuarzo hialino</i>.</u>	272
45. <u>Foto: <i>Microclina amazonita</i>.</u>	272
46. <u>Foto: <i>Huella de dinosaurio en el yacimiento de los cayos</i>. Cornago, La Rioja.</u>	272
47. <u>Paco Barón (2002); <i>De dibujos y refranes</i>.</u>	273
48. <u>Perejaume ( 1990); <i>natura y signatura</i>.</u>	274
49. <u>Vija Celmins (1977-1982); <i>To fix the image in memory</i>.</u>	274
50. <u>Julio Blancas (1996); <i>Callao</i>, marmol negro de Bélgica.</u>	274
51. <u>Giovanni Anselmo (1968); s/t.</u>	274
52. <u>Antoni Tàpies (1969); <i>Paja prensada a la x</i>.</u>	275
53. <u>Manolo Millares (1960); <i>Cuadro III</i>, mixta arpillera.</u>	275

54. Manolo Valdés (2003); <i>Dorothy XI</i> .	275
55. Leonardo Da Vinci(1487-89); <i>Códice Atlántico</i> .	277
56. Leonardo Da Vinci (1510-13); <i>Recopilación de Windsor</i> .	277
57. Piero di Cosimo (1462-1521); <i>Centauromachy</i> .	277
58. Piero Di Cosimo (1505); <i>Fuego del bosque</i> .	277
59. Janet Saad-Cook (2001); <i>Sun drawings</i> .	278
60. Roger Ackling (2000); <i>Voewood</i> , grabado al sol.	278
61. Foto: Roger Ackling trabajando con la lupa.	278
62. Christo and Jeanne Claude (1972-76); <i>Running Fence</i> , Sonoma.	279
63. Ives Klein (1961); creando pinturas al fuego.	280
64. Ilya Kabakov (1995-1998); <i>El palacio de los proyectos</i> .	281
65. Superestudio.(1969); <i>The Continuous Monument. Alpine Lakes</i> .	281
66. Diller & Scofidio (2002); <i>The blur building</i> .	281
67. Peter Hutchinson (1970); <i>Círculo biológico</i> .	281
68. Giacomo Balla (1912); <i>Dinamismo de un perro con correa</i> .	282
69. J. Kosuth (1965); <i>One and three chair</i> .	282
70. M. Gozalbo ( 1989); <i>hierro-oxidado</i> .	283
71. Cristina Le Mehauté(2003); <i>Árbol de hierro con frutas de vífrio rojas</i> .	283

## Obras comentadas cap. 5

1. F. Leiro, <i>Artrosis</i> , Madera de tejo. Al fondo, <i>Semillero</i> , 45 dibujos, técnica mixta sobre papel.	285
2. F. Leiro (2003); <i>Recolectoras</i> , madera .	286
3. F. Leiro(1991); <i>Nube IV</i> , madera y poliéster.	286
4. T. Gallardo; <i>Volumen engendrado</i> .	288
5. T. Gallardo; <i>Timagada II</i> .	288
6. T. Gallardo; <i>El Gigante del Bosque</i> , piedra caliza. Parque público de Leganés.	288
7. T. Gallardo (1993); <i>Fuente Magma</i> . Telde. Las Palmas de Gran Canaria.	289
8. T. Gallardo (1986); <i>Atlante</i> , collage de lava, Las Palmas de Gran Canaria.	289
9. Obras anónimas del bosque de Guadarrama.	291
10. A. Schlosser (1982); <i>Velero III</i> , barro, paja, planta, hilo.	292
11. A. Schlosser (1993); <i>Ballena</i> , granito, piel de cabra y latón.	292
12. A. Schlosser ( 1993); <i>Centro</i> , semillas de pino y cuarzo, medidas variables.	293
13. A. Schlosser; <i>Bóveda</i> .	294
14. A. Schlosser; <i>Don Genaro</i> , pitera, piedra y cable de acero.	294
15. Nacho Criado (1973-1976); <i>In/Digestión</i> . Mengíbar.	297
16. N. Criado; <i>Puente</i> .	298
17. N. Criado; <i>Volcán simulacro</i> .	298
18. N. Criado; <i>Umbra Zenobia</i> , 40 elementos, medida variable. Vidrio, madera viva (hongos), Palacio de Cristal, Madrid.	298
19. Ilya Kabakov(1997); <i>Looking Up, Reading the Words</i> , Münster, Alemania.	300



## ESPOROGRAFÍAS

F. Cano

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

**ESPOROGRAFÍAS  
(Apéndice)**



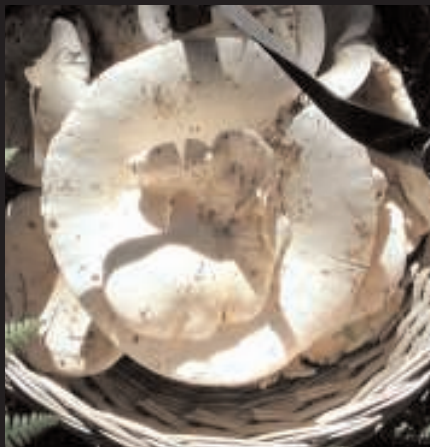
**FERNANDO CANO VIDAL  
2005**





## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CREANDO CON SERES VIVOS	15
QUÉ ES UNA ESPOROGRAFÍA	21
FASES DEL TRABAJO	33
OBRAS REALIZADAS	39





## INTRODUCCIÓN

### **“Setas. Máquinas de enseñar”**

Jonh Cage, (“M”, 196).



Cris Drury, obra realizada con esporas de colores claros donde el autor escribe con tinta hecha con esporas los nombres de las setas de donde proceden.

Cómo metáfora de actividad investigadora John Cage, micólogo experimentado, proponía la “caza de hongos”, actividad que proporciona un placer especial, “when we find mushrooms in perfect condition, we have a musical delight” y que al igual que toda investigación siembra dudas mientras avanza; «cuanto más las conoces, menos seguro estás de la posibilidad de identificarlas. Cada una es ella misma. Cada seta es lo que es, su propio centro. Es inútil pretender que uno conoce las setas, porque rehuyen tu erudición» (Birds, 188).

El mundo de las setas no ha sido ajeno a las artes del hombre. Desde sus comienzos, el hombre ingería como alimento setas como la fístula hepática o los boletus, y culturas ancestrales usaban las propiedades psicotrópicas de algunas setas en sus rituales, como la *Amanita muscaria* (Europa) o los *psilocybes* (América). Representadas en cerámicas, pinturas y relieves, desde el México azteca hasta las pirámides egipcias, los hongos han formado parte de la iconografía humana desde sus comienzos hasta la actualidad.



(Arriba) Codex Vindobonensis: Nine deities receive instructions from Quetzalcoatl on the origin and use of sacred mushrooms. - Mixitec kingdom (Schultes and Hofmann 1979). En la línea abajo; Tassili Rock Painting Southern Algeria 3500 BC (McKenna). Mushroom, Vinca, Central Balkans 5500-3500 BC (McKenna). Double Mushroom Idol from the Konya Plain, Turkey (McKenna). The sacrament: Eleusis (Graves 1955).



Mayan mushroom stones 1000 - 300 B.C. (Schultes & Hofmann 1979)



También la pintura en su género del bodegón ha tomado como motivo las setas desde la pintura flamenca hasta la impresionista.

Como alimento algunas setas son tan apreciadas que alcanzan precios altísimos en los mercados, como es el caso de la trufa, los boletus o las morchelas. Lo que hace que esto sea así es la gran dificultad de su cultivo o la imposibilidad del mismo en el caso de los boletus y las morchelas ya que crecen asociados a ecosistemas complejos como bosques de coníferas, planifolios, etc.



Arriba, *Naturaleza muerta con setas,(detalle)* Alexander Coose-mans. Flemish, 1627-1689

Abajo, *Naturaleza muerta con setas*, Vladimir Bécic (1886.-1954.)

Hoy día el camino de las artes aunque parezca alejarse de la representación de la naturaleza no es siempre así, los hongos por ejemplo continúan siendo representados formalmente, al tiempo que se indaga también en sus estructuras y procesos. Los dibujos infantiles conocidos como Pitufos vivían dentro de casas que eran setas fácilmente reconocibles como Amanitas muscarias. Muchas construcciones actuales de aspecto futurista, muy artificiales en a-

pariencia, deben su inspiración a la observación detenida de estos efímeros seres. Observemos si no el enorme parecido de los parasoles de las gasolineras con las esbeltas figuras de las Lepiotas proceras o las burbujas diseñadas por Baldeweg con los Bejines gigantes. Son muchas los diseños que se fijan en estos seres vivos y en tantos otros que nos ofrece la naturaleza y cuya simplicidad y perfección continúa atrapando nuestros sentidos.





(Arriba) Dos proyectos futuristas de N. Baldeweg, se trata de selvas tropicales en burbujas, situadas una en Manhattan y otra en uno de los polos, muestran su parecido con formas orgánicas como los Bejines gigantes (Abajo).

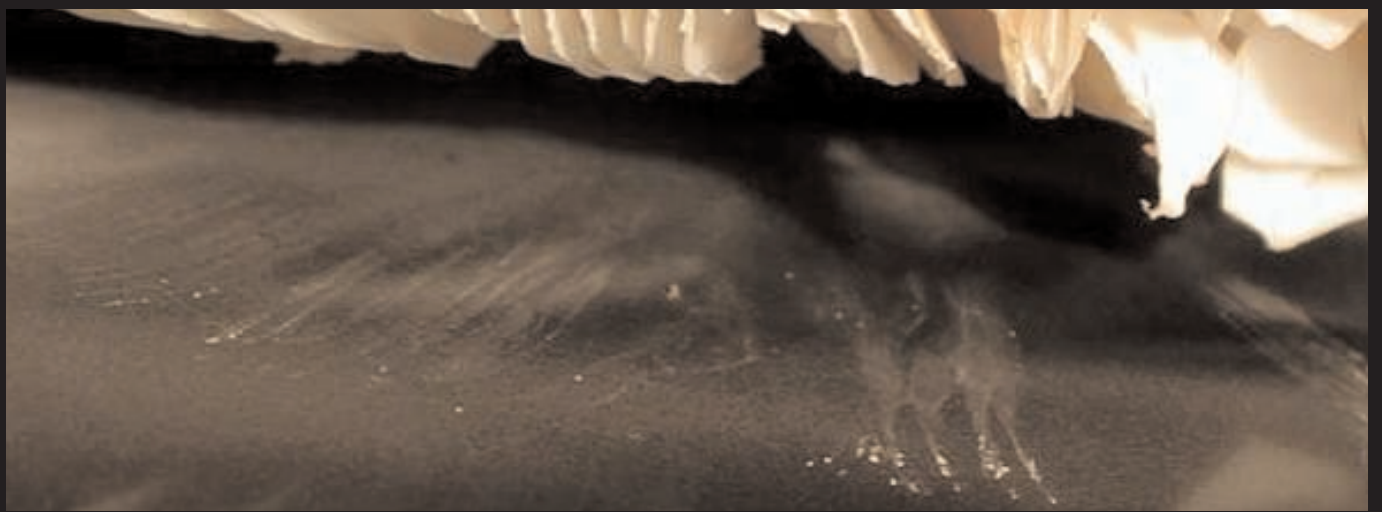




Las setas se cruzan en el camino de esta tesis en el momento en que comienzo a conocer los alrededores del pueblo de El Escorial y gracias al interés de algunos amigos del lugar, que tradicionalmente salen a por setas en otoño, principalmente níscalos, boletus y setas de cardo. Todo esto, unido a mi afición por andar y perderme en el bosque, mientras en mi cabeza se conjugaba el discurso de esta tesis sobre el arte y la naturaleza, hacen surgir los primeros intentos de dibujar con setas. Con las que recogía y luego desechaba comencé a realizar esporadas recordando que de niño lo había hecho en algún momento.

Al realizar las esporadas, como dicen los manuales, sobre un papel secante o absorbente, con la intención de observar bien el color, las láminas y accidentes del himenio se difuminaban y probé a realizarlas sobre superficies lisas, como el cristal, acetatos, etc. Estas primeras esporadas me sorprendieron por su definición y luminosidad. Me percaté, más que del color de las esporas, de la precisión en el registro de sus láminas y accidentes, que quedaban sutilmente dibujados sobre la superficie donde caían las esporas.





## CREANDO CON SERES VIVOS

***“los propios ciclos vitales de la naturaleza en la alternancia de vida y muerte son las tareas de la experiencia artística que sólo puede comprenderse desde su condición de trance”***

Soledad Sevilla



Wolfgang Laib trabajando con polen que el mismo recolecta cuidadosamente y luego esparce dibujando formas racionales.



Imagen de un mural de hongos, detalle de la obra "*Laboratoire*", de Annie Thibault (2004).

(Derecha arriba), 2 obras de Akroyd & Harvey en la que usan seres vivos para sus instalaciones.

Los materiales orgánicos desarrollan un papel importante en las actitudes del artista actual, que usa no sólo pinceles, cámaras u ordenadores, sino que también se sirve de plantas, animales o de sí mismo como parte integral de la obra.

El precedente estaba claro; había toda una legión de obras y artistas que dejaban al devenir de la naturaleza el resultado de sus trabajos. En mi caso veía que las cualidades de las esporas que usaba, casi todas de bosques de coníferas, su sutil adherencia sobre superficies lisas y la suavidad de sus tonos y degradaciones las hacían atractivas para intentar con ellas organizar una serie de imágenes, siempre dentro del azar que conlleva el proceso de recolección, selección y colocación de las setas.

Conectar con la naturaleza, seguir sus continuos cambios, escudriñar en las nubes del cielo y al comenzar la lluvia salir en busca de los colores.

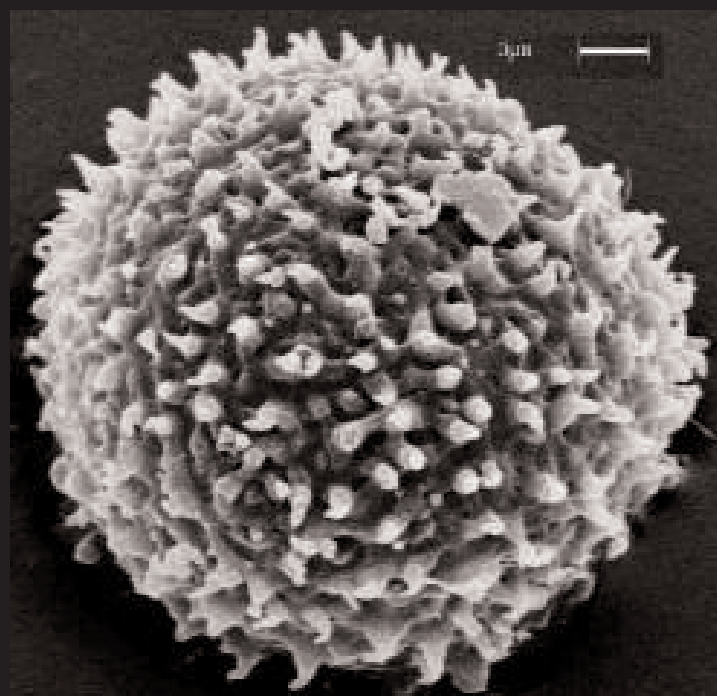
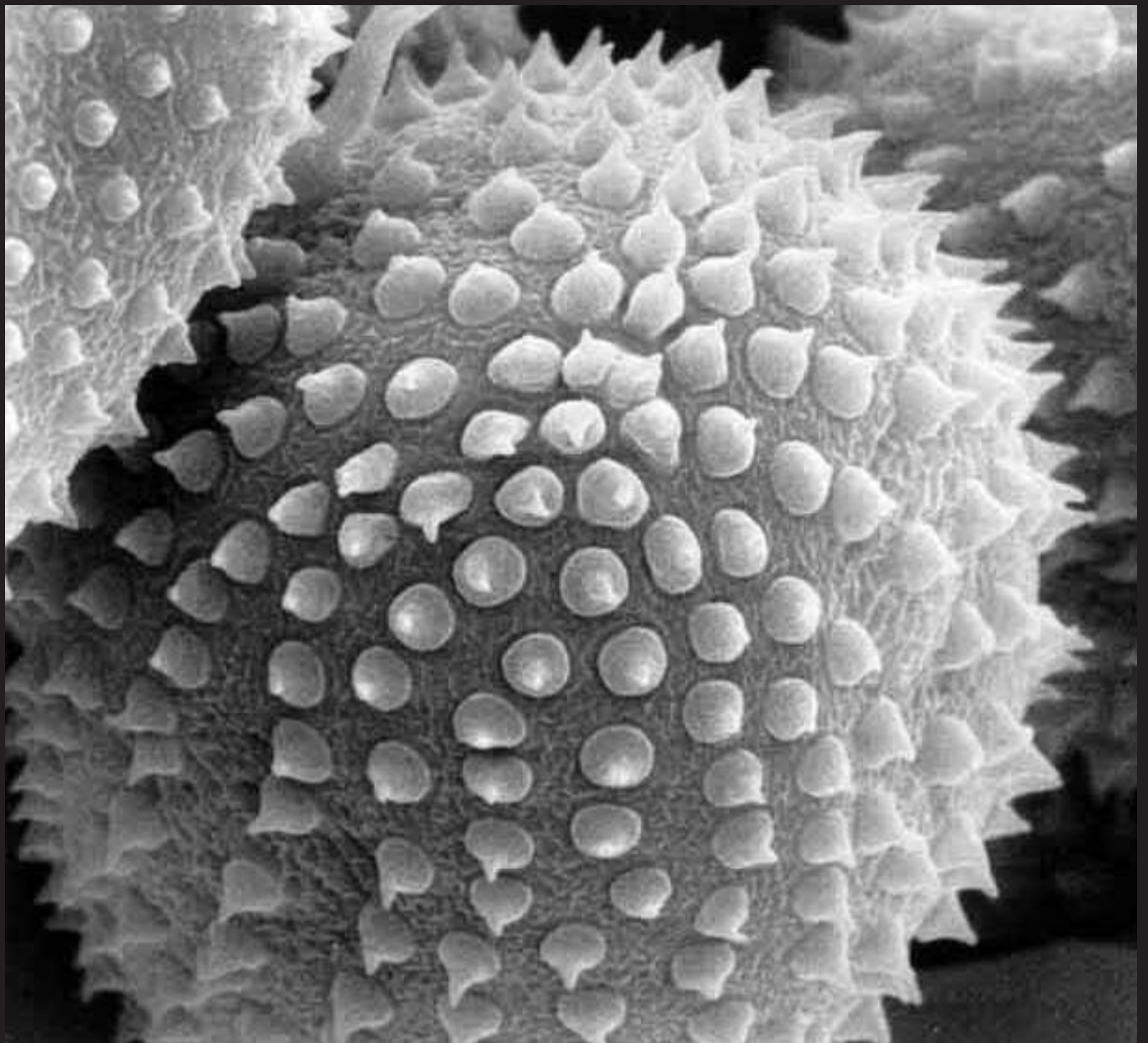
A mi cabeza acudían obras como las de W. Laib, recogiendo el polen de los árboles o las de Richard Long, registrando la huella del río Avon con lodo. Otras obras que indagan en los procesos naturales son el campo de pararrayos de W. de María o las obras de Hans Haacke, Peter Hutchinson, Charles Simond, A. Goldworthy, Chris Drury, etc.





Después de ver el resultado de las primeras esporografías, las imágenes me sugerían aquellas otras producidas por la técnica de la decalcomanía que inventara Oscar Domínguez y que son debidas en gran parte al azar.

En la tesis hemos citado algunos artistas que se han interesado por los hongos y sus procesos; Nacho Criado los implantaba entre dos vidrios en el Palacio de Cristal de Madrid, para que observásemos su desarrollo, cómo crecían en el cultivo que les había preparado. También Marcel-lí Antúnez, en su instalación *Agar*, exponía tubos y placas de cultivo con hongos que cambiaban su aspecto durante el período de exposición, creciendo, muriendo, descomponiéndose y renaciendo de nuevo bajo otro aspecto. Hay otras obras como instalaciones con setas entre libros, en bañeras, como símbolo de descomposición o abandono y cómo no, otras que indagan en las propiedades alucinógenas de algunas especies y en la cultura mágico-chamánica asociada a estos seres vivos.





## QUÉ ES UNA ESPOROGRAFÍA



Foto: Formación de esporas  
en la lámina de una seta.  
(Abajo) Amanita muscaria



Primero es imprescindible saber qué son las esporas; son como las semillas de los hongos, exactamente son su medio de reproducción; las producen por millones dentro de los carpóforos o sombreros de las setas, en lo que se llama himenio. Las esporas son distintas según se trate de una especie u otra; de hecho, por medio de su reconocimiento microscópico es como podemos asegurar la definitiva clasificación de los hongos.

Las esporas son pues las células reproductoras de los hongos, y de otras formas de vida; plantas, bacterias o protozoos. El trabajo que he realizado es únicamente con las esporas de hongos basidiomicetos, característicos por su sombrero y su popular forma, conocida como seta.



## ¿Cómo conseguir las esporas?

Una esporada es el método por el cual se obtienen las esporas de una seta, y consiste en la colocación del carpóforo o sombrero de la seta boca abajo, con sus láminas apoyadas sobre una superficie de dos colores, blanco y negro, situándola en medio de ambos colores, de modo que si las esporas son claras se contrasten con el fondo negro y si son oscuras lo hagan de igual forma sobre el fondo blanco. Así podemos saber el color de las esporas y aproximarnos a su identificación. Normalmente se usan papeles secantes pues lo que interesa es el color y de esta forma se absorbe el agua abundante de las setas. También se pueden colocar directamente sobre las placas de los microscopios para luego ser analizadas.

Las esporas, según procedan de uno u otro ambiente, poseen características diferenciadas; así las esporas que se forman en los bosques de coníferas poseen un adhesivo resinoso que las ayuda a sujetarse a las patas de insectos y animales para así propagarse.

Esporografía es el grafismo resultante de una esporada. No es más que una esporada, cuyo interés no está centrado en la obtención de información para uso clasificatorio, sino en la belleza propia de las imágenes que suscitan las esporas al caer, intervenidas en su trayectoria por objetos y tramas con la intención de plasmar su espléndida delicadeza y sutil cromatismo.

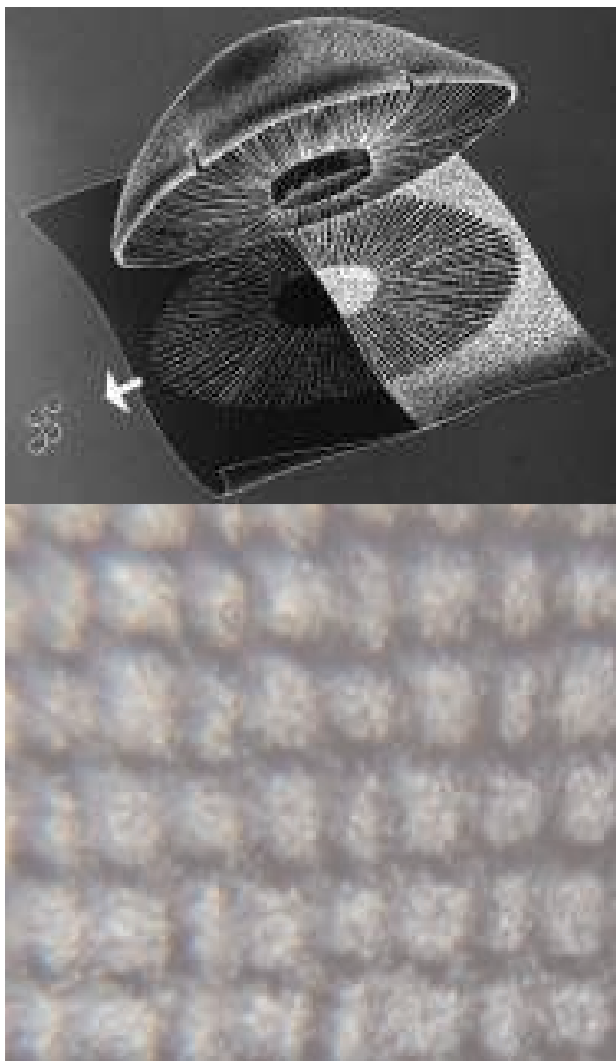


Foto: Esporografía vista rasante donde podemos apreciar la diferencia entre la superficie brillante lacada en negro y el mate aterciopelado de las esporas. Arriba, en esta página, esquema de una esporada y abajo, aumento de una esporografía.

Para la adecuada obtención de una esporografía me he servido del conocimiento de la técnica de la serigrafía, interponiendo pantallas con dibujos sobre tramas abiertas, que hacen más visible su calidad y la sutileza en la definición que alcanzan las esporas, registrando los más mínimos detalles que se les interpongan.

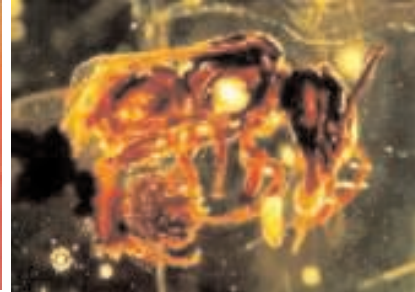
Las rejillas o pantallas son como las utilizadas para cedazos y sobre ellas pinto taponando los agujeros con pintura plástica. Una vez realizadas la esporada, las pantallas pueden lavarse y volver a usarse.

Los resultados de cada esporada, aunque usemos la misma pantalla y el mismo tipo de setas, nunca se repite, pues nunca las setas son las mismas ni se puede controlar el desprendimiento de las esporas ni su proceso de descomposición, que es en cada seta diverso y espontáneo. Hay setas que dejan caer sus esporas lentamente durante días y otras que las sueltan de golpe en un momento dado.



Fotos: Página enfrente, foto del proceso de realización de una esporografía donde apreciamos la rejilla interpuesta. Izquierda, pantalla en proceso de realización, el blanco es la pintura plástica que sirve para tapar la rejilla. (Arriba: detalle)





Una de las características interesantes de este trabajo es el hecho de que las esporas permanecen vivas, en estado latente, conservando sus caracteres y sin moverse del sitio gracias a su adhesivo.

En cuanto a la estabilidad de las esporas, se estudia en ellas su capacidad para soportar todo tipo de acontecimientos y durar hasta encontrar el medio adecuado para reproducirse. Las esporas parecen guardar el secreto de la vida eterna. Se han encontrado esporas en las patas de una abeja conservada en ámbar hace unos 25 a 40 millones de años y se han logrado reproducir tras su cultivo.

La panspermia, sin dejar de ser una hipótesis dudosa sobre el origen de la vida en la tierra, propone la posibilidad de que la vida llegara de otros planetas o sistemas solares viajando en cometas o meteoritos en forma de esporas latentes.



Fotos: Página enfrente, detalle del registro de la láminas de la seta y la rejilla en una esporografía.

Arriba: foto de *Amanita muscaria* colocada para esporar sobre la rejilla  
Debajo: Abeja atrapada en ámbar milenario y fotomontaje que reconstruye la idea de la panspermia.





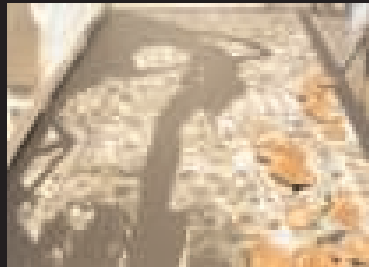
Otra cosa es la estabilidad de su adhesivo que, hasta hoy, y han pasado cinco años, parece no perder adherencia. Algunas esporas han caído de zonas donde su acumulación era excesiva. Las esporas parecen incluso tener cierto poder abrasivo dejando una sutil huella en los cristales sobre los que dejo largo tiempo las esporas. No obstante lo efímeras que puedan resultar las esporografías, considero el devenir de estas obras parte de las mismas y si algún día, las esporas se desprendieran o florecieran en otros hongos, no dejaría de considerar la belleza efímera de estas obras como algo valioso. De hecho, el azar y el cambio continuo son parte del trabajo. Los sombreros de las setas a veces se pudren sobre la pantalla generando una serie de manchas y cambios de color de las esporas. Además del desarrollo de las larvas que

algunos insectos depositan en las setas y que aparecen en forma de gusano. A veces algunas larvas recorren la superficie negra, comiendo las esporas y trazando líneas, que quedan así formando parte de la obra.



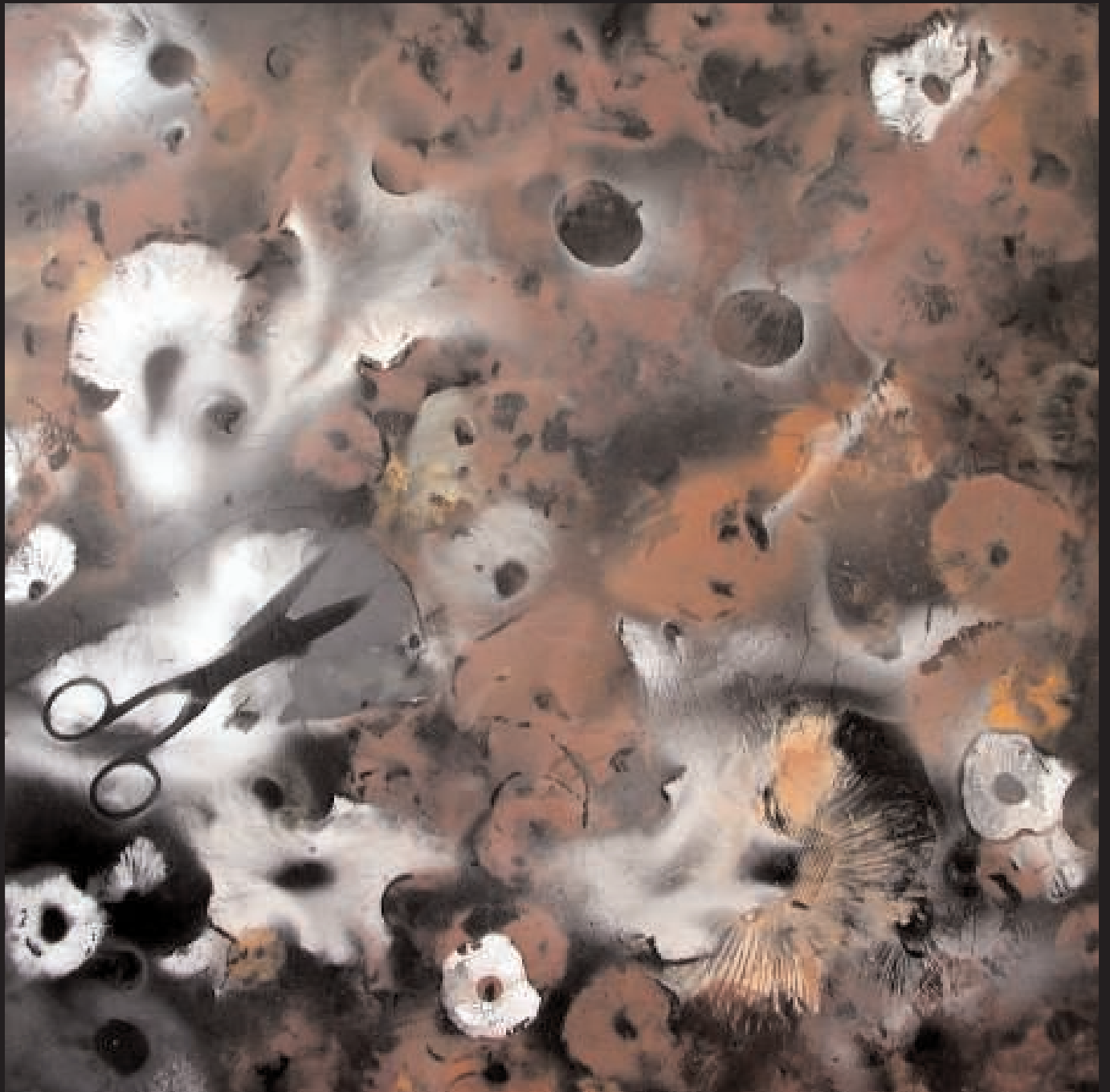


Fotos: Detalle de veladuras con diversas esporas donde vemos los diferentes tonos y degradaciones obtenidas Página enfrente, larvas y díptero que atacan las setas, y debajo: recorrido dejado en una esporografía por las larvas



# FASES DEL TRABAJO





Fotos: Esporografía donde se han interpuesto objetos y mezclado diferentes clases de setas, enfrente esporografía con *Amniata muscaria* donde se interpusieron unos auriculares.

En un primer momento tras decidir que tenía que hacer alguna obra con esporas, los primeros problemas que me surgieron fueron la elección de las superficies y, sobre todo, encontrar el mejor modo de conservación posible. Hice pruebas con barnices, fijadores, poliéster, etc. En estos casos se conseguía fijar, pero sólo parte de las esporas quedaban con su tono original, perdiéndose los matices más delicados. Pasaba algo parecido a lo que sucede si fijamos un pastel con muchos blancos, que se pierden gran parte de las degradaciones sutiles.

Lo mejor en estos casos es el cristal, como protección contra roces mecánicos. Así procedí desde entonces protegiendo las esporografías con metacrilato o cristal.

Otra parte del trabajo fue el estudio y profundización en el mundo de las setas, junto al conocimiento de los lugares y los momentos propicios para su recolección en el entorno de la sierra de Guadarrama. Todo esto en un período de tiempo dilatado y condicionado por las estaciones; únicamente en primavera y sobre todo en otoño se pueden realizar esporografías.

Durante cinco años en los otoños he estado implicado en la realización de esta serie de esporografías; los dos primeros años fueron de contacto y estudio de las setas, sus variedades, color de las esporas, abundancia, etc. y de búsqueda de los soportes idóneos para realizar las esporografías. Una vez elegidos los soportes y con conocimiento de los setales u ojeros, los tres últimos otoños ya tenía preparado en el taller todo lo necesario para llevarlas a cabo. Durante los veranos preparo los soportes lacándolos en negro y también voy dibujando alguna serigrafía sobre

cedazos, para tenerlo todo listo al llegar el otoño.

Las primeras esporografías las hice sobre acetatos negros, tamaño folio, y en ellas no hacía más que interponer objetos entre la seta y el papel; encajes, hilos, recortes. Los resultados me motivaron a hacerlas más grandes e intentar guiar la caída de las esporas con mayor precisión, interponiendo una pantalla serigráfica con un dibujo que tapaba partes de la misma.

Las primeras que realizo interponiendo pantallas son dos piezas de 100 x 100 cm, que están basadas en un retrato de César Manrique. Una de ellas está hecha con esporas de una sola especie, la amanita muscaria, lo que le da un aspecto monocromo y muy luminoso. Al repetir esta imagen, decidí colocar algunas esporas de otros colores pero sin separarlas con pantallas diferentes, sino arbitrariamente sobre la misma pantalla, descubriendo de esta forma los colores más luminosos que podría





Blanco



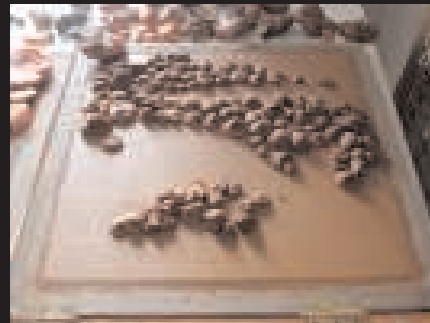
Ocre naranja



Violeta



*Amanita muscaria*



*Cortinarius venetus*



*Stropharia aeruginosa*





utilizar en otras ocasiones. Durante ese otoño, realizo otras dos pantallas y sendas esporografías una de 1 x 50m y otra de 2 x 1m. En esta última, la mayor realizada hasta el momento, he utilizado un soporte metalizado en negro. Al otoño siguiente, preparé una serie de tres pantallas para tres colores diferentes sobre el motivo de un autorretrato. Realizo una "tirada" de cuatro autorretratos con diferentes esporas.

Por último estoy preparando para el próximo otoño soportes con lacados de colores claros y algunos con varios colores repartidos por el soporte, para obtener de esta forma más contraste de los tonos oscuros y violáceos de las esporas ya que una vez se conoce el tono de las esporas de determinada especie el color del soporte puede resaltar o apagar su viveza por efecto del contraste simultáneo.



Foto: Esporografía s/t

## **OBRAS REALIZADAS**



Máscara. 21 x 29 cm. Esporas de *Lepista nuda*. (Derecha: detalle)





Encaje. 21 x 29 cm. Esporas de Lepista nuda. (Derecha: detalle)





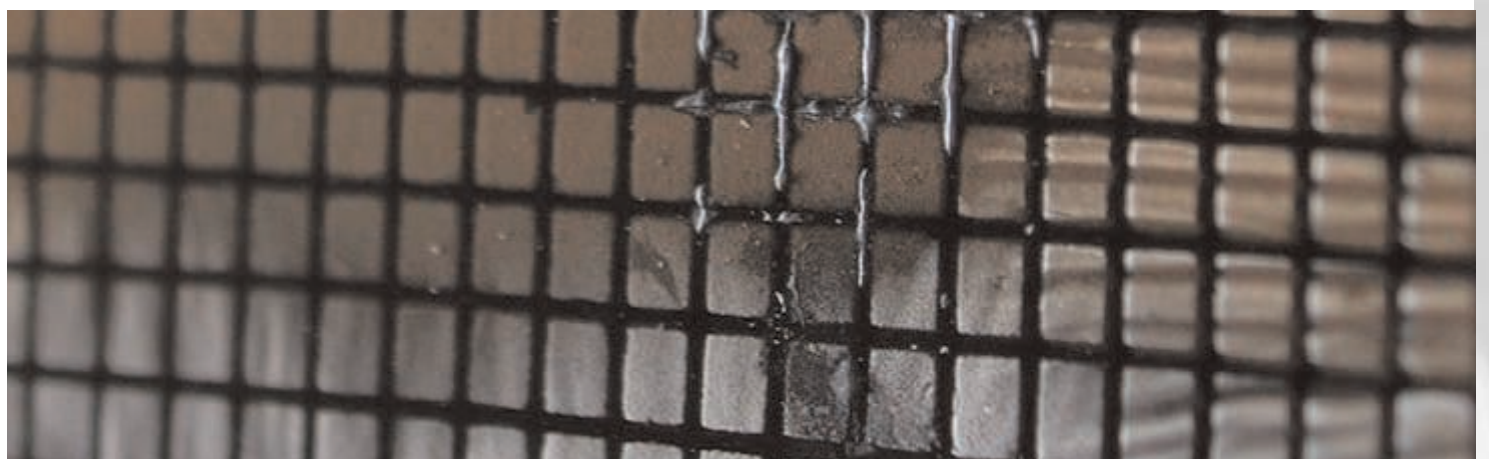
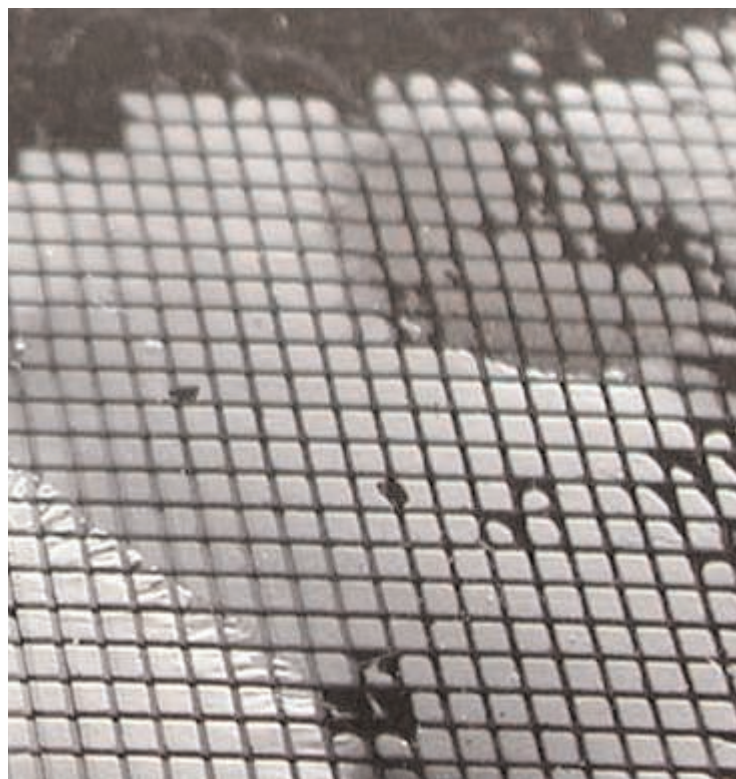
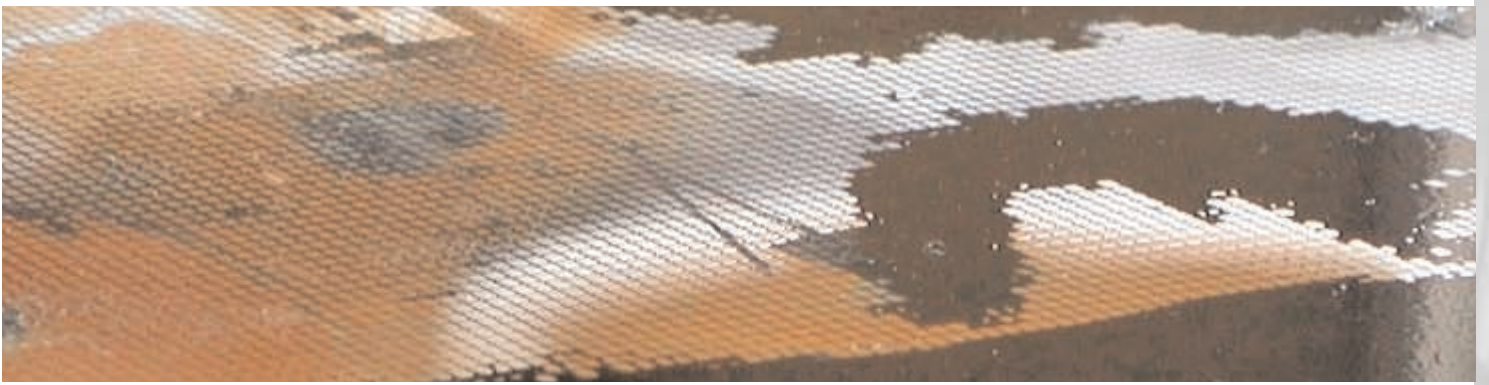
*Veedor I*, 100 x 100 cm. Esporas de Amanita muscaria sobre DM lacado en negro. (Derecha: detalle)





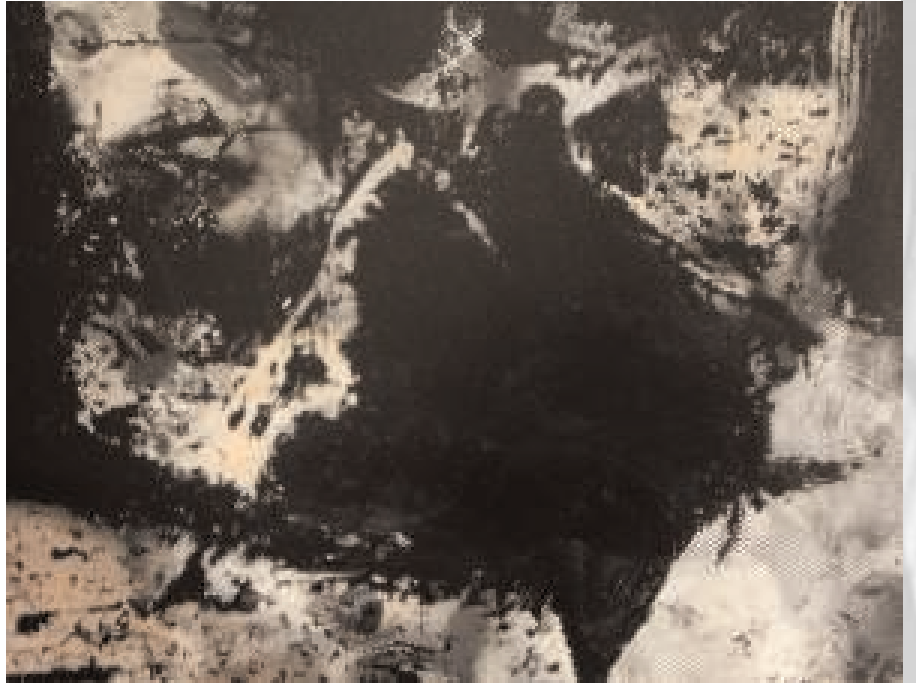


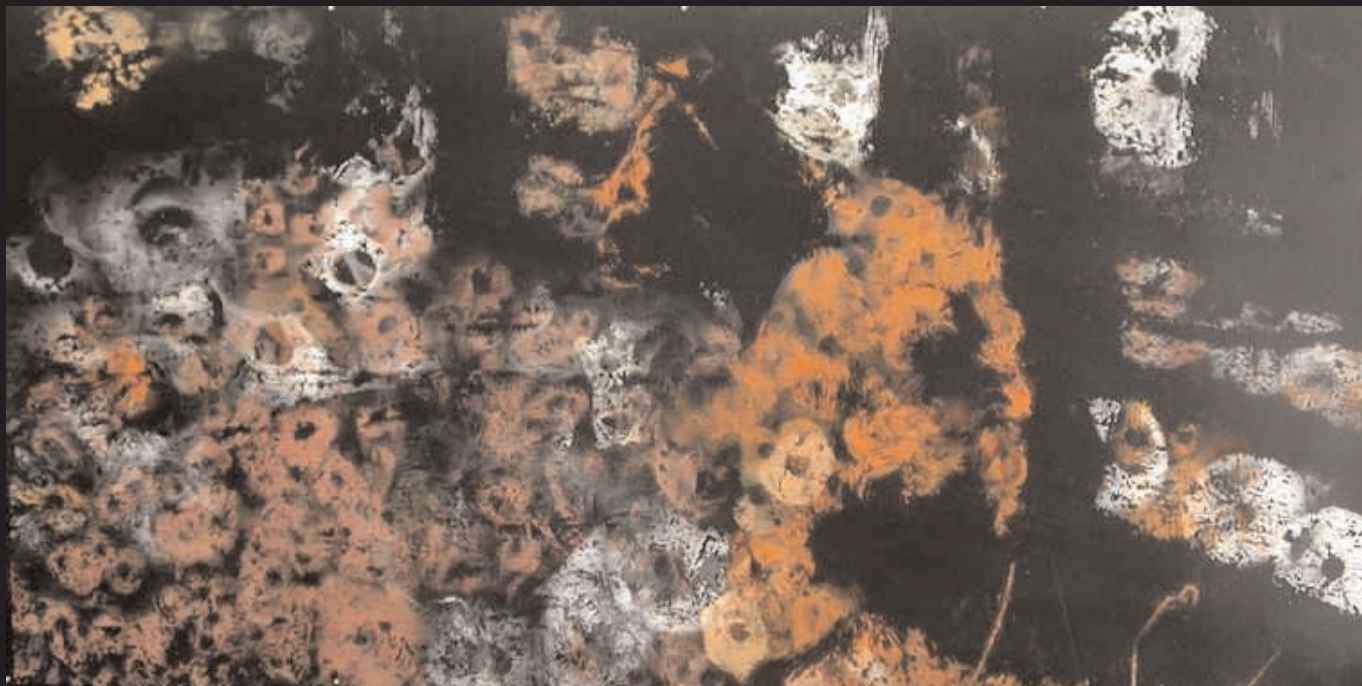
*Veedor II*, 100 x 100 cm. Esporas de *Amanita muscaria*, *Amanita rubescens*, *Cortinarius glaucopus*, *Cortinarius venetus* e *Hidno imbricado* sobre DM lacado en negro. (Derrecha: detalles)



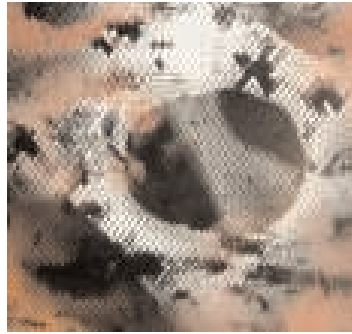
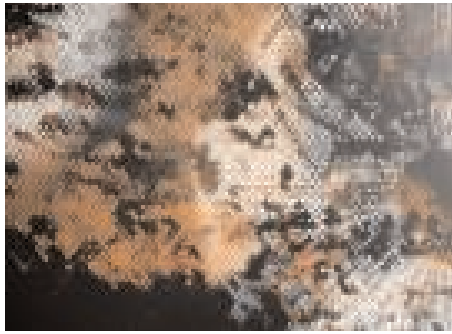


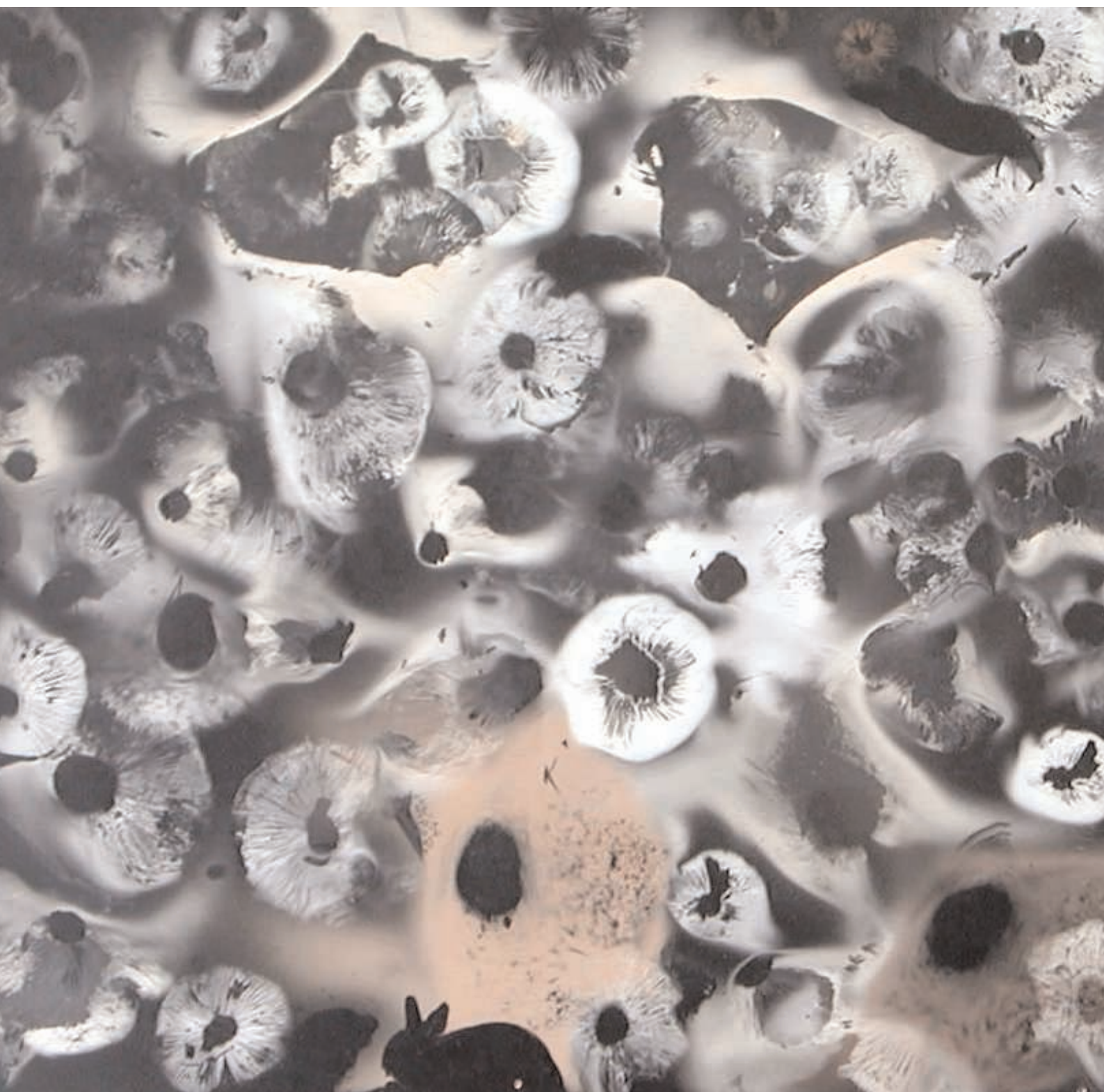
Vaca 1, 100 x 50 cm. Esporas de Amanita muscaria, Hidno imbricado y Boletus suillus sobre DM lacado en negro. (Derecha: detalles)



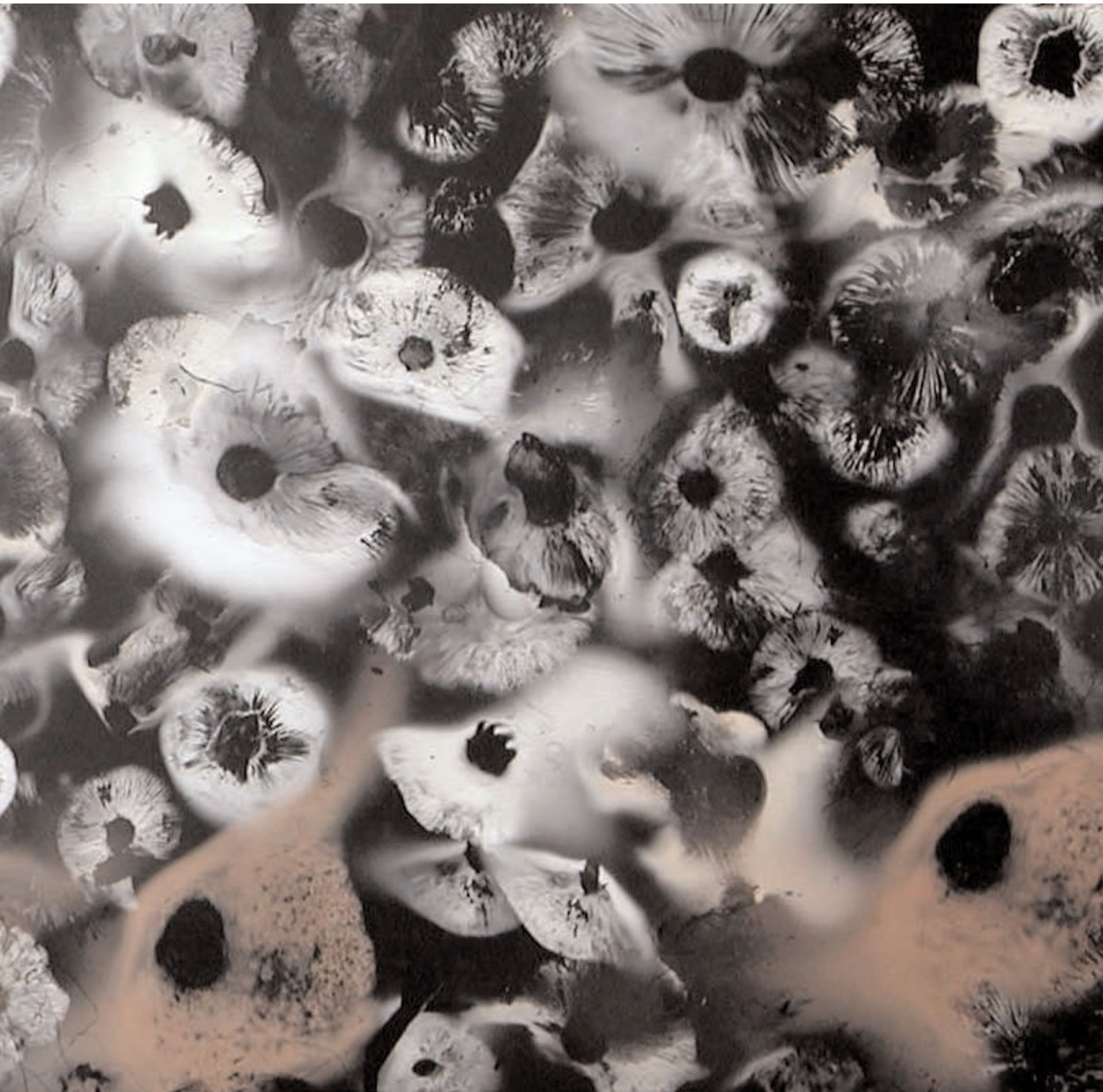


Vaca 2, 100 x 50 cm. Esporas de *Amanita muscaria*, *Hidno imbricado*, *Boletus suillus*, *Stropharia aurogiginosa*, *Cortinarius venetus* y otras sobre DM lacado en negro. (Derecha: detalles)

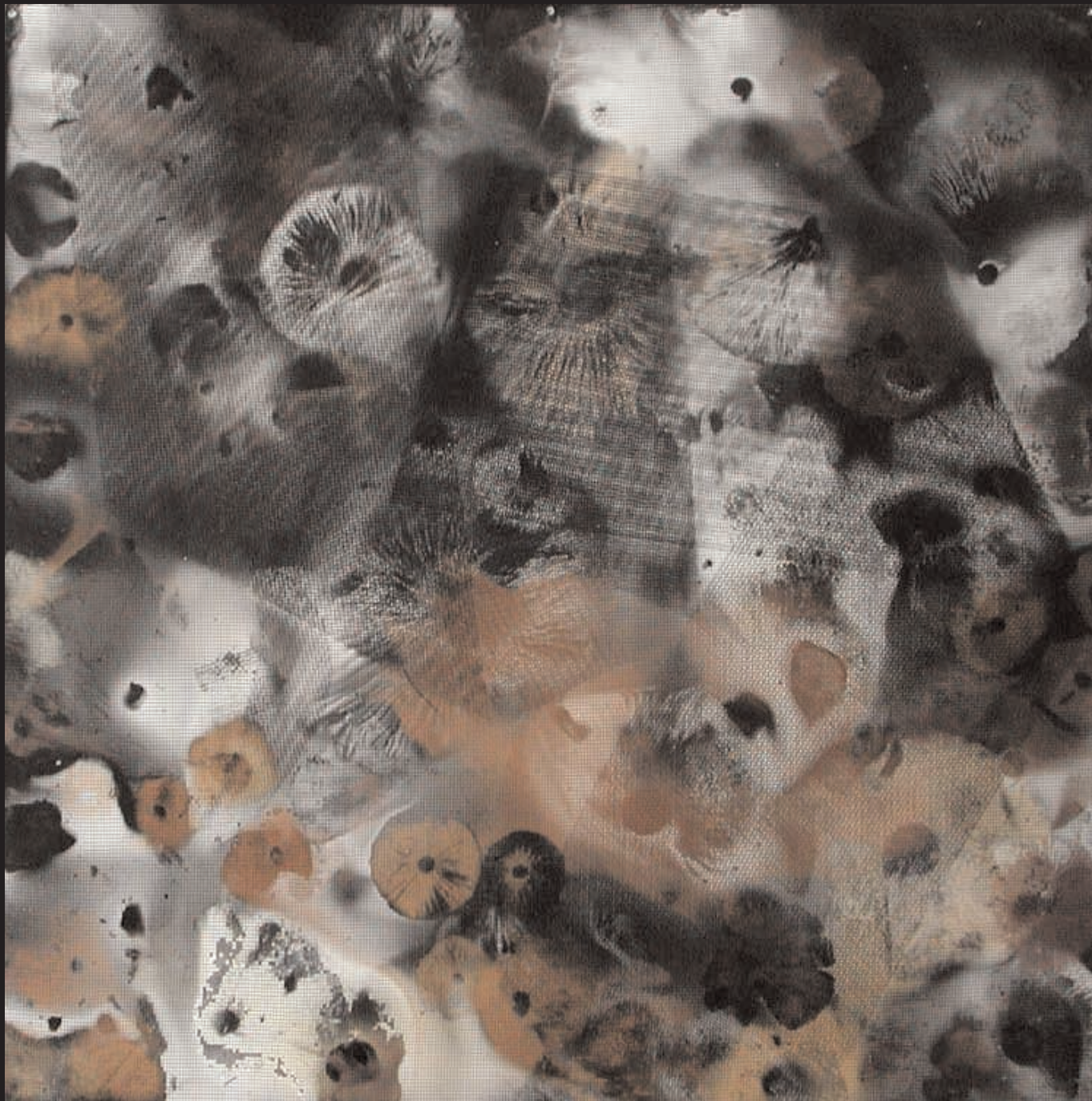








*Alicia en el país de las maravillas*, 100 x 50 cm. Esporas de *Amanita muscaria*, *Amanita rubescens*, *Hidno imbricado*, *Lepista nuda* y otras sobre DM lacado en negro.

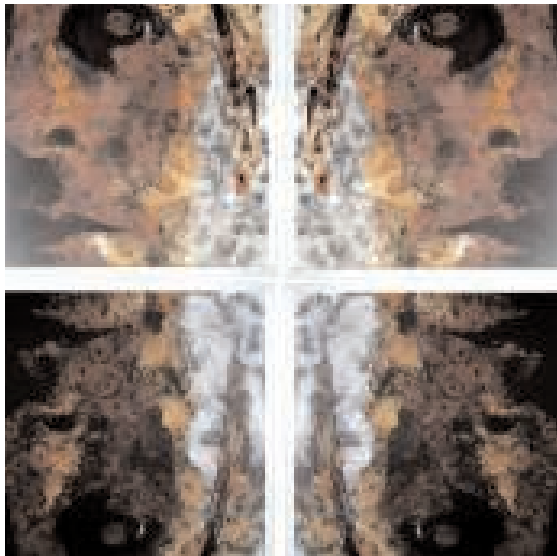
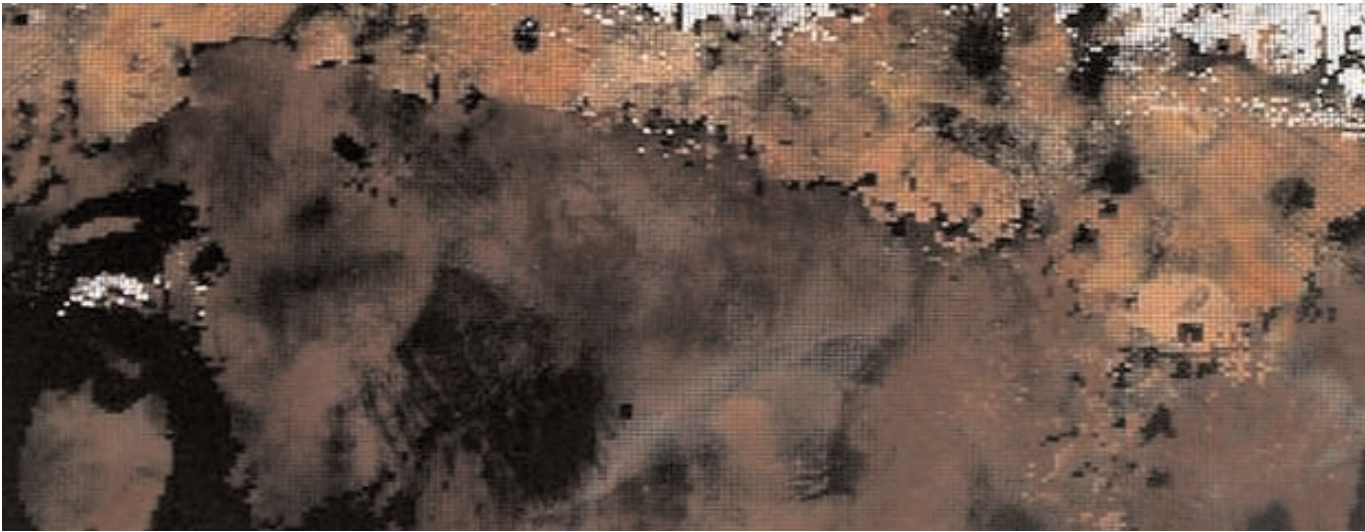


Sin título, 100 x 50 cm. Esporas de *Amanita muscaria*, *Hipholoma fasciculare*, *Pleorotus ostreatus* y *Boletus luteus* sobre DM lacado en negro. (Derecha: detalles)





*Autorretrato 2/4*. 100 x 50 cm. Esporas de *Stropharia aurogiginea*, *Amanita muscaria* y *Cortinarius venetus* sobre DM lacado en negro. (Derecha: detalles)







*Sin título*, 100 x 50 cm. Esporas de *Pleorotus ostreatus*, *Cortinarius venetus* y otras sobre DM lacado en negro.



Ayudante del demonio. 50 x 50 cm. Esporas de Amanita Phalloides. (Derecha: detalle)



## English translation

## Summary

## Introduction

## Creating with living beings

## What's a sporegrafy?

## Phases of the work

## Works done

## Introduction

As a metaphor for the research activity, John Cage, an experienced mycologist, suggested the "mushroom hunt" activity that gives a special pleasure. "when we find mushrooms in perfect condition, we have a musical delight", and as every research, it sows doubts as you go forward; "The more you know them, the less sure you are about the chance to identify them. Every one is its own. Every mushroom is what it is, its own centre. It's useless to expect that you know mushrooms, because they avoid your erudition". (Birds, 188).

The world of mushrooms has not been extrange to human arts. From the beginings, men took mushrooms such as hepatic fistula and boletus, as foodstuff, and ancient cultures used the psicotropic properties of some mushrooms in their rituals, such as the Amanita muscaria in Europe or the psilocybes in America. Drown in ceramics, paintings and relieves, from the Aztec Mexico to the Egyptian Pyramids, mushrooms have been part of the human icons from the beginning up to now.

Also, still life paintings have taken mushrooms as a subject, from the flemish painters up to the impresionists. As foodstuff, some mushrooms are so well apreciated that they reach incredibly high prices in the markets, such is the case of truffle, boletus and morchelas\*). The reasons are the great difficulties in their crop or its impossibility of doing so, as they grow in association in complex ecosystems as pine woodlands, and so on.

Nowadays, although the paths of arts seem to go far from the representation of nature, mushrooms for example, are still being formally represented, at the same time, they are investigated in structure and processes. Those cartoons titled Los pitufos lived in houses easily recognized as mushrooms such as amanita muscarias. Many modern buildings with a futuristic shape, very artificial in appearance, owe their shapes to these efimere beings. Let's see the alike look of petrol stations umbrellas and the shapes of lepiotas proceras, or the Baldeweg bubbles with

the giant bejines. There are many the designs taken from these living beings and in many others offered by nature, and whose simplicity and pereflection still catch our senses.

Mushrooms get on the way of this essay at the moment when I start to meet the suburbs of El Escorial, and thanks to the interests of some local friends, who usually go out for mushrooms in autumm, mainly for niscalos, boletus and setas de cardo. All this, together with my passion about walking and wandering through woodlands, while in my head, this speech about art and nature flow together, take me to try drawing with mushrooms. With the ones I harvested, and after that kept apart, I started to make "sporades", remembering that I had done it some time in my childhood. When making those "sporades", as per the manuals, on blotting paper, with the intention to watch clearly the colours, sheets and accidentes in the himenio faded, and tried to make them on plain surfaces, as sheets of glass, acetate, etc. These first sporades surprised me by its definition and brightness. I paid attention, not so much to the colours of spores, as to the accuracy in the record of sheets and accidents, that were subtly drawn on the surface where spores fell.

"Nature own vital cycles in the alternation of life and death are the tasks of the artistic experience that can only be caught in its condition of trance". Soledad Sevilla.

Organic materials are developing an important role in today's artists attitudes, who are using not only brushes, cameras or computers, but also plants, animals or his/her own body, as a whole part of their work.

Precedings were clear; there were a big amount of works and artists that let the results of their work in the hands of nature. In my case, I saw the qualities of the spores I used, all of them from pine woodlands, their subtle adherence on plain surfaces and their softness of shades made them attractive to try to organize series of images, always taking into account that the process is at random in harvesting, selecting and placing of mushrooms.

To conect with nature, to follow its continual changes, to scrutinize in the clouds in the sky and, when the rain starts, to go out in the hunt of colours.

To my mind came works as W. Laib, harvesting pollen from trees, or Richard Long recording the steps of River Avon with mud. Other works in these same natural processes we have from W. De

Maria, and works from Hans Haacke, Peter Hutchinson, Charles Simond, A. Goldworthy, Chris Drury, and so on.

After seeing the results of the firsts "sporegrafies", the images suggested me those others produced with decalcomania tecnicos developed by Oscar Dominguez, and its results, mainly due to random processes.

In this writing we have quoted some artists who have been interested in mushrooms and its processes: Nacho Criado put them between two glass sheets, in Madrid's Crystal Palace, so we could watch their development, how they grew in the crop he had prepared for them. Also, Merce-li Antúnez, in his installation Agar, exhibited tubes and growing panels with mushrooms, changing their shapes during the exhibition time, growing, dying, decomposing and re-birthing again under new shape. There are other works, as installations with mushrooms between books, in baths, as symbols of rotting and abandonment; and of course, others in which they are inquired in their hallucinogenic attributes of some species, as well as their magical-shamanic culture associated to these living beings.

## WHAT IS A SPOREGRAFY?

First of all, it's important to know what spores are. They are like mushrooms seeds, exactly, they are the mushrooms reproduction part. They are produced by millions inside the carpoforos or mushrooms hats, in what it's called himeneo. Spores are different depending of the species. In fact, by their microscopic recognition is how we can assure their definitive classification. Spores are then the mushrooms reproduction cells, as well as other forms of life: plants, bacteria or protozoos. The work I have done is based exclusively in spores from basidiomiceto mushrooms, with their characteristic and popular shape and hat, we call commonly mushrooms.

## HOW TO GET SPORES

A sporade is the method by which we obtain spores from a mushroom, and it consists in the placing of the mushroom hat, the carpofero, upside down, with its sheets laying over a two colour, black and white, surface, placing it between the two colours, so that if the spores are of a clear colour they contrast with the black background, and if they are dark they will be contrasted with the white background. Doing so, we can see the colour of the spores, and get closer to their identification. It is usual the use of blotting paper because what we are interested in are the colours, and by this

way, the high amount of water in mushrooms is soaked up. They also can be placed directly on microscopic plates to be analysed.

Spores, depending on the different environments they are cropped, have different characteristics; so spores grown on pinewoods have a resinous glue that helps them to stick on insects or animals legs to get spread.

Sporegraphy is the resulting graphic from a sporade. It's nothing else than a sporade and its interest is not based in classification uses, but in the beauty of the images that the spores themselves create when falling, influenced in their way by objects and wefts, with the intention to show their splendid gayness and subtle chromatism.

For the right achievement of a sporegraphy my skills about the technics of silkscreen printing have been very useful, interposing screens with drawings over open wefts, which give us a better view in qualities and subtlety in definition of spores, recording even the most little details interposed.

The racks or screens are like the ones used for sieves, using plastic paint to cover the holes. Once the sporade is done, the screen can be washed and cleaned so that they can be used in further occasions. The results in every sporade, although we use the same screen and the same kind of mushroom, is always different, because, never are the mushrooms the same, and it is impossible to control the falling of the spores, neither its rotting process, which in every mushroom is different and spontaneous. There are mushrooms that let their spores fall slowly for days, and others that loose all of them in a moment.

One of the interesting features in this work is the fact that spores remain alive, in a latent state, preserving their characteristics, and without moving due to their adherence. Regarding the spores balance, it is studied their ability to support any kind of event, and to preserve themselves until they find the proper environment for them to grow. Spores seem to keep the secret for eternal life. There have been spores found on the legs of a bee preserved at amber for around 25 to 40 million years, and they have grown once they have been freed.

Panspermia, without forgetting that it is a doubtful hypothesis about the origin of life in Earth, suggests the possibility that life would have come from other planets or systems travelling by comets or meteorites in that latent state.

Something else is the stability of their glue that, up to now, and five years have passed, seems not to lose adherence. Some spores have fallen from zones where they were crowded. Spores seem

also to have certain abrasive power, leaving a subtle track on the crystal sheets in which I place them for a long time. Nevertheless, how ephemeral sporegrafies could be, I consider this fact as a part of the work itself, and if some day, spores fell or grow mushroom, I would consider the ephemeral beauty of these works as something valuable.

In fact, luck, random and continuous changes are part of the job. In occasions, mushroom hats get rotten on the screen producing stains and changes in spores colour. Besides the blooming of insects developed in the mushrooms as worms. Some times, grubs move through the black surface, eating spores and tracing lines, that remain as part of the work.

#### PHASES OF THE WORK

At first, after deciding I had to make some work with spores, the first problems that came to me were the choosing of the surfaces to use, and, to find the best way of preservation possible.

I made tests with varnish, fixatives, polyester, etc... In those cases, I was able to fix, but only part of the spores remained with their original shape, losing the most delicate shades. Something like when using pastel drawing with many whites happened; most of the fading shades were lost.

The best in these cases is crystal, as a protection against mechanical erasures. So did I since then, protecting sporegrafies with crystal or methacrylate.

Other part of the work was the study and deepening in the world of mushrooms, as well as the knowledge of the proper places and moments for their harvest around Sierra de Guadarrama. All these, in a long time, conditioned by the seasons. Only in spring, and specially in autumn you can make sporegrafies.

For five years, in autumn, I have been implied in the making of these series of sporegrafies; The first two years were of contact and study of mushrooms, varieties, spore colours, abundance, and so on, and the research of proper stands to make the sporegrafies. Once the stands were chosen, and knowing about mushroom growing fields, the three last autumns, I had my studio ready with everything needed to do the work. In summers I prepare the stands lacquering them in black, and also, I draw some silkscreen printings on sieves, just to have everything ready for the autumn.

The first sporegrafies I made were on black acetate, DIN A4 size; and in them, the only thing I did was to interpose objects between the mushrooms and the stand: embroideries, threads, cuttings. The results pushed me to make them

larger and try to guide spore's fall more precisely, interposing silk screens with drawings which covered parts of it.

The first works I make interposing screens are two pieces 100x100 cm., based in a portrait of Cesar Manrique. One of them is made of a single species of mushroom, the *Amanita Muscaria*, which gives it a very bright and monochrome shape. I made a second copy after deciding to use other kind of spores of other colours, but without using them apart, but pouring them randomly on the same screen, finding out this way the brightest colours I could use in further occasions. During that autumn, I make other two screens and sporegrafies. One of them 1 x 0.5 m., and the other, 2 x 1 m. In this last one, the biggest I have made until now, I have used a metallic black stand.

At the following autumn, I prepared a series of three screens for three different colours with a self-portrait subject. I make a four self-portraits print run with different spores.

Finally, for next autumn, I am preparing stands lacquered with clear colours, as well as others with several colours over the stand, to obtain this way better contrasts for the dark and violet shades of the spores, since once you know the shade of a specific kind of spore, the background colour can highlight or decrease the vividness because of their simultaneous contrasts.

#### WORKS DONE:

Enclosed, pictures of the works.

