



**ABRIR CAPÍTULO III**

### **3.3.- EI CINE ECOLÓGICO**

Desde la invención de la cinematografía por los hermanos **Lumière** en 1895 hasta nuestros días, este medio de expresión ha progresado de una forma impresionante, como es sabido por todos. La tecnología y la creatividad han caminado de la mano en este medio hasta producir resultados verdaderamente increíbles.

Se ha convertido en un medio de comunicación privilegiado ya que es capaz de integrar la literatura, la música y el movimiento en tiempo real, lo cual permite, si el grado de creatividad es importante, ser adaptable a múltiples funciones con un rendimiento muy importante.

Podríamos citar entre las variantes del cine a la televisión y al vídeo, siendo este último de fácil utilización no sólo por los especialistas sino también por aficionados.

Una importante función del cine es la testimonial, habiéndose así convertido en un testigo privilegiado de nuestro siglo XX, pero no es sólo esta función la única que puede desempeñar el cine, sino también la de ser un buen medio evasivo y un medio perfectamente adaptable para desempeñar funciones propagandísticas que se pueden dar de forma directa o más o menos encubierta. Esta capacidad propagandística convierte el cine en un arma importantísima en manos del capitalismo para fomentar la cultura del consumismo.

Otra función importante del cine y que aquí nos interesa destacar es la función artística, de tal manera que no podemos despreciar ni olvidar que muchos de los responsables del cine tienen importantes inquietudes en este sentido.

Pero existe otra forma de cine, llamado el "cine de artista"<sup>50</sup> que resulta ser la obra cinematográfica realizada por un artista plástico, pintor, escultor etc.

---

<sup>50</sup> GEL, p. 2223-2224; Tomo 5.

La resolución de este apartado tiene, entre otras, como fuentes documentales, el visionado de algunas películas que aquí se comentan; el artículo de la revista "Integral" de las pp 4-9 de su nº 98, y la "Guía de video-cine. 18.500 títulos", 4ª edición, de Carlos Aguilar, Editorial Cátedra, Signo e Imagen (Madrid 1992).

- ENCICL. Art. contemp. Cine de artista. A partir del periodo de entreguerras, la técnica cinematográfica pasó a constituir una profundización y renovación de las investigaciones plásticas gracias a la posibilidad de introducir un movimiento y una duración reales (Hans

En lo que a nuestro trabajo afecta más directamente, habríamos de fijarnos en la posibilidad del cine como mecanismo que abordase la temática ecológica.

Se podría decir que el cine con motivaciones claramente ecológicas, comienza en los años 70, aunque años antes ya podamos encontrar algunos directores con inquietudes a este respecto. En unos casos, a la naturaleza se le puede conceder un papel más o menos preponderante y en otros casos la cuestión puede quedar más tibia, orientándonos en sus creaciones, hacia una vida y un modelo de sociedad más a la medida humana.

### 3.3.1.- Cine, televisión y documental.

Si consideramos el documental como una posibilidad del cine, supongo que agotaríamos con esa temática todo nuestro trabajo; pero bastará seguramente con dar algunos ejemplos clásicos para apreciar la envergadura del tema.

Uno de nuestros más queridos clásicos en este sentido es **Félix Rodríguez de la Fuente**, conocido por el público en general por sus famosos documentales *El hombre y la tierra* y *La fauna ibérica*, sobre todo.

En este ejemplo, como en otros, es importante advertir que es la versión televisiva, por su capacidad para llegar al gran público, la utilizada por quienes pretenden publicitar sus ideas y conocimientos.

---

Richter y Viking Eggeling dentro de la corriente dadaísta, Man Ray en el movimiento surrealista, F. Léger, Moholy. Nagy, etc.).

En el arte contemporáneo sobre todo a partir de los años sesenta, el cine se impuso como nuevo medio de expresión. En las películas a tiempo real de Warhol o de Michael Snow, aparece una reflexión sobre la imagen fílmica, lo mismo que en las obras en que la propia imagen y los efectos están preparados (películas del letrista Maurice Lemaître, de M. Raysse, de P. Burry, dibujos animados de Peter Foldès, etc.).

Aunque constituye una obra original, el cine de artista no puede dissociarse de las investigaciones pictóricas, sobre todo en el terreno de la figuración narrativa (Monroy); constituye una de las culminaciones posibles de investigaciones cinéticas (Agan, Munari) y visuales (Dominique Belloir, Stephen Beck) o del trabajos basados en la presentación de documentos (Baltanski, Le Gac). Para muchos artistas que practican el happening, la performance, el arte corporal o el land art, el cine ofrece la posibilidad de conservar un testimonio de una obra efímera por naturaleza; la película se convierte en documento sobre la obra, incluso en parte integrante de la obra, pero no constituye la obra misma (Ben Acconci, Oppenheims, Gina Pane, Otto Muehl, Arnulf Rainer, B. Nauman, etc). Por último y gracias al video, el cine, en el sentido amplio de la palabra, está llamado a constituir un elemento más en la realización de la obra ya sea como environnement (Nam June Paik, Dan Graham) o como intervención (arte sociológico, principalmente).

Cuando hablamos de conocimientos, nos referimos a la proyección de los diferentes hábitats, de sus habitantes naturales, y del desarrollo de ambos, es decir, se narra de forma más o menos amena, cómo son los espacios naturales, cuáles son sus características, sus cambios estacionales, etc. y de qué manera los seres que los habitan se relacionan con aquellos y entre sí, además de mostrar las peculiaridades y características más específicas de éstos.

Otra parte importante es la que se refiere a las ideas que se vierten en estos documentales, que en muchas ocasiones adquieren el formato de serie, y que fundamentalmente están enfocadas a poner de manifiesto no sólo las maravillas de la naturaleza, sino también la necesidad de protegerla.

Se convierten en perfectos manifiestos ecologistas, ya que nos presentan de una manera u otra, la interrelación de todas las partes de la naturaleza y la necesidad de conservarla al máximo, no sólo por las cualidades estéticas que posee, (que ya es importante) sino por la repercusión que su destrucción supondría incluso para la supervivencia de la especie humana.

Otro clásico entre los creadores de documentales de la naturaleza, y de características muy similares al anterior, sólo que especializado en el mundo marino, es **Jacques Cousteau**<sup>51</sup>, del que estoy seguro que todos tenemos sobradas referencias.

La televisión, en ambos casos, es el elemento difusor más importante, así como para todos los documentales emitidos por la segunda cadena de Televisión Española, en los horarios del mediodía desde hace ya bastantes años.

Estos documentales (National Geographic sobre todo), son emitidos también por otros canales, y es tal el interés que despierta y la importante labor que desarrollan, que la mencionada sociedad, lanzó en el año 1996 un coleccionable de libros y vídeos especial para niños: *Animales muy salvajes*, de National Geographic Societi.

Otra interesante obra es *Desafíos por la vida* que también es posible coleccionarla, realizada por Sir **David Attenborough** para la BBC.

---

<sup>51</sup> Jacques Cousteau ha sido denominado por algunos, como Octavi Martí, Telepredicador del mar. Ver artículo de "El País", 29 de junio de 1997, donde se hace una biografía del oceanógrafo al tiempo que se comunica la muerte del mismo, (el 25 de junio de 1997).

Por último destacar el curioso fenómeno de la serie *La España Salvaje* copresentada por el Príncipe Felipe y de la que podemos extraer entre otras muchas conclusiones, dos de carácter general.

Por una parte habrá que entender que el conocimiento de nuestro entorno y la necesidad de protegerlo ha de ser algo de suficiente relevancia como para que un personaje como el mencionado se implique en tal proyecto. Los comunicadores conocen muy bien el poder de convocatoria de determinadas personas.

Por otra parte, la curiosidad a la que me refería es la del fenómeno de simbiosis que se produce entre la causa defendida y el propio defensor. Por un lado la ideología proteccionista se refuerza a través de la relevancia de quien la apoya y al contrario, la imagen de quien defiende una causa justa también sale bastante beneficiada.

### **3.3.2.- Festivales.**

Al margen de estos documentales, más o menos conocidos por todos, cabe citar la existencia de festivales de cine y documentales de carácter ecológico.

Un importante certamen este sentido es ECOVISIÓN, organizado por el European Centre for Environmental Communication que incluso publica un boletín en francés e inglés: ACE (Audiovisual and Communication on environment in Europe). Este certamen que comenzó en Francia en 1981 tiene lugar cada dos años.

Algunas de las temáticas desarrolladas en este festival son:

- Contaminación y salud.
- Gestión de los recursos.
- Medio ambiente urbano.
- Agricultura y medio ambiente.
- Medio ambiente y desarrollo.
- Energía y medio ambiente.

Para hacernos una idea de la amplitud del certamen diremos que, por ejemplo, en 1987 en el festival que tuvo lugar en Birmingham (Inglaterra) fueron presentadas 42 películas procedentes de 14 países europeos más otros 50 filmes que no compitieron.

Algunos títulos destacables de aquella convocatoria fueron:

- *Cubatas: el valle de la muerte.* Cubatas es una ciudad brasileña en la que a mediados de los 50 el gobierno permitió la instalación de industrias contaminantes sin ningún tipo de restricciones ni controles, lo cual produjo en los habitantes de la zona graves problemas de salud e incluso deformaciones en niños recién nacidos.
- *Tierra (Earth).* Primera parte de una serie televisiva realizada con la colaboración de los ecólogos **Paul y Ann Ehrlich** y que se plantea las consecuencias producidas en la biosfera por el hombre en los últimos doscientos años.
- *Montgat, 1 poble, 100 pobles,* es un vídeo del catalán **Manuel Muntaner**, cuya temática gira entorno a la degradación de esta población costera antes tranquila y hoy asediada por la contaminación.
- *Fabriques* también de la catalana **Marta Batllé**, cuya temática desarrolla la problemática de la zona industrial barcelonesa de Pueblo Nuevo.
- *Construir con la Madre Tierra,* film alemán que enseña a utilizar materiales para construcción de casas más higiénicas, como es la arcilla, paja o madera.
- *With these hands.* Tres mujeres de distintas regiones africanas hablan de su lucha por alimentar a sus familias y se pone en un contexto humano la situación del continente.
- *Dschumgelburger ("la trama de la hamburguesa").* Film alemán, que pone de manifiesto la problemática de la producción y consumo masivo de hamburguesas.
- *Riesgo aceptable.* En el que se relatan los problemas que los habitantes de una pequeña localidad de Pensylvania tienen a causa de la instalación en 1910 de una fábrica de sustancias radiactivas.
- *El patrimonio.* Obra polaca que nos cuenta como una familia es obligada a abandonar su tierra para hacer sitio a una central nuclear.

Otro certamen internacional, de carácter ecológico es Ö Komedia (medios de comunicación ecológicos) que es un Instituto con sede en Fiburgo (Alemania) y que desde 1984 organiza anualmente su certamen.

Algunas obras presentadas a este certamen son:

- *Hotel (La amenaza)*. Es el documento de una catástrofe como lo fue la explosión de Chernobyl.
- *La montaña frágil*. Coproducción de EEUU y Nepal que describe la crisis ecológica del Himalaya a causa de la tala indiscriminada de árboles, la erosión, etc., lo cual produce una extraordinaria y difícil lucha por la supervivencia.
- *Widerstand am Strem (Resistencia a la corriente)*. Muestra la belleza del paisaje de los entornos del río Hainburg (Austria) su posible destrucción para construir una presa y la lucha con feliz final que se realizó contra ello.
- *Nuestro pequeño paraíso*. Película de dibujos animados que nos propone a un hombre que vive permanentemente pegado a la televisión dando de esa manera la espalda a la realidad.

En nuestro país, hay un único festival en el que la temática es la ecología, y es el Festival de cine ecológico de Tenerife.

Hay que destacar al hablar de este festival que no tiene la amplitud de los mencionados anteriormente, entre otros motivos por la escasa producción de cine ecológico y de la naturaleza que se realiza en España y por algunos problemas organizativos que desilusionan entre otros a los grupos ecologistas que prestaban su apoyo.

Algunos títulos representados son *África dove, Mar Adentro*, de **F. Bernabé y Rafael Treka**, *Adiós Matiora*, de **Elen Klimov**, o *Aguas peligrosas*, de **Jeff Blekmer**.

### 3.3.3.- Largometrajes.

Intentaremos a continuación recordar algunas de las más significativas obras cinematográficas, grandes clásicos en algunos casos, cuyo contenido en el campo de la naturaleza sea destacable.

**Robert J. Flaherty** (1884-1951) fue un director norteamericano que dejó clara constancia en su obra de su gran interés por la naturaleza, prueba de ello son sus películas:

- *Nanuk, el esquimal* (1922) Rodada con actores no profesionales, resulta ser una tremenda epopeya documentalista centrada en la lucha del hombre con la naturaleza. Este film marcó el inicio de las películas documentales y pseudodocumentales sobre el sencillo "salvaje" y su vida lejos de toda contaminación por parte de la civilización del hombre blanco.
- *Moana* (1926). Esta obra de escaso éxito entre el público norteamericano, mostraba una vida paradisíaca con temas de bellos paisajes y un directo contacto con la naturaleza por parte de los nativos de Samoa.
- *The Land* (1942). Esta película nunca fue exhibida, debido a la dureza con que reproducía la situación agrícola americana, a la cual se había llegado partiendo de una mecanización desmesurada que provocaba esterilidad de los campos y erosiones incontroladas.

Es posible mencionar la película de **Charles Chaplin** *Tiempos Modernos*, en la que el genio, que llegó a ser al mismo tiempo productor, guionista, editor y autor de la música de sus películas, denuncia la deshumanización de la vida en la civilización industrial, además de criticar el paro, la mecanización, el capitalismo y la tecnocracia.

Aunque no aparenta ser una obra típicamente ecologista, creo que tiene cabida en nuestro trabajo, ya que las críticas mencionadas contienen un claro trasfondo que nos habla de la desnaturalización del hombre y como consecuencia de ella la locura colectiva a la que nos encaminamos. Es una constatación de la realidad al tiempo que una advertencia del negro destino al que nos veremos abocados de continuar en esta desarmonía con lo que es lo natural.

El cine soviético nos aporta obras como *Tempestad sobre Asia* (1928) obra de **Pudovkin**, donde se entremezcla la ficción cuya trama es la historia de la rebelión de un supuesto sucesor de Genghis Khan con un carácter de documento etnológico en el que se muestra la vida cotidiana de los pastores mongoles.

Pero el gran naturalista soviético es **A.P. Dovzenko** (1894-1956) que llevó a término obras como *La tierra* (1930) en la que tras la trama argumental, que versa sobre la colectivización de tierras en Ucrania, nos propone fundamentalmente un especial sentimiento de armonía y sensibilización con la naturaleza.

*El río* (1951) de **Jean Renoir**, transmite el esplendor de la naturaleza que el Ganges encuentra a su paso, incluyendo además del río, la vegetación, animales como los elefantes y los hombres que habitan esa región.

Otro gran director, como **John Huston**, rueda en 1958 en África *Las raíces del cielo*, denunciando a través del personaje de la película, la matanza de elefantes (lucha a la que parece ser que últimamente se han sumado algunos gobiernos africanos al darse cuenta de que sus recursos naturales, y entre ellos la existencia de elefantes, son más rentables económicamente que el comercio del marfil).

Otra obra de **J. Huston**, *Paseo por el amor y la muerte*, nos cuenta una historia medieval de amor y muertos, y aunque se dice de ella que posee algunos de los peores momentos de su realizador, unifica dos conceptos importantes para nuestro tema, que son la búsqueda del mar y el camino, otorgándoles a ambos el carácter de ser la esencia de la vida.

Los riesgos de las centrales nucleares no se escapan de ser recogidos como tema para muchas películas de entre las que destaca *El síndrome de China* (1979), dirigida por **James Bridges**, y con un reparto de lujo, en el que sobresalen **Jane Fonda**, **Yack Lemon** y **Michael Douglas**. Trata de un accidente en una central nuclear al dispararse una turbina, lo que provoca una extraña vibración que atemoriza a quienes tienen conocimiento de lo ocurrido.

En la obra de **Werner Herzog**, (alemán nacido en 1942) *Aguirre, la cólera de Dios* (realizada en 1974) se nos describen las andanzas por el Amazonas del aventurero Lope de Aguirre y el choque de los conquistadores españoles con la inocencia de los indios, habitantes de un entorno que propicia la integración en el medio, que es descrito con absoluta magnificencia.

Obra del mismo autor es *Corazón de cristal* ambientada en una aldea bávara de finales del siglo XVII y cuya trama argumental no tiene especial interés para nuestro trabajo, pero sí que lo aporta el especial interés con el que se reflejan los impresionantes paisajes donde se desarrollan los acontecimientos.

En estas dos obras anteriores, las imágenes se combinan con la música de un grupo musical cuyo nombre ya nos resulta familiar (*Popol Vuh*).

*Donde sueñan las verdes hormigas* obra del mismo autor (1984), es de un más evidente carácter ecológico, como no podría ser de otra manera cuando la temática trata de los aborígenes australianos.

Una frase del film es *“ustedes los blancos están locos: no oyen la voz de la Tierra”* y es que los aborígenes lucha contra una gran empresa que busca uranio (sin ningún tipo de reparo frente al medio ambiente) aún a costa de destruir la herencia de 40.000 años de vida que los aborígenes habían conservado con profundo respeto.

El japonés **Akira Kurosawa**, además de dirigir películas de trasfondo antibélico, nos lega obras de claro contenido ecológico, como *Dersú Uzala*, cazador mongol que vive en la taiga, y habría preferido ser campesino antes que haberse obligado a cazar para sobrevivir, pero pese a todo, procura convivir fraternalmente con la naturaleza, e incluso ayudará a otros a descubrirla y penetrar en su sentido más profundo; a compenetrarse con la tierra hasta tener la consciencia de formar parte de ella.

Una obra clave en el contexto del cine ecológico, que no puede dejar de ser mencionada es *Koyaamisqatsi* (1983), del director **Godfrey Reggio**.

La duración es de 84 minutos y posiblemente por estar realizada sin actores, ni diálogos, ni guión es por lo que en algunos lugares podemos leer que se hace aburrida a partir de la mitad.

En lengua hopi *“Ko-yaa-nis-quatsi”* significa *“vida fuera del equilibrio”*.

Las imágenes nos muestran imágenes de la naturaleza junto con otras de carácter urbano dejando de manifiesto en ese contraste el desequilibrio de la vida moderna.

Junto con la música que ambienta las imágenes, obra de **Philip Glass**, se puede escuchar el canto de tres profecías de los indios hopi que dicen:

- *“Excavar riquezas en la tierra es cortejar el desastre”*.
- *“Al acercarse el día de la purificación, se tejerán telas de araña de un extremo al otro del cielo”*.
- *“Quizá algún día sea arrojado del cielo un receptáculo de cenizas que queme la tierra y los océanos”*.

Con temática también próxima a los indios, aunque en este caso los indios del Amazonas, y de forma más convencional que la anterior, es *La Selva Esmeralda* (1985), de **John Borman**.

Esta película se basa en hechos reales, la devastación de las selvas para construcción de carreteras. Finaliza señalando que los indios todavía saben lo que nosotros hemos olvidado.

Lo deja claro el contraste existente entre el alejamiento del hombre blanco con relación al medio natural y la armoniosa integración de los indios y la naturaleza.

En un momento de la película se puede escuchar una frase muy significativa que ilustra lo anteriormente dicho:

*“Están arrancando la piel de la tierra, entonces ¿cómo podrá respirar?”.*

En clave fantástica, futurista y fatalista se desarrolla el clásico de **Fritz Lang**, *Metrópolis*, película en blanco y negro de 1926. El argumento especula sobre el modo de vida del año 2000, en el que inmersos en un ambiente drásticamente desnaturalizado, viven dos sociedades bien diferenciadas. La de los ociosos, y la de los desesperados trabajadores sometidos a la clase dominante.

El hombre arrebató a la naturaleza su función reguladora y autogenerativa, todo el sistema depende de la tecnología humana y ésta, en su imperfección de base, es la que finalmente permite la tragedia poniéndose en grave peligro la supervivencia del hombre.

Se convertiría en un trabajo casi interminable el relato de las películas cuya temática o posible lectura tuviera una intencionalidad o trasfondo ecológico.

Habría que incluir, sin lugar a dudas, muchas de las películas clásicas “del oeste” en las que evidentemente queda reflejado un respeto a la naturaleza y un canto a la misma, o las más de 40 películas realizadas a partir del mito de Tarzán.

Por otra parte, cada vez más la preocupación por la naturaleza, y el deseo por vivir en ciudades más humanizadas, provocan la realización de películas que asimilan claramente las ideas ecológicas incluso aunque queden revestidas por desarrollos temáticos que pudieran no tener nada que ver con esto.

A continuación, incluiremos algunos títulos más de films que, de una manera u otra, pueden ser observados desde el punto de vista de la preocupación, la denuncia o el deseo por vivir en un mundo más armónico.

Algunas de estas películas entremezclan, como suele suceder al tratar el tema de la ecología, esta temática con otras como la justicia, la solidaridad, el pacifismo, el futuro, la condición humana, la búsqueda de un modo de vida acorde con sensibilidades particulares, la deshumanización de la vida moderna, etc.

*Tierra sin pan*, **Luis Buñuel** (1932). *La tierra tiembla*, **Visconti** (1948). *El ladrón de bicicletas*, **De Sica** (1948). *El proceso*, **Orson Welles** (1962). *Jonás que cumplirá los 25 el año 2000*, **Alain Tanner** (1968). *Pequeño gran hombre*, **Arthur Penn** (1970). *La Misión*, **oland Joffe** (1986). *La costa de los Mosquitos*, **Peter Weir** (1986). *Brazil*, **Terry Guilliam** (1984). *Blade Runner*, **Ridley Scott** (1982). *Local Hero (Un tipo genial)*, **Bill Forsyth** (1983). *Tasio*, **Moncho Armendáriz** (1984). *Dos mejor que uno*, **Angel Llorente** (1984.) *El señor de los anillos*, **Ralph Bakshi** (1978). *101 dálmatas*, **Wolfgang Reitherman, Hamilton Luke y Clyde Jeromine** (1961). *“El libro de la selva”* **Zoltan Korda** (1942). *El libro de la selva*, **Wolfgang Reitherman** (1967). *El disputado voto del señor Cayo*, *Bailando con lobos*, *Terminator*, *El cuervo*,...

### **3.4.- EL JARDÍN.**

El concepto de jardín, posiblemente, sea el que da lugar a la manifestación artística que mayor conexión tenga con la naturaleza, con el medio ambiente, con la ecología.

En muchas ocasiones, el punto de vista desde el que es observado conecta también con la espiritualidad y con la religión, puede ser el reflejo de una añoranza o un sueño pero en cualquier caso no deja de ser un acercamiento a la naturaleza, aunque este pretenda en ocasiones utilizarla funcionalmente o domesticarla.

Los elementos básicos de un jardín, sin entrar en matices ni en otros elementos que siempre se pueden añadir, dependiendo de las circunstancias son muy pocos: La vegetación, sin la cual ya en su estado más salvaje o más domesticado no puede haber jardín; el cercado, que lo protege y lo aísla, el entorno creando así en el interior una realidad distinta que es la esencia del jardín; y en una u otra forma el agua, que es el elemento vital, la clave de la vida del jardín.

A estos elementos habría que añadir otro que es la función ornamental, que se manifestará de formas muy distintas, pero que resulta ser básica dado el destino del jardín, que casi siempre irá ligado al disfrute.

Esta función ornamental, naturalmente tendrá grandes variaciones que vendrán dadas en función de los gustos, costumbres, necesidades y época entre otros, y muy especialmente por la situación geográfica.

Pese a que estamos tratando de una manifestación indudablemente artística, es curioso el hecho de que ésta no es posible ser observada en los museos, como la pintura, o el grabado ..., le sucede algo parecido a lo que le pasa a algunas obras de Land art<sup>52</sup> que sólo se pueden observar en el lugar

---

<sup>52</sup> Actas "Arte y Naturaleza". Diputación de Huesca 1995, p. 39-50 "*El jardín como arte y sentimiento de la naturaleza*". Para Carmen Añón Feliú, el lenguaje del jardín y el del Land-art es un lenguaje común, que se apoya en el pasado pero continúa proyectándose hacia el futuro.

*"El jardín como arte, arte que se diferencia de las otras porque en el jardín la belleza no sólo se contempla sino que se vive. Porque en el jardín realmente se vive el arte, en cuanto el acto de contemplar y el acto de vivir forman uno solo. Exactamente lo contrario de lo que busca el funcionalismo de nuestro siglo."*

Citando a Rosario Assunto (filósofo de la naturaleza) dice: "*El jardín se constituye como una filosofía de la naturaleza y como una filosofía del arte, libertad, volviendo al reconocimiento de la relación del jardín entre la necesidad de la naturaleza y la libertad del arte.*"

donde se producen y en otros espacios, su "estudio" sólo es posible a través de representaciones fotográficas, pictóricas, etc., ... que naturalmente no hay que confundir con los referentes reales a los que aluden.

Hemos dicho que el jardín tiene claras referencias espirituales, y esta afirmación no parece estar lejos de la lógica si entendemos que es de alguna manera, una representación cuando menos del Edén<sup>53</sup>, el Nirvana o el Paraíso de algunas religiones panteístas, tan cercanas a la naturaleza.

---

Rosario Assunto dirá también: *"El jardín, y el arte del jardín que lo crea, lo hemos encontrado a cada paso en nuestro itinerario histórico y teórico: jardín en el paisaje ... y jardín como modelo de paisaje, microcosmos, frente al cual el paisaje es como el camino que lleva al macrocosmos..."*.

<sup>53</sup> Hay un artista plástico español, **Ramiro Fernández Sans**, nacido en Sabadell, 1961, licenciado en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, y con una considerable lista de exposiciones tanto individuales como colectivas que se inicia en 1979.

Su obra, entre otros muchos lugares ha podido verse en ARCO en cuatro ocasiones y de forma permanente se puede contemplar en el Museo de Sabadell, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Fundación La Caixa o Fundación Coca-cola.

Nos referimos a él en este momento por la curiosidad que supone integrar el tema del jardín, con el Edén a través de un medio plástico que es la pintura.

Estos datos están extraídos del catálogo editado con motivo de la exposición de Ramiro Fernández Sanz en la Galería Estampa de Madrid durante los meses de Octubre y Noviembre del año 1996.

El título de la exposición es "El jardín del Edén" y el texto de Josep Ramón Bach titulado "Invitación al Paraíso" que está cargado de poesía y sentimiento ecológico dice así (fragmento):

*"Cuando Kosambi, el narrador, se dio cuenta que su mundo corría peligro de desaparecer para siempre, subió a lo más alto de un peñasco y, con voz solemne, proclamó:*

*" Que las plumas de los pájaros abran de par en par, las ventanas del paraíso. Que cada rama abanique la fatiga de los hombres y aúne el beso de las aves cansadas. Que el aire ... que las frutas ... que el agua ... que la lluvia... que el elefante ... que la armonía abrace la naturaleza de este oasis. Que la quimera florezca, sólo para los ojos tiernos. Que mis palabras pasen a los hijos del futuro a través de la memoria encadenada a nuestro destino inmortal. Que así sea. Con aire limpio sello para siempre mi voz".*

*Y después de haber proclamado su íntima convicción, Kosambi, ligero como un pájaro, sin darse cuenta levantó el vuelo a las nubes de su Paraíso más imposible"*

### **3.4.1.- El jardín en la historia.**

Sin embargo las características de los jardines a lo largo de la historia han ido variando y acomodándose a las circunstancias a las que antes hacíamos referencia.

Un rápido repaso por los más importantes modelos de jardines nos mostrará estas diferencias y algunas características importantes a tener en cuenta en torno al concepto de jardín.

Posiblemente, los jardines del imperio persa sean los primeros de los que tenemos noticia, y en ellos la repercusión ecológica medioambiental está bastante clara, si pensamos en que al parecer su principal función habría que situarla en la regulación del microclima. Esta utilidad, contrasta radicalmente, con la pretendida en los jardines mesopotámicos, en los que habríamos de ver los más antiguos precedentes de nuestros actuales parques zoológicos, ya que estaban concebidos fundamentalmente para alojar a modo de reservas, animales salvajes y aves exóticas importadas de otros lugares.

No obstante a parte de estas reservas, no conviene olvidar a unos jardines como los de Babilonia, considerados como es sabido una de las siete maravillas del mundo, en los que se incluían terrazas y estanques.

No era por cierto el jardín en el antiguo Egipto una preocupación que condujese a complejas elaboraciones, sino que enmarcadas en templos o conjuntos reales se organizaban unos espacios "jardines" escasos de vegetación, en los que los elementos principales eran los estanques que albergaban algunos peces y plantas acuáticas.

Por el contrario Grecia concedió un carácter público a los jardines que se convirtieron en lugares de paseo, meditación, conversación e incluso perfectos escenarios en los que el maestro trasmitía sus conocimientos a sus discípulos.

Una utilidad más privada era la que se le extraía a los jardines en Roma, donde las proporciones de las ciudades "habían alejado de la naturaleza" a sus habitantes, y eran las clases pudientes las que se construían jardines en sus casas con el ánimo de tener un espacio especial donde disfrutar de la naturaleza.

Más tarde, en la Edad Media, habrá que destacar dos fórmulas distintas de jardines: el jardín cristiano, conectado a castillos y conventos, en el que prima el carácter utilitario, próxima a la idea de huerto; En éstos era más importante la rentabilidad que el disfrute o el interés de conectar espiritualmente con la

naturaleza. La flora más apreciada se sitúa en torno a las plantas medicinales y los árboles frutales.

El otro modelo es el jardín árabe (Alhambra, Generalife, etc...) . Aquí los espacios, sirven a dos objetivos fundamentalmente: uno preservar la intimidad familiar (con los que queda descartado el carácter público) y el otro el cultivo de los sentidos, a través de la confección del jardín de forma muy estudiada incluyendo en sus bellos diseños, el agua como elemento simbólico y creador de un microclima agradable y las plantas aromáticas. El deleite de todos los sentidos se convertía en un ejercicio sofisticadamente pretendido.

Las palabras del arquitecto **Julio Cano Lasso**<sup>54</sup> apoyan lo dicho:

*“ Los jardines de la Alhambra constituyen un lugar donde con la elemental tecnología del siglo XIV se alcanzó una de las más bellas y sensibles asociaciones entre arquitectura y naturaleza, creando un medio artificial que supera el paisaje natural circundante.”*

El Renacimiento crea jardines, de los que también en España tenemos magníficos ejemplos en torno a edificaciones reales. Promueve un tipo de ajardinamiento bien de tipo italiano, a base de desniveles, rampas y escaleras o bien de tipo francés, del que Versalles es un perfecto ejemplo, en el que la naturaleza y la edificación arquitectónica guardan una estrecha relación.

Sin olvidar en estos la función de disfrute y el anhelo por permanecer junto a la naturaleza (perfectamente controlada) se puede decir que aquellos jardines cumplían en más alto grado una función social, que en gran medida se puede calificar de demostrativa de poder.

Hoy el jardín, incluye una amplia tipología. Por un lado existe el concepto de Parque natural, íntimamente relacionado con la idea del “Paraíso Perdido” de Milton, donde la naturaleza se desarrolla libremente huyéndose en lo posible de la domesticación.

Es además una necesidad biológica innegable y el interés en este sentido es claramente apreciable en parques como el de Doñana por ejemplo.

Por otro lado aún persiste el espíritu romántico del jardín que incluye ruinas de castillos, abadías, monasterios, etc., idea ésta que tiene su origen en el siglo XIX en Inglaterra dando paso al denominado jardín anglo-chino.

---

<sup>54</sup> “Integral”, nº 158 p. 858 (82).

Otra modalidad proviene de la necesidad de espacios verdes en las macrociudades contemporáneas y cuya clara funcionalidad conecta con el concepto de higiene<sup>55</sup>

Por último, mencionar la integración en la actualidad del jardín en la vivienda donde se mezcla el tradicional jardín de trazado geométrico y el jardín paisajista, en el que según **Robin Williams**<sup>56</sup> habría que incluir:

Prado, pavimento, patio, rocalla, estanque, zona de juegos infantiles, zona de recepción, animalitos, protección, zona de asientos, colecciones de plantas, invernadero, vegetales, frutas y área utilitaria, siempre claro está con la flexibilidad necesaria de acuerdo con las necesidades e inquietudes del jardinero.

### **3.4.2.- El jardín japonés.**

Otro modelo de Jardín que aún no hemos abordado es el jardín de Extremo Oriente, el de China y sobre todo el japonés que tiene su origen en las religiones tradicionales, el taoísmo y el budismo que al tratarse de religiones panteístas, provocan un tipo de jardín en el que la naturaleza se sitúa por encima de la arquitectura.

Continuando con el esquematismo anterior, se puede decir de este modelo, que intenta producir una emoción estética al ser una reproducción viva del paisaje natural y también introducir en la vida diaria un encuentro real con la naturaleza.

En la jardinería japonesa<sup>57</sup> existe una doble dirección de influencia, que es: la de lo religioso a lo estético y viceversa; y los antecedentes de la reproducción a pequeña escala del entorno natural se remontan al siglo VII de influencia china y coreana.

En China, en el siglo III, el mundo simbólico de la jardinería incluirá como elemento principal, las islas rocosas evocadoras de inmortalidad. Islas y rocas, grullas y tortugas, pinos y musgo serán luego en el jardín japonés elementos indispensables de una simbología de eternidad.

---

<sup>55</sup> Recordar las seis funciones de las zonas verdes argumentadas por M<sup>a</sup> Carmen Martínez y Esther Montero y que incluimos en nuestro último capítulo en el apartado de la ciudad.

<sup>56</sup> WILLIAMS, R., *Como crear un pequeño jardín*, Barcelona, Edt. Blume, S.A., 1988, p. 5.

<sup>57</sup> *Ecología y cultura* (José de Acosta). Quinta ponencia "Manipulación y naturalidad" de Juan Masía, p. 179

Las ideas de la Tierra Pura, influidas por el budismo en el siglo XI, pusieron con las flores de loto y la representación en piedra de Amida, una huella de añoranza e inmortalidad. Posteriormente, en los siglos XII y XIII la influencia del Zen acentuaría el influjo de la espiritualidad que se depuraría aún más en el siglo XVI con la extensión de la costumbre de las ceremonias del té.

Pese a todo lo dicho, no hay que confundir la imagen de Japón y pensar que todo allí son preciosas vistas del monte Fuji, sino que también coexiste con ese Japón el de las elevadas torres de las fábricas humeantes y contaminadoras.

Nunca terminan por responder a la realidad las generalizaciones y las imágenes estereotipadas y de esta manera, habría que tomar con precaución y matizaciones la oposición que comúnmente se establece entre la tradición occidental, meramente dominadora de la naturaleza, frente a la tradición oriental donde el sujeto se acomoda pasivamente a la naturaleza sintiéndose parte de ella.

Así por ejemplo la tradición bíblica occidental, no se muestra pasiva ni dominadora sino que postula una gestión responsable de la naturaleza por parte del hombre.

Una vez hecho este comentario que ha de predisponernos siempre a la búsqueda del matiz, recordaremos algunas frases con las que **Juan Masía** comienza su exposición bajo el título ya de por sí sugerente: *El jardín japonés como mensaje ecológico y criterio bioético*.

*“La Armonía entre manipulación artística y espontaneidad natural en el arte de la jardinería contiene un mensaje ecológico digno de redescubrirse a la hora de contener la destrucción actual del medio ambiente. La conjunción de lo artificial y lo natural en la estética japonesa podría servir como criterio bioético para contrarrestar la mecanización de la vida en la era de la informática y la biotecnología”.*

Se pregunta también, si no es precisamente la conjunción de manipulación humana y la armonía respetuosa con la naturaleza uno de los problemas fundamentales de ecología y de bioética; a lo que da la siguiente respuesta:

*“Para repensar este problema podría contribuir con una sugerencia muy valiosa la estética japonesa, tal y como se manifiesta en su tradición del arte de jardinería. Se trata de una manipulación de lo natural que se acomoda a la naturaleza y pone de relieve lo mejor de ella”.*

El movimiento bioético, fue difundido en Japón por el doctor **Taró Takemi**<sup>58</sup>, entre otros precursores del mencionado movimiento, y su idea básica viene a decir, que *“Existe la necesidad de una ética positiva para sobrevivir de un modo dignamente humano”*.

Otro concepto similar a éste es la “ecoética” término atribuible al profesor de filosofía **T. Imamichi**<sup>59</sup>, a mediados de los sesenta

*“El no quiere que lo cataloguen sin más como uno de tantos que protestan por la destrucción y la contaminación del medio ambiente. Para él, tanto la ética occidental como la oriental necesitan redescubrir un sentido más profundo de qué es lo natural. No debería usarse este redescubrimiento para oponerse a lo artificial, ni para negar la tecnología o los adelantos biomédicos actuales. A lo que hay que oponerse, dice, es a la magia de una técnica, una medicina y una economía deshumanizadas y absolutizadas. Según él, una auténtica religiosidad y filosofía favorecería un desarrollo tecnológico más humanizado y para esto hay base y raíces en la tradición oriental”*.

La tecnología y la naturaleza parecen ser conceptos opuestos, o cuando menos distintos, a los que hay que hacer confluír para nuestra supervivencia. Artificial y natural, son conceptos que para Watsuji<sup>60</sup> conviven en el jardín japonés.

Para él el jardín japonés es al mismo tiempo muy natural y muy artificial. Watsuji concede a estos términos un sentido poco superficial, y así mientras veía la naturalidad en la escultura griega, asociaba a la jardinería romana el adjetivo de artificial.

La intervención humana en la naturaleza para lograr el jardín japonés habrá de ir en busca del orden inmanente en la naturaleza, pero nunca imponerle el orden desde el exterior. Es someter lo artificial a la naturaleza, nunca al contrario. El trabajo humano consiste en hacer que la naturaleza obedezca desde dentro y uno de los mejores ejemplos de esto es el cultivo tradicional japonés de los árboles enanos (bonsai)<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> Taró Takemi (Quinta ponencia ...), p. 173. Fue presidente de la J.M.A. (Asociación Médica de Japón) y falleció en 1984.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>60</sup> WATSUJI.- J. MASIÁ, *Estética japonesa del clima*, Razón y Fe, junio 1970, p. 633-638.

<sup>61</sup> *El libro de bonsai*, Dan Barton Naturat. S.A., Barcelona, 1990, en su p. 13 dice: *“El bonsai y su expresión artística trata sobre imágenes mentales, que responden a la estética, que es en definitiva como la rama de la filosofía que trata de la naturaleza y percepción de lo bello”*.  
*“El bonsai es una forma de vida ...”*

Para Watsuji, en el jardín japonés hay una composición armónica y una totalidad integrada, sin embargo no hay simetría como en Versalles o en la Alhambra.

Seis adjetivos resumen cómo ha de ser la intervención humana en la naturaleza: 1) Calculada, 2) Minuciosa, 3) Tímida, 4) Concentrada, 5) Fatigante y 6) Reveladora.

### **3.5.- OTRAS FORMAS ARTÍSTICAS DE ESPECIAL RELACIÓN CON LA NATURALEZA.**

A continuación proponemos cuatro formas artísticas en las que hemos encontrado no una representación de la naturaleza con más o menos acierto, ni siquiera en las que habrá que ver una representación de la misma con mayor o menor respeto. Aunque ciertamente el aspecto representativo está presente en ellas, nos sirven como ejemplo para advertir que existen formas artísticas en las que primero es la naturaleza y después el arte. Nacen no por una sensibilización plástica sino como consecuencia de una forma de entender el mundo y lo natural.

Como datos en común para todas ellas encontramos el hecho de que sus orígenes se remontan a tiempos pasados, y en ocasiones a momentos históricos muy lejanos, aunque como vemos son procedimientos utilizados también en la actualidad.

Ya habíamos visto en otros apartados como los pueblos, cuando por su realidad cotidiana se encuentran inmersos en un mundo natural poco o nada transformado por la mano del hombre, producían un tipo de obra que respondía a una filosofía de la naturaleza de máximo respeto y, en ocasiones, de profundo conocimiento de la misma, aunque por medio de este conocimiento práctico haya que advertir la existencia de mitologías que explicasen algunas realidades presentes, pasadas o futuras.

#### **3.5.1.- Algunas ideas aborígenes en torno a su relación con la naturaleza.**

Antes de pasar a las particularidades o ejemplos de este capítulo citaremos algunos párrafos de *Aborígenes*<sup>62</sup> donde la realidad que se muestra es la de que los pueblos indígenas están en primera línea de la crisis ecológica y son sus primeras víctimas.

El mensaje fundamental que las diferentes tribus del mundo aportan en este texto es una llamada a abrir nuestros ojos y corazones para preservar la Tierra, respetar todas las vidas y desarrollar estrategias para la supervivencia.

---

<sup>62</sup> BURGNER, JULIÁN, *Aborígenes*, Madrid, Ediciones Celeste, 1992.

**Richard Nerysoo** (inuit)<sup>63</sup> “... ser indio es algo importante y especial. Ser indio significa ser capaz de comprender y de vivir en este mundo de una manera muy especial. Significa vivir con la tierra, con los animales, con los pájaros y los peces como si éstos fueran nuestros hermanos. Significa decir que la tierra es una vieja amiga y que lo fue también de tu padre, que tu pueblo la conoció siempre ... Para el pueblo indio, nuestra tierra es realmente nuestra vida.

**Jefe Chewamish**<sup>64</sup> “Toda tierra es sagrada para mi pueblo. Cada aguja de pino que reluce, cada litoral de arena, cada niebla en el umbroso bosque, cada insecto que zumba, son sagrados en la memoria y la experiencia de mi pueblo”.

**Paulinho Paikan**<sup>65</sup> (Jefe de los kayapos de Brasil) “Intento salvar el conocimiento de que los bosques y este planeta están vivos, para transmitirlo a quienes habéis olvidado este discernimiento”.

**Indio wintu** (California)<sup>66</sup> “Cuando los indios matamos carne, la comemos toda ... cuando construimos casas, cavamos hoyos pequeños. Cuando quemamos la hierba por los saltamontes, no arruinamos las cosas. Recogemos bellotas y piñas, pero no talamos los árboles”.

**Pat Dodson**<sup>67</sup> (aborigen australiano) “En la sociedad aborigen tradicional, ninguna persona era más importante que otra: todas formaban parte del conjunto. La ascensión y la estatura sociales se medían por su contribución, participación y responsabilidad”.

**Jefe Dan George**<sup>68</sup>, (Vancouver) “En los 100 años largos que han transcurrido desde que llegó el hombre blanco, he visto desvanecerse mi libertad como el salmón que huye misteriosamente hacia la mar. Las extrañas costumbres del hombre blanco, que yo no podía entender, me las han impuesto hasta no dejarme ni respirar. Y cuando luché para proteger mi tierra y mi hogar, se me llamó “salvaje”. Cuando no comprendí ni acepté el modo de vida del hombre blanco, se me llamó perezoso. Cuando intenté guiar a mi pueblo se me despojó de mi autoridad”.

---

<sup>63</sup> Ibid., p. 16 (El pueblo inuit vive en el Ártico, son los esquimales de Alaska, Canadá, Groenlandia y Federación Rusa).

<sup>64</sup> Ibid., p. 20.

<sup>65</sup> Ibid., p. 32.

<sup>66</sup> Ibid., p. 40.

<sup>67</sup> Ibid., p. 50.

<sup>68</sup> Ibid., p. 76.

**Thomas Banyacya**<sup>69</sup> (jefe de una aldea hopi) *“La avanzada capacidad tecnológica del hombre blanco se ha producido como resultado de su falta de consideración hacia la senda espiritual y hacia todos los seres vivos. El anhelo del hombre blanco de posesiones materiales y poder lo ha cegado respecto del dolor que ha causado a la Madre Tierra en busca de lo que llama recursos naturales”*.

**Dr. O Soemarwoto**<sup>70</sup> (Instituto de Ecología, Bandung. Indonesia) *“Un exceso de gente provoca sufrimiento a la tierra y ésta devuelve su sufrimiento a las personas”*

**Paulino Paiakan** (jefe kayapo)<sup>71</sup> *“Luchamos por defender la selva, pues es ella la que nos hace y lo que hace funcionar nuestros corazones. Pues sin la selva, no podemos respirar, nuestros corazones se detendrán y moriremos”*.

**Comunidad Yunggora** (Australia)<sup>72</sup> *“Esa gente ha estropeado ya el lugar con sus excavadoras. Han desfigurado nuestros lugares sagrados. Han arruinado nuestras tierras. Ponen al descubierto nuestros objetos sagrados. Eso nos rompe el alma. Nos odiamos a nosotros mismos como pueblo ¿que haremos como pueblo si esa gente sigue estropeando nuestras tierras?. Os rogamos hoy que de verdad los detengáis”*.

**Oren Lyons** (onondaga)<sup>73</sup> *“A nosotros nos parece que desde los primeros tiempos el extracto natural del hombre era ser libre, según nos dijeron nuestros abuelos, y creemos que la libertad es inherente a la vida. Reconocemos ese principio como la clave para la paz, el respeto mutuo y la comprensión de la ley natural que prevalece sobre todo el Universo. En el cumplimiento de esta ley radica la única salvación de nuestro futuro en el planeta, la Madre Tierra”*.

Esta es una pequeña muestra de las ideas que comparten los más de 250 millones de aborígenes del mundo encuadrados en las aproximadamente 5.000 poblaciones y que demuestra el juicioso equilibrio que estos pueblos han mantenido durante muchos siglos entre sus necesidades y las de la naturaleza.

---

<sup>69</sup> Ibid., p. 78 (los hopis viven en el suroeste de EEUU).

<sup>70</sup> Ibid., p. 84.

<sup>71</sup> Ibid., p. 88 Kayapos (de la cuenca del Amazonas).

<sup>72</sup> Ibid., p. 102.

<sup>73</sup> Ibid., p. 176 (Onondagas de la frontera entre EEUU y Canadá junto con los Mohawk, Omeida, Cayugas, Senecas y Tuscarora formaron la confederación de las 6 naciones o Handenosaunee).

### **3.5.2.- Los poemas Tang.**

La poesía china vivió su edad de oro en la dinastía Tang (618-907) y fue entre todas las artes la que disfrutó de mayor apoyo oficial, de hecho, se fundó la Academia de las letras en la que el dominio de la poesía era requisito esencial para optar al título oficial "Jinshi" y a su vez este título se convertía en imprescindible para acceder a cualquier cargo estatal de importancia.

Existía una directa relación entre la poesía y la vida cotidiana hasta el punto de que era necesaria para solicitar un empleo, o se creaba para despedir a los soldados que partían a la guerra, o para cualquier otro acontecimiento de relevancia.

Los poemas Tang, que ante todo eran taoístas, tienen algunos temas como predilectos, como la exaltación de la naturaleza y la vida en el campo, la belleza sutil del paisaje, la añoranza del viajero por su tierra natal, el rechazo de la guerra, la simpatía por los humildes o el amor tímido o apasionado.

En estos poemas primero hay que ver una sensibilización por la tierra, por la naturaleza y por sus seres vivos y después la elección del procedimiento para expresarlo, de lo contrario, aquello podría convertirse en excusas válidas para un fin que sería escribir poesía, lo cual nos dejaría en la pura representación inevitablemente distanciada del motivo elegido.

En el siguiente ejemplo no hay que observar el corazón de un poeta herido, cansado y desilusionado, sino la ausencia de necesidad de riquezas y honores. Es claro su rechazo a la vida en la ciudad, que conduce a dinámicas antinaturales y que llega a dejar a la persona inmersa en un ambiente artificial. Es contrario a la lucha por el poder, a la competitividad entre las personas ... Es favorable, y así se refleja, a la vida en el campo, en contacto con la naturaleza y con sus frutos, con sus formas y sus cambios, es favorable a sentir los ritmos de la naturaleza, integrarse en ella de manera sencilla y nada pretenciosa.

**Bai Juy lo explica de esta manera en su poema *VOLVED AL CAMPO*:**

*¿A que aspira la gente?  
El vulgo a la riqueza,  
y los eruditos  
a ser inmortales.*

*Para lo uno  
hay que tener suerte.  
Para lo otro*

*hay que tener parentesco  
con los dioses.*

*¿A qué tener apego  
a los birretes de mandarines  
en la capital?*

*¿A qué buscar en vano  
la montaña de los inmortales  
en el Mar del Este?*

*La capital está saturada  
de inmundicias,  
y el Mar del Este, sepultado  
en altas olas.*

*Es difícil pasar el umbral  
de oro de los palacios,  
y más difícil subir al árbol  
de la inmortalidad.*

*Más vale volver al campo,  
al pie de la montaña  
y trabajar la tierra  
como un simple labriego.*

En el siguiente ejemplo, el mismo Bai Juyi nos plantea un paisaje natural que resulta agradable a todos los sentidos, y en él advierte el paso del tiempo y los ritmos de la naturaleza, ritmos que de forma natural acontecen obedeciendo a unos ciclos perfectamente conocidos en los que la muerte y la vida son procesos naturales, complementarios y necesarios.

Está claro que de estos dos momentos, el poeta canta con más entusiasmo al segundo, a la vida de la naturaleza que se sobrepone con su mayor poder a las actividades del hombre, más efímeras, y así lo expresa con imágenes que podrían recordarnos a nuestro romanticismo occidental:

*“DESPEDIDA DE LAS HIERBAS DEL ANTIGUO PRADO”*

*Cubre el prado un inmenso manto de hierbas.  
Cada año se marchitan y reverdecen.  
El incendio acabar con ellas no puede:  
renacen al beso de la primavera.*

*Su fragancia invade las antiguas sendas.  
Su esmeralda viste los pueblos en ruinas.  
Agitadas y llenas de melancolía,  
dicen adiós al viajero que se aleja.*

### **3.5.3.- El Batik y el Kilim.**

Existen infinidad de maneras de plasmar imágenes a través de los tejidos, y ésto se ha demostrado a lo largo de los tiempos y en las más diversas culturas, dándose destacables ejemplos en los Andes, el Tibet, China, Borneo, la Europa Medieval y del siglo XVIII ...

De entre las muchas técnicas, de tejidos, estampados, pintados, etc., nos parecen interesantes para este capítulo el batik y el kilim, por sus contenidos temáticos y que trascienden de lo puramente decorativo, encontrando como centro de máximo interés la presentación de la naturaleza o de parte de ella desde una perspectiva de máxima sensibilización con ella, y aportando una filosofía de la misma, con la intención de darle una explicación.

#### **El Batik.**

Del Batik diremos que es un procedimiento artístico lento y dificultoso que en alguna medida nos puede recordar a las formas del sumi-e, y que consiste básicamente en plasmar figuras y colores en tejidos siempre de procedencia natural, utilizando la cera caliente para el reservado de zonas.

Parece ser que esta técnica procede de Indonesia, pero se ha trabajado con ella en el sur de la India y en Sri Lanka, aunque el centro actual de desarrollo del Batik más importante habría que situarlo en la región central de Java.

Aunque en origen estos procedimientos eran utilizados para decoraciones de cortinas, ropajes o biombos, en la actualidad es posible encontrar artistas que enfocan sus obras hacia lo exclusivamente artístico, llegando a ser enmarcadas y expuestas, como cuadros que son, realizados a partir de esta peculiar forma.

El trabajo tradicional de esta técnica no lo realiza un solo artista, sino que las diferentes tareas son llevadas a cabo por distintas personas. Así las mujeres y niños impregnan con cera muy caliente la parte del tejido a preservar

del tinte, y los hombres suelen preparar esos tintes a base de pigmentos vegetales y minerales<sup>74</sup>.

El trabajo de esta técnica ha de partir de un perfecto estudio de la estrategia que se seguirá después, teniendo en cuenta que ha de comenzarse a teñir desde los colores más suaves a los tintes más fuertes, y es importante y difícil el vertido de la cera, ya que este material no es dócil en principio, sino que ha de serlo por la experiencia de las manos que lo trabajan.

Al igual que sucedía con el sumi-e, en la elaboración de estos trabajos, un despiste, una distracción puede conducir al fracaso y dar como resultado una falsa pintura abstracta (falsa por no buscada, por no pretendida).

Además de los materiales y soportes, que han de provenir directamente del mundo de la naturaleza, es decir, que nunca se utilizan materiales sintéticos, ni procedentes de la industria, son los motivos tradicionales los que nos acercan al medio natural, siendo los más utilizados el ave fénix, la lucha entre el tigre y el dragón, el loto, la cigüeña, el mono, el cisne, el bambú, la garza ... animales y plantas con significaciones propias y de significado variable dependiendo de las relaciones que entre ellos se pudieran establecer. Estos significados surgen de la observación del entorno del mundo, de lo natural y de la carga cultural propia del lugar que, como no puede ser de otra manera, tiene sus raíces profundamente asentadas en la naturaleza.

Los jóvenes artistas javaneses, trabajan también la técnica del batik, pero introducen en él las más variadas tendencias del arte contemporáneo; sin embargo se mantienen los fundamentos que según **Patrick Beau**<sup>75</sup> pueden ser expresados de la siguiente manera:

*“El batik y la pintura zen comparten, como casi ningún arte, la naturalidad reflexionada, la espontaneidad meditada que nace de una larga trayectoria cultural. Si los tejidos estampados africanos, por ejemplo, podrían ser considerados arte moderno en su primer grado de pureza y abstracción, el batik al igual que la pintura zen -*

---

<sup>74</sup> El trabajo cooperativo tiene poco o nada que ver con ninguna ideología, a no ser que estemos hablando de aquella que procura el máximo rendimiento (el trabajo en cadena, es una forma); pero el hecho de que en este caso, en la forma tradicional, el quehacer creativo estén en manos de las mujeres nos hace pensar en que no sólo el resultado y su proceso nos aproxima a una forma de entender la creación desde lo natural, sino que su artífice, la mujer, juega el papel de creadora, de madre, de otorgadora de vida, lo cual nos induce a pensar en una filosofía de la naturaleza, de la vida y de la creación ya examinada en apartado anteriores al referimos a los pueblos primitivos.

<sup>75</sup> “Integral”, nº 70, p. 73 (649).

*después de haber asimilado y digerido enseñanzas estéticas muy sofisticadas, expresa una fresca y bella espontaneidad”.*

#### **3.5.4.- EL KILIM.**

El kilim<sup>76</sup> es una antigua forma de arte desarrollado en el corazón de Turquía, al igual que la fabricación de alfombras y constituyendo el fundamento de estas, por lo que hay que entender que el kilim es anterior a aquéllas.

La alfombra se trabaja anudando hilos cortos de lana en el entramado del tejido liso que es el kilim. Aunque el tejido es liso no por ello hemos de entender que carece de colores y representaciones.

Como en el caso del batik, en la elaboración de un kilim participa toda la familia, pero aquí también el mayor peso recae sobre las mujeres que se van transmitiendo los conocimientos de madres a hijas.

Todo el proceso es natural y artesanal como corresponde a un procedimiento de tan antigua tradición, y en él hay que cortar la lana, limpiarla, peinarla y teñirla, siempre a base de tintes naturales.

El ritmo, la simetría, la alternancia repetida de cadencias, su musicalidad determinan un tipo de representación geométrica angular que viene producida por la abstracción de la naturaleza que se pretende expresar.

En nuestra opinión, la abstracción de la naturaleza huyendo de la simple representación figurativa es una garantía de sensibilidad y esfuerzo conceptual que trasciende de la anécdota inmediata accediendo de forma más certera a una filosofía de lo natural que encaja con una verdadera forma de ecología.

De todas maneras no habrá que perder de vista las inclinaciones musulmanas de la mayoría de los que trabajan estas técnicas, que les hacen huir de la figuración por una parte y por otra tener un acercamiento a la naturaleza desde una perspectiva religiosa.

Así expresa esto Titus Kurkhardt<sup>77</sup>:

---

<sup>76</sup> "Integral", nº 155, p. 77-81.

<sup>77</sup> "Integral", nº 155, p. (77) 525.

*“ Para el musulmán el arte es una prueba de la existencia divina sólo en la medida en que es bello y sin rasgos de inspiración subjetiva e individual; su belleza debe ser impersonal como la de un cielo estrellado. Efectivamente el arte musulmán apunta a una especie de perfección que parece ser independiente de su autor, sus méritos y sus defectos desaparecen ante el carácter universal de las formas”.*

Nuevamente encontramos notas que nos aproximan a otras formas de entender la creación artística de marcado complicito con la naturaleza, como lo es el sumi-e. Recordemos que **Lourdes Parente** advertía de la necesidad de que en la obra no quedase reflejada la personalidad del hacedor, ni siquiera de sus estados de ánimo transitorios.

En el kilim lo sagrado y lo profano conviven armoniosamente integrados en una única filosofía de vida. Algunos kilims son usados para la oración, o para ceremonias funerarias, o como ofrendas a las mezquitas, habiendo en éstos representado un mirhab cuyo frente se dirige hacia la Meca durante el rezo. En el kilim la búsqueda de la armonía no obliga a la repetición de modelos ni a la copia de diseños.

El kilim está directamente relacionado con el tránsito de las personas por esta vida y se asocia también a determinados momentos cruciales de ésta como lo es la preparación del ajuar, el nacimiento de los hijos o la muerte, a la que entre otras ya nos referíamos antes.

Veamos algunos de los elementos iconográficos que se incluyen en estas obras y analizaremos sus significados para entender mejor cual es su relación con la naturaleza.

#### **3.5.4.1.- El Árbol.**

En toda cultura ecologista el árbol es un elemento real o simbólico de primerísimo orden y ésta no podía ser una excepción.

Aquí en las representaciones del árbol, pretenden apuntar la idea de la inmortalidad, concepto nada extraño ya que el fundamento de todo ser vivo dentro del complejo equilibrio ecológico es la supervivencia, y la inmortalidad resultaría ser el caso externo de esta.

El árbol de la vida<sup>78</sup> puede ocupar posiciones centrales en las composiciones del kilim. Esta es una imagen muy común en muchas tradiciones. La historia de las religiones conoce, entre otros, el árbol de la

---

<sup>78</sup> "Integral", nº 155, p. (78) 526.

Sabiduría y la Inmortalidad del Antiguo Testamento, el de la Juventud en la India y Persia, así como el árbol de la Vida en Mesopotamia de la cual Anatolia es una extensión.

*“Las raíces representan el Principio y las ramas el despliegue de la manifestación. Se trata no sólo de un símbolo macroscópico, sino también microscópico en cuanto presenta una analogía con el devenir del hombre: desde su nacimiento en las oscuras y profundas entrañas de la Tierra, se alza sobre sí mismo y se proyecta hacia el Cielo. La esencia del Árbol, es decir, el fruto, la savia o la flor, es un alimento de inmortalidad por lo que el árbol se identifica fundamentalmente con la inmortalidad misma”.*

#### **3.5.4.2.- La figura femenina.**

Este es otro motivo característico de muchas composiciones y es interpretada desde el punto de vista de la diosa-madre.

La diosa-madre es el símbolo del misterio de la vida, de la fertilidad y de la capacidad reproductiva de la Tierra.

Estas atribuciones se relacionan no sólo con la capacidad de la mujer de engendrar hijos, sino también con su papel como transformadora del mundo vegetal, ya presente en las culturas paleolíticas.

La diosa-madre, matriz material de la que todo surge, es objeto de culto desde la más remota antigüedad<sup>79</sup>.

#### **3.5.4.3.- EL pájaro.**

Un tema característico lo puede constituir un pájaro posado en lo alto de un Árbol de la Vida, y junto a éste, un dragón como guardián.

---

<sup>79</sup> Ibid., p. (79) 527. En Mesopotamia se destaca a la gran Diosa Inanna, identificada con el planeta Venus y sus competencias abarcan tanto la fertilidad como el amor y la guerra.

Entre los hititas, la Gran Diosa, de múltiples nombres y apariencias, era adorada como Diosa del Sol.

También hay noticias de su deificación entre los antiguos pobladores de Siberia, Asia Central y toda el área del Mediterráneo.

La amplia variedad de aves, de tan diferentes características, hace que cada una adquiriera diferentes implicaciones: así lechuzas y cuervos significarán mala suerte, palomas y ruiseñores, todo lo contrario. El pájaro se utiliza como símbolo de fertilidad, amor, alegría e incluso como síntoma de poder y fuerza, como es el caso del águila.

Pero su interpretación más extendida es la que asocia al pájaro con el alma. Así en esta tradición, como en otras de corte chamánico, el pájaro es al tiempo la muerte y la resurrección.

Existe una tendencia a creer en el alma inmortal como último refugio o asidero para la supervivencia sea en la forma que sea.

### **3.5.5.- Totems.**

Al oeste de Canadá viven los indios Tlingit, Tsimshian, Haida, Bella Coola, Kwatiutl, Nootka y Salish conformando, junto a algunas otras tribus, la Cultura del Noroeste.

Estas tribus, entre otras muchas obras, construían sus tótems de madera de abeto y de cedro, dejando constancia con ellos de un sagrado vínculo existente entre el indio y los animales tallados. Estas obras superan con mucho las dimensiones de la escultura tradicional, llegándose a los 40 metros de altura, lo que las equipara en su magnitud vertical con obras como la esfinge de Gizeh.

La tecnología de estos pueblos no estaba demasiado desarrollada, sin embargo la habilidad con la que utilizaban herramientas simples, hechas a base de cuernos de alce, de hueso o de piedra, las permitía producir piezas artesanales que podrían rivalizar con las mejores obras europeas del momento en el que por primera vez hubo noticia de ellos<sup>80</sup>.

Esta cultura a la que nos referimos fue injustamente catalogada durante mucho tiempo por la dificultad que los europeos tenían por encontrar el verdadero sentido de sus obras. Así sus espléndidos postes totémicos eran rechazados por ver en ellos sólo la manifestación de un arte primitivo, grotesco y deformado.

Algunas de las teorías pretendían ver en los tótems la representación de ídolos paganos, sin embargo la realidad mostraría tiempo después que la

---

<sup>80</sup> Una de las primeras expediciones que contactaron con las culturas del Noroeste fue la de Bodega y Cuadra, que arribó a Nootka en 1792. "Integral", nº 109 p. (89) 565.

auténtica simbología tenía relación con la heráldica, y con una función conmemorativa.

Normalmente se levantaban delante de las viviendas y en ellas se reproducían los animales que constituían el emblema de su propietarios; ésto se combinaba a menudo en secuencias que asociaban al tiempo: los orígenes mitológicos de la tribu y las conexiones sociales de la familia.

En estos postes pueden estar reflejadas la vida de un personaje emblemático o sobresaliente a través de acontecimientos significativos de su vida y otras narraciones asociadas a él.

La mitología la creación del mundo, el carácter mortuorio, sucesos importantes, matrimonios, grandes fiestas, etc. podían ser de igual manera motivo para la creación de un poste totémico.

En general es el espíritu del bosque el que se encarna en el tótem, así como las míticas relaciones entre animales y hombres. Y es esta forma de interpretar el tótem, la que nos hace pensar en un procedimiento artístico de especial significación ecologista.

El cuidado del entorno, el respeto por él y por todos los seres que lo habitan, y las relaciones entre todas las partes de la naturaleza, establecen una conciencia ecologista inmersa en una filosofía mitológica en la que el hombre y el animal pueden llegar a confundirse. Hombres que se transforman en animal, y viceversa, para acciones concretas siempre necesarias para la supervivencia, heroicos comportamientos de animales a los que a partir de sus hazañas se les venera y respeta potenciándose en la mente del indio las cualidades de aquéllos, como la astucia, el valor, la perseverancia, etc.

Como en tantos otros lugares las tribus indias del noroeste, pescadoras, recolectoras, y cazadoras, sentían que dependían de la naturaleza para sobrevivir y ese sentimiento, mezcla de temor y agradecimiento, se reflejaba en sus relatos. Un pueblo con esas creencias a penas podía suponer una amenaza para la naturaleza.

Los animales que aparecen en los tótems son el castor, el oso, la foca, el lobo, la rana, el mosquito, el águila (que simboliza la determinación y la amistad), la orca (que era el emblema de la fuerza), o el cuervo (que liberó la luz del día para bien del mundo).

La sensibilidad del indio ante la naturaleza, como sucedía a lo aborígenes australianos, refleja un plano diferente de la conciencia, más emparentado con

el mundo del sueño que el de nuestra percepción ordinaria. Y el tótem puede suscitar una fascinación semejante a la del sueño.

Así los artistas del noroeste trasladaban a la madera, el hueso o el marfil, los animales y seres espirituales que el chamán del pueblo había visto en sueños.

En este sentido el anciano Tlingit pronunciaría la siguiente frase:

*“Desde el día de la creación hemos sido ilustrados por inteligentes sueños”.*

Actualmente estos indios están recluidos en reservas, y en ellas los tótems vuelven a esculpirse tras muchos años en los que otros acontecimientos desviaban su atención. Algunos artistas indios han llegado a cobrar una fama relevante como es el caso del haida **Bill Reid**.

Pero los blancos, que hoy cortan los árboles en esos bosques no lo hacen para ponerlos luego en pie, sino con otras intenciones claramente más devastadoras.

En este sentido citaremos a **Frederic V. Grunfeld**<sup>81</sup> en cuyas palabras se aprecia un indudable sentimiento “ecologista” del pueblo indio en tanto que conoce a la Tierra y respeta sus ciclos y sus necesidades:

*“Las tallas de los cedros de los postes totémicos permanecen cumpliendo el horario de la naturaleza. Esos ojos que miran tan profundamente, más allá de la superficie de las cosas, también miran con detenimiento la esencia física de la tierra y el ciclo de renovación necesario en ella. Este es un arte que supo vivir y, por consiguiente, no ha olvidado como morir”.*

---

<sup>81</sup> Frederic V. Grunfeld. Escritor que vivió en Mallorca y que elaboró el libro titulado *El ojo, el tótem*. Editado por la Comisión V Centenario “Integral”, (93) 569.

### **3.6.- ARTE ECOLÓGICO CONTEMPORÁNEO**

#### **3.6.1.- Postminimalismo.**

**Simón Marchán**<sup>82</sup> hace una posible diferenciación entre vanguardias históricas distinguiendo entre las consideradas afirmativas y las negativas.

Entre las primeras encontraríamos el Futurismo, el Constructivismo soviético y las dinámicas llevadas a cabo por la Bauhaus y entre las segundas el Expresionismo, el dadaísmo o el surrealismo.

A las "afirmativas" les confiere un carácter simpatizante con el concepto de la Razón, confiando en ésta como la única salida posible a los problemas del hombre, practicándola. En función de que la propia razón sea el eje en torno al cual giren los acontecimientos, se augura un futuro prometedor. Es la creencia de que la capacidad humana, que diferencia al hombre del resto de los animales, lejos de conducirnos al desastre es la que nos proporcionará la solución a nuestros problemas, que en definitiva lo son con la naturaleza.

Respecto a las segundas, las consideradas "negativas", simpatizarán con la "crítica de la razón", y su ideología se hace eco de las filosofías inglesas y alemanas del siglo XVIII que habrían desenmascarado las insuficiencias de lo lógico, es decir, la negativa a pensar que la capacidad de la razón humana nos sacará de nuestros problemas mientras el camino que ésta tome sea el puramente capitalista, en el que la preocupación básica se sitúa en la economía y en la "filosofía de la utilidad".

Pese a que el sustento filosófico de estos movimientos mantiene una no despreciable relación con la naturaleza (o preocupación por la misma), será más tarde, tras el apogeo minimalista, el arte pop y el arte objetual, cuando surgen posibilidades artísticas cuya relación se hace más viva y directa con el entorno. La preocupación por la naturaleza, pasa a ser un fundamento temático, formal, plástico o ideológico de una forma más clara.

Nos referimos al arte póvera, land art, arte procesual, earthwork, antifirma, arte imposible, arte de situación, arte conceptual ..., en los cuales los límites existentes entre unos y otros son difíciles de establecer en algunas ocasiones ya que algunos artistas pueden ser incluidos en varias fórmulas de las citadas y pertenecer a un momento histórico en el que las individualidades adquieren una especial relevancia.

---

<sup>82</sup> MARCHÁN FIZ, SIMÓN, *Del arte objetual al arte de concepto*, AKAL, S.A. 1988 (1ª Edición 1972), p. 315.

El minimal<sup>83</sup>, el pop, la nueva abstracción de mediados de los años 60, de carácter limpio, ordenado y conformes a la ética americana de carácter puritano, encontrarían su respuesta en el postminimalismo que representa una agresiva refutación del "trabajo bien hecho". Se presenta como incontrolado e incontrolable, y en principio imposible de coleccionar, aspecto éste que no resultaría del todo cierto.

El postminimalismo se niega a fabricar objetos en serie, y aunque pueda utilizar en ocasiones "residuos", (en definitiva, productos industriales), se percibe en este "movimiento" una hostilidad a la idea de progreso a través de la tecnología, y se resiste a crear un arte de consumo. Da testimonio<sup>84</sup> de una actitud filosófica, una concepción relativista del mundo según la cual existe una interacción recíproca entre el arte por un lado y el hombre y la naturaleza por otro.

Al no poder existir con independencia, surgen fórmulas como los "earthworks"<sup>85</sup>, en los que el artista (el hombre) utiliza para la obra (el arte), el propio suelo, la tierra, (la naturaleza). Es fácil ver en ésto un reflejo del movimiento ecológico.

---

<sup>83</sup> *Hª Universal del Arte (Últimas tendencias)*, Barcelona, Editorial Planeta, 1993, p.. 151.

El concepto fue acuñado por Richard Wollheim en 1965 y apareció por primera vez en un artículo suyo que publicó en la revista "Art Magazine".

Prevaleció este concepto sobre otros ligados a manifestaciones de artistas que trabajaban en su seno como: ABC Art, Literalismo, Arte reduccionista, estructuras primarias, Cool Art, The third Stream u Objetos específicos.

El objeto específico según D. Jud, tiene la capacidad de no decir nada o según Luc Lang, de ser "insignificante".

El objetivo del minimal es potenciar al máximo la pureza del lenguaje, con lo que se hace necesario recurrir a lo que Morris llamaría gestalt fuerte, o forma de carácter unitario que no puede descomponerse.

Sus propuestas parten de la unidad, la indivisibilidad, es decir, el objeto específico simple, y desde el punto de vista de la percepción, atención a los elementos básicos de la plástica como son las líneas, planos y volúmenes.

Artistas más significativos de esta corriente son: Carl Anché, Dan Flavin, Donald Jud, Robert Morris, Sol Le Witt, y Tony Smith, y entre los pintores destacan, Robert Mongold, y Robert Rayman.

<sup>84</sup> *Hª de un Arte. La Escultura. Tomo: La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX.* SKIRA Carrogyo S.A. Ediciones (p. 269).

<sup>85</sup> *Ibd.*, p. 274. "De hecho cabe afirmar que los Earthworks ... comienzan el día en que De María, Robert Smitson y Robert Morris, acumulan desperdicios en las galerías de arte."

Por otro lado, en los años en los que estos movimientos se desarrollan, en los 70, existía un gran temor por la idea de la guerra, la posibilidad de que alguna "excusa" pudiera desencadenar catástrofes ecológicas de gran envergadura e irreversibles.

Así, **R. Serra** hace referencia clara a esta problemática en una entrevista<sup>86</sup> y se pregunta "¿Cuándo se comenzará a condenar a los contaminantes a la hoguera?".

Sin embargo, hoy en día, nuestra forma de encajar estas problemáticas parece haber cambiado bastante. Puede que, en parte, porque los propios medios de comunicación han sido capaces de convertir los grandes desastres en producto vendible.

En el contexto de la ideología ecológica, **Robert Smitson**<sup>87</sup> hace la siguiente reflexión en la que se relaciona al hombre, al arte y al entorno, con crítica incluida del entorno contaminado y caótico que existe y pretendemos ignorar:

*"La naturaleza jamás se acaba. Cuando una obra terminada del siglo XX se coloca en un jardín del siglo XVIII, queda absorbida por la representación ideal del pasado y refuerza así los valores políticos y sociales que ya no son los nuestros. Numerosos parques y jardines son re-creaciones del paraíso perdido, o del Edén y no los sitios dialécticos del presente. En su origen, los parques y los jardines eran pictóricos; eran paisajes creados con materiales naturales y no "cuadros" creados con pintura.*

*Sin embargo, al lado de esos jardines ideales del pasado y de sus homólogos contemporáneos - los parques nacionales y los grandes parques urbanos - están esas regiones infernales que son los vertederos, las canteras, los ríos contaminados. Debido a su profunda inclinación hacia un idealismo puro y abstracto, la sociedad ignora qué es lo que conviene hacer con dichos lugares. Nadie quiere ir a pasar sus vacaciones a un vertedero público".*

Esta forma de pensar, "esta actitud", también puede relacionarse con las revueltas políticas que acontecen en las universidades, en los años 1967 y 1968, que tienen como punto de crítica, en forma bastante radical, a la sociedad industrial más avanzada. Se plantean modelos de funcionamiento calificados de extremistas, basados en nuevos "valores" como la libertad, el

---

<sup>86</sup> Cf. en *Hª. de un arte*. La Escultura, p. 275, "Revista Art Forum en 1970".

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 276. Como dato curioso podemos añadir que Robert Smitson murió en 1973 cuando estaba terminando uno de sus carthworks en Amarillo (Texas).

placer, o la conciencia de lo contingente<sup>88</sup>, "valores" que la sociedad industrial, siempre procura marginar o reprimir.

Existe la conciencia, de que nuestro entorno ha sido desfigurado por una explotación abusiva; es necesario por lo tanto, una recuperación de la realidad misma de la vida, de su ritmo y de su transformación. Los artistas, inspirados por una toma de conciencia ecológica, reaccionan denunciando la exagerada y utilitaria explotación de la vida por parte de la técnica y de la industria y pretenden demostrar que la "desnaturalización" resulta ser uno de los mayores peligros que nos amenaza.

Así, el arte póvera en Estados Unidos, no resulta ser sino una crítica, una reacción, contra la opulencia, entre otros males que detectan en nuestra sociedad de consumo, y se comporta como compromiso político y estético del rechazo y del desecho.

Una versión distinta la ofrece **Charles Simonds**<sup>89</sup> quien critica también nuestro modo de vida, urbano y comunitario. Su obra adquiere forma de miniatura de lugares arqueológicos imaginarios e interviene en lugares públicos para favorecer la "*reacción directa de los espectadores*"<sup>90</sup>.

Para Simonds, la muerte<sup>91</sup> adquiere gran importancia y con su obra pretende integrarla en la ciudad moderna, la cual se encarga a toda costa de reprimir. El olvido de la muerte fija, para este artista, el término de una civilización, mientras que el sentido que se le conceda se halla en el origen de toda vida social.

Por otra parte, el arte contemporáneo ha tenido y tiene continuamente importantes influencias de Japón<sup>92</sup>, en general de todo Oriente, así como del arte africano y el de Oceanía.

---

<sup>88</sup> Contingente. GEL p. 2560. Es aquello incierto, accidental, que puede o no suceder, que es fortuito u ocasional.

<sup>89</sup> Ibid., p. 282.

<sup>90</sup> Este concepto no lo recogerán los grandes artífices del Land art americanos y nos resultará más adelante motivo de reflexión.

<sup>91</sup> Concepto al que en apartados anteriores referidos a otras culturas hemos visto que también se le concede una especial significación, relacionándolo inevitablemente con la vida, dándose el uno al otro la posibilidad de ser.

<sup>92</sup> Recuérdense los apartados en los que comentábamos arte japonés, chino, africano etc. Ahora, aquellas formas, adquieren un nuevo valor.

Tenemos como ejemplo a **Isamu Noguchi** (japonés) quien se adelanta al Land Art y en los años 50 transforma las posibilidades y la función de la escultura, trabajando con materiales de la naturaleza. Cambia el concepto de escultura como "objeto para ver" por el de "espacio para vivir" y para esta transformación es de gran utilidad su conocimiento del arte tradicional japonés, y el de la miniatura con función espiritual zen.

Para renovar la relación entre la cultura y la naturaleza, los artistas de los años 60 que protestaban contra la manera en que la cultura había disfrazado la naturaleza hasta prácticamente aniquilarla, se remontan a un primitivismo prehistórico<sup>93</sup>.

Estas actitudes tienen su paralelismo en el plano "político" en la aparición del pensamiento ecológico, que defiende a la naturaleza contra la servidumbre científica. Existe la conciencia de que la modernidad y sobre todo la civilización urbana nos ha desnaturalizado y ésto hace pensar en la recuperación de la Naturaleza como algo urgente.

En el terreno artístico parece que las obras resultan tener más interés en el terreno espiritual que en el formal, y no es raro ya que la auténtica renovación se pretenda que lo sea en el más profundo SENTIDO DE LA VIDA.

Recordaremos que al comentar algunas obras de culturas precolombinas, y celtas sobre todo, no podíamos por menos que hacer referencia a otras obras que se realizarían en nuestro siglo (concretamente en el periodo que ahora tratamos) y no resultaba casual, sino más bien todo lo contrario, es decir, podríamos decir que los creadores europeos tomaron como referencia precisamente el universo celta, y los norteamericanos, recuperaban el mundo indio. Son las propias raíces las que adquieren un significación especial.

Otra referencia notable es el espacio vital, cotidiano, que pone en juego directamente la naturaleza y las reacciones físicas perceptivas del hombre. En este sentido citábamos a **Noguchi**, y también podemos citar a **Herbert Bayer**, artista como el anterior surgido del constructivismo, y para quien el espacio resulta ser una oportunidad para elaborar un programa de urbanismo, una ordenación del terreno en el que se puede construir un monumental espacio-itinerario con caracteres poéticos, sustituyendo la típica escultura de un parque por un jardín esculpido.

La conjunción de escultura y arquitectura procura que esta última, lejos de concebirse como puramente funcional, llegue a adquirir características más

---

<sup>93</sup> Recuérdense los apartados de culturas prehistóricas y celtas.

humanas y evidencie su capacidad de ser degustada como una experiencia real de espacio.

A partir de lo expuesto, no es difícil entender que los artistas contemplasen a la pintura como un medio bastante poco adecuado para sus fines.

Tradicionalmente, la pintura podía ser entendida como una forma de transportar el mundo hasta el lienzo, pero cuando la autenticidad de la naturaleza resulta insustituible y el espacio ha de ser vivido sin intermediaciones, disfrutado sin trabas de ninguna clase, la pintura no puede ser vista sino como una realidad muy distinta a la de la naturaleza.

La escultura, aún siendo un medio como el pictórico, de larga vida, puede cumplir su actual misión siempre que abandone la noción de volumen cerrado en sí mismo y adquiera desarrollos a la medida real del hombre y de la naturaleza que rodea a este arte confundiendo con el entorno al cual llega a hacer la competencia (se identifica) remitiéndose de forma directa al propio sistema de la vida y de sus cambios de ritmo. La escultura puede encontrarse en muy variados "espacios" aportando el suyo propio, incluso en aquellos lugares donde las personas viven o trabajan. Así el artista hace una apuesta por nuevos valores de comunicación y de participación.

El postminimalismo, ofrece gran variedad de puntos de vista, y su aparición<sup>94</sup> puede localizarse en New York y en Los Ángeles ya desde mediados de los años 60, suponiendo una ruptura con los estilos precedentes aún mayor que lo que había supuesto el propio minimalismo. Ha de entenderse más que como un estilo como una sensibilidad, una actitud, que además de responder a las características mencionadas llega a poner de manifiesto el proceso de la creación, pretendiendo incluso que las formas creadas sean percibidas como aleatorias.

### 3.6.2.- Arte Póvera.

Una manifestación más del postminimalismo, de la que diremos que tuvo a su primer teórico en G. Celant<sup>95</sup>, quien consagró el término en la Exposición

<sup>94</sup> Hª. de un arte "La escultura", p. 266

<sup>95</sup> Según Simón Marchán "Del arte objetual al arte de concepto" p 211. El arte povera surge en Italia entre 1968 y 1969, sin embargo otros autores (*Historia Universal Planetaria* "Últimas Tendencias") p. 212. lo adelanta a 1967.

En cualquier caso, la vida del término es corta, ya que tiene vigencia entre 1971 (señalado) y 1972 año en el que G. Celant decide abandonar, al considerar que los artistas que habían



del Museo Cívico de Turín en 1971, y trató de establecer las relaciones entre arte y vida mediante un proceso de descontextualización de la imagen y de reinstaurar la unidad del hombre más allá del sistema de consumo y de la tecnología.

Según Celant habría que situarse bajo las circunstancias sociopolíticas de la etapa 1966-68 en Italia para entender mejor los motivos por los que surge un movimiento de estas características, en el que se advierten además relaciones importantes (ideológicamente hablando) con parte de la obra de **Beuys** y algunos artistas americanos.

La utilización de materiales humildes da nombre a ese concepto que se sitúa próximo al assemblage y al funk, a través de artistas como **R. Morris**, **Carl André** y **J. Dime** fundamentalmente.

Estos artistas trabajan en ocasiones en contacto muy directo con biólogos y otros científicos, investigando acontecimientos como el crecimiento vegetal, algunas reacciones físicas, propiedades de los minerales, etc.

Los artistas italianos más importantes fueron: **Giovani Anselmo**, **Alighiero Boetti**, **Pier Paolo Calzolari**, **Luciano Fabro**, **Janis Kounellis**, **Marisa Merz**, **Mario Merz**, **Giulio Paolini**, **Pino Pascali**, **Giuseppe Penone**, **Michelangelo Pistoletto** y **Gilberto Zorrio**. Y fuera de Italia destacaron **H. Haacke**, **R. Serra**, **J. Beuys** y **R. Morris**.

En la preocupación por el entorno hay que destacar a **Mario Merz** a partir de los años 60, que construye obras como: *¿Qué hacer?* (1968-1969), *Cocodrilo Fibonacci* (1972), *El río aparece* (1986), *Iglú* (1988) y *Così finisce a hesosulvetro* de 1978 obra en la que la preocupación medioambiental le conduce a utilizar materiales como ramas encontradas en el bosque.

Las preocupaciones no se centran tanto en el objeto o material seleccionado, como en el modo en que el material se manifiesta, y se acercan al mundo natural para descubrirlo y extraerle el máximo jugo posible en cuanto a capacidades físicas, energéticas, etc. Los estudios se centran entonces en la maleabilidad, flexibilidad, propiedades de los cristales, el goteo de los árboles,

---

dado lugar a su aparición se habían alejado de los supuestos más significativos de este movimiento.

La pintura povera no es demasiado abundante pero la existente se caracteriza por el empleo del gris (como color pobre que es) muy destacable en la obra de **Lucio Fontana**. Otros pintores povera son, **Alberto Burri** y **P. Manzoni**.

el crecimiento de las plantas, el comportamiento de las coladas de plomo fundido e incluso llegan a utilizar la presencia de animales.

Es este acercamiento casi científico a la naturaleza, pero de indudables implicaciones plásticas, el que se nos revela como ejercicio ecológico ya que un fundamento de la ecología es el conocimiento de la naturaleza.

Entienden que las propiedades plásticas del material están determinadas por sus propiedades físicas, y algunos elementos compositivos determinantes en sus obras son la indeterminación y el cambio, conceptos también íntimamente ligados a la realidad de la vida, siempre en constante transformación.

Un ejemplo significativo de esto lo encontramos en la obra que **R. Morris** llevó a cabo en la Gal Casteli en 1969 a la que transformaba todas las mañanas mientras duró la exposición, modificando la forma de presentación al público de los materiales que expuso y que eran aluminios, asfaltos, fieltros, materiales químicos, etc. Para que la transformación continuada no produjese la "pérdida" de la obra y para tener constancia del proceso, se fotografió cada una de las transformaciones.

Sobre este tema R. Morris dijo<sup>96</sup>:

*"En la obra en cuestión la indeterminabilidad de la disposición de las partes es un aspecto literal de la existencia física de la obra".*

En la obra pólvera no se pretende mostrar unos materiales simplemente como si estos fueran la obra y el fin último, lo cual, además quedará lejos de su sentido "político" sino que a través de ellos el artista quiere provocar una actitud en el espectador reflexiva y crítica, y las obras son tendentes a concienciar al espectador sobre la situación estética y también social y ambiental de las cosas.

Este fundamento trasciende de la pura ecología advertida en el estudio científico e incorpora aspectos "publicitarios", éticos, ideológicos, más próximos ya al ecologismo como forma política (aunque no sea militante ni abiertamente definida).

El carácter reflexivo, primero en el artista, pero buscado en la relación obra espectador, posee esa cualidad "pedagógica" (en su sentido de mostrar o enseñar una realidad) y a esa reflexión se le incorpora otra forma de hacer ecologismo que es la de la crítica.

---

<sup>96</sup> Notes on sculpture. Part. 4 Beyond te objets, Artforum (abril 1969) p. 53 (según Simón Marchán, p. 213).

Es el caso entre otros de **Merz** o **Nauman** quienes abiertamente critican y denuncian nuestra actual forma de vida (sin sentido) al tiempo que desarrollan un debate sobre la contradicción existente entre tecnología y naturaleza.

### **3.6.3.- Arte ecológico.**

El arte ecológico viene a ser la versión americana del arte póvera europeo y la diferencia que mantiene con éste es la importancia que se concede al instante de la creación y a todo aquello que le rodea. Es decir, se profundiza más en el aspecto procesual, y también en el físico y objetual.

Un momento clave de este movimiento y que puede señalar su "nacimiento" es 1969 con la celebración de la exposición "Ecological art" en la Galería Gibson de Nueva York en la que participaron **C. André, Christo, Dibbets, Hutchinson, Insley, Long, R. Morris, Oldenburg, Oppenheim y Smitson.**

Se aproximan más que otros movimientos al actual concepto de ecología en el que los procesos vitales y las relaciones entre las partes adquieren máxima importancia. Así el arte ecológico se percibe fundamentalmente como PROCESUAL.

**Hans Haacke**, que había estado inmerso en la dinámica del Póvera, se convirtió en uno de los máximos exponentes de esta corriente utilizando sistemas tecnológicos o naturales, afectados por cambios en el ambiente. Más tarde se dedicaría a presentar trastornos ecológicos, sociales e incluso políticos.

Así entendía su obra<sup>97</sup>:

*"... Crear algo con las experiencias, que reaccione a su entorno, que cambie, que sea inestable, ..*

*... Crear algo indeterminado, que siempre parezca diferente, y cuya forma no pueda predecirse con precisión ...*

*... Crear alguna cosa que no pueda "actuar" sin la ayuda del entorno ...*

*... Crear algo que reaccione a los cambios de luz y temperatura, que esté sujeto a las corrientes de aire, y cuyo funcionamiento dependa de la fuerza de la gravedad.....*

---

<sup>97</sup> Simón Marchán, p 214. De Hans Haacke citando a L. Lippard, *Six years, The desmaterialización of the art objet*, p. 38.

*...Crear algo que el "espectador" pueda manipular, jugar con ello y animarlo...*

*...Crear algo que viva en el tiempo y permita que el "espectador" experimente el tiempo ...*

*... articular algo Natural .....*"

Colonia, enero 1965.

*Obra social, (Hans Haacke). Fundació Antoni Tapies" (Barcelona), 1995, p. 285.*

El movimiento ecológico ha tenido resonancia en Inglaterra, América o Japón asociado a temas ricos en connotaciones sociales, como la contaminación, la superpoblación, la supervivencia, la matanza de animales, etc.<sup>98</sup> Así, **A. Sonfist** (1946) muestra microorganismos, **N Harrison** (1932) llega a electrocutar peces mostrando ese método poco doloroso al producirles la muerte, **L.F. Bénédict**<sup>99</sup> en la Bienal de Venecia (1970) presenta la obra *Bitrone*, que es un estudio científico-ambiental, el comportamiento y movimientos de las abejas, **R. Bianco**<sup>100</sup> (italiano) realiza arte químico y **H.A. Schult** expone situaciones biocinéticas.

A nivel semántico renuncia a los objetos iconográficos, es decir, que pierden estos objetos su relevancia, enriqueciéndose la noción de obra como proceso. Ante este presupuesto, no pueden sino rechazar tanto los procesos narrativos presentes en las tendencias de la imagen, como los fenómenos perceptivos del neoconstructivismo.

Se pueden apreciar en estas obras dos componentes fundamentales, que son la significación y el sentido. La primera se explicará a través de las propiedades de cada material empleado y el segundo tiene que ver con el proceso mismo de creación, subdividido o no en los diferentes momentos que darán lugar a la obra definitiva. Así podemos leer la siguiente frase que es muy rotunda en este sentido:

---

<sup>98</sup> *Del arte objetual al arte de concepto*, Simón Marchán, p. 215.

<sup>99</sup> Resulta muy interesante la obra de Luis Fernando Bénédict, *Memorias australes (desde el Río de la Plata hasta el Canal del Beagle)*; Textos de Enrique Molina y Jorge Glusherb; Ediciones Philippe Daverio, Milano - New York; (Buenos Aires 1990).

<sup>100</sup> El arte químico especula con el comportamiento de las sustancias químicas. Bianco da gran importancia a los materiales, hasta llegar a pintar a base de la técnica del collage a base de materiales no pictóricos a los que otorga un destacado papel. Ver: JOUFFROY, ALAIN, R. Bianco. Venezia, Edizioni del Caballino, 1962.

*“La obra como proceso impulsa paralelamente una comunicación procesual, sobre todo en las manifestaciones ecológicas más estrictas”.*

Por supuesto ésto produce que la comunicación concreta se reduzca al mínimo, e incluso el simbolismo pierde importancia (aunque no totalmente, claro).

Esto, que a primera vista podría parecer poco eficaz ya que las obras pudieran dar la sensación de estar cerca del “sin sentido”, es provocado por los artistas que de esta forma se revelan contra un mundo en el que la eficacia y el rendimiento son los factores determinantes para que el “sistema” sea capaz de fortalecerse y mantenerse en una dinámica creciente.

Sin embargo no podemos ser tan “ingenuos” como para pensar que una obra (que existe por tanto) no aporta nada. Cuando menos sugiere, evoca o alerta en determinada dirección, más o menos concreta, de manera que aunque el significado se reduzca al mínimo, sí es posible la reflexión y de ésta se puede pasar a la toma de posición, que en el caso del arte ecológico se pretende crítica.

Este puede ser el caso de la obra de **Kounellis**, *12 caballos* (1969), que no sólo parece absurda sino que lo es, y precisamente la reflexión sobre este absurdo nos conduce a extrapolar el concepto y advertir que el mismo absurdo es quien nos rodea cotidianamente.

Es un arte vivo, en tanto que a la obra no le sobreviene la cristalización, como le sucede a otras fórmulas artísticas, que son básicamente productoras de objetos, o dicho de otra forma por R. Morris:

*“...La noción de que la obra es un proceso irreversible, que desemboca en un icono-objeto estático, ya no tiene relevancia”.*

De esta forma, el arte ecológico, que reflexiona sobre la tecnología y se posiciona frente a ella y frente al sistema capitalista del consumismo, da como resultado una estética bien próxima a la del desperdicio o bien de difícil comercialización, factores que son suficientes para instalar a sus artífices próximos a ambientes contraculturales.

#### **3.6.4.- Land art.**

El Land art puede ser entendido como la culminación del arte ecológico y del arte póvera y sus presupuestos históricos, es decir, sus puntos de partida pretendidos o no se pueden hallar en el arte conceptual, en el minimalismo y

en el neodadaísmo. Esta forma artística es capaz de entrar incluso en la galería, pese a que no es lo que más la caracteriza y así podemos encontrar la exposición "Earthworks" en la Dwan Galería de Nueva York, en 1968, año en el que esta tendencia cristaliza como tal.

Aunque el arte de la naturaleza ya se había trabajado antes por artistas como **Manzoni, Fautrier, Dubuffet**, incluso **Tapies** construyendo obras a partir de tierra, piedras, etc., con un claro referente en el medio natural, no sería hasta la llegada del Land art, y del arte de la naturaleza (Natur-Kunst) de **Timm Ulrichs** cuando la obra sale de la galería al exterior, siendo éste reivindicado como espacio natural en sí mismo y como conformador de la obra.

Si el Land art interroga a los materiales, como el póvera o el arte ecológico la naturaleza (no sólo un fragmento de ella, sino también su espacio) es parte integrante además de continente de la obra, ha de ser necesariamente objeto de especulación e interpretación.

De esta forma, y en atención a los antecedentes del Land art, la especulación e interpretación no puede sino escaparse de los aspectos cristalizados de la obra, y entrar en el terreno del posicionamiento y de la crítica.

La línea europea, que no adquiere unas dimensiones tan monumentales o gigantescas como la americana; que ejecuta proyectos a los que el espectador no puede acceder con facilidad, sí pretende tener una visión global del acontecimiento. Son necesarias entonces vistas aéreas, documentales, fotografías y los proyectos previos se convierten ahora más que en otros momentos en un elemento de aproximación a la obra.

Algunas características del Land art que tienen como fundamento la idea de que sólo la realidad es absolutamente real, serían las siguientes:

- Acción transformadora.
- Compositiva.
- Carácter efímero.
- Carácter procesual.
- Utilización de agentes climáticos.
- Incorporación a la obra del transcurso del tiempo (no del concepto de tiempo sóloamente).
- Ordenación del entorno.

El Land art, se acerca a la ecología en tanto que es capaz de descubrir en la naturaleza estructuras construidas por ella misma y se hace consciente de

ello. Además asume la utilización de materiales casuales o encontrados sólo por el hecho de que sean ofrecidos por la naturaleza.

A esto hay que añadir que hay de ser consciente también de que la ecología posibilita una colaboración científica al campo artístico que le permite estudiar desde esta perspectiva determinados fenómenos y modos de comportamiento.

Son el concepto de naturaleza por un lado y la propia física de ésta, que incluye espacios y elementos, dos importantes materiales integrantes de la obra a los que hay que sumar aquellos también físicos e ideológicos que constituyen el cuerpo concreto de la intervención. No es posible desprender al proyecto global de ninguna de sus partes sin correr el riesgo de desvirtuarlo, así como quedaría también desvirtuado si la obra adquiriese una inmortalidad estática, antítesis del carácter procesual y efímero que se busca y que facilita una integración de la obra en el entorno y una mimesis del proceso artístico con los procesos naturales.

El Land art mantiene algunas contradicciones en nuestra opinión difíciles de salvar, y esto lo convierte en una fórmula que partiendo de la búsqueda de la coherencia no le permite acceder a ella en su totalidad. Pensemos que bien por la simbología, la repercusión, el significado o por otros mecanismos como es la provocación de reflexiones, las obras tienen un inevitable carácter comunicativo.

Es posible que el procedimiento elegido de comunicación sea tan sutil o específico que aquélla sea difícil de entender, pero no resulta fácil encontrar posturas que deliberadamente introduzcan elementos que dificulten la comprensión de la obra, o que trabajen entre otros, con el objetivo de camuflar sus contenidos.

Hemos de pensar que tampoco el Land art pretende añadir dificultades al tradicional esquema de la comunicación (emisor  $\Rightarrow$  mensaje(obra)  $\Rightarrow$  receptor). El medio natural, que ejerce de contenido y continente, es al tiempo "canal" en el anterior esquema y si el canal plantea dificultades, el mensaje difícilmente podrá llegar al receptor.

La dificultad del "canal" a la que nos referimos es fundamentalmente la lejanía del espacio de realización de la obra y el que le es más habitual al ciudadano.

La incomodidad de acceder a las obras, junto con el carácter efímero de algunas de ellas, tiene como consecuencia que sólo algunos privilegiados se benefician del esfuerzo del artista.

Podríamos pensar que esta fórmula de arte es poco democrática, exclusivista o clasista y si entendemos la ideología ecologista como aquella cuyo objetivo es el beneficio del mayor número posible de entes naturales sin excluir al hombre, hemos de pensar que no es una fórmula muy ecológica.

El Land art, no ha entendido al medio urbano u otros espacios próximos al ciudadano como un espacio de posible intervención y que además puede aportar grandes ventajas, aunque algunos acontecimientos como los de **Felischner, herbert Bayer o Isamu Noguchi**<sup>101</sup> nos demostrarían todo lo contrario.

Estas formas de entender la obra conducen a la necesidad de apoyo en "medios", "Canales" que aproximen, faciliten la comunicación artista-observador, como es la televisión, el video, la fotografía, etc., medios que al tiempo que se presentan como solución al problema se convierten en fuente de conflicto.

El conflicto lo es porque atendiendo a "sólo la realidad es absolutamente real" hemos de entender que la realidad fotográfica, televisiva, etc., ... no es sino un sucedáneo <sup>102</sup> de la obra, y ésta no se nos muestra con sus cualidades reales. El carácter de sucedáneo no importaría tanto si no ofreciera una información fragmentada (pero ésto es inherente a "sucedáneo").

Además el observador puede no sustraerse a la realidad fotográfica pudiendo pensar que ésta es la verdadera obra, ya que es de lo que verdaderamente dispone y le informa.

Por otro lado, ¿Porqué se pretende hacer un arte que se aleje de los canales habituales y después recurre a ellos para mostrarse?. Mostrándose en esta forma puede caer (y cae) en algo que rechaza, como es lo puramente

---

<sup>101</sup> El norteamericano Felischner reintroduce la naturaleza en la ciudad a través de un irónico disfraz de los monumentos cívicos que debían celebrar y honrar la vida de los grandes hombres, lo cual los convierte en puestos de observación de los fenómenos naturales que se hallan tan amenazados.

Por su parte Herbert Bayer, formado en la Bauhaus, trabajó en favor de la definición del arte funcional, e incluso consiguió llevar a la práctica un proyecto de urbanismo.

Noguchi trabaja la idea de "*La escultura de los lugares*". Trabaja con las materias de la naturaleza y con el espacio en sí mismos. Para él la escultura deja de ser "*objeto para ver*" y se transforma en "*espacio para vivir*" (*Historia de un arte. La escultura. Tomo "La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX. Skira Carrogyo, S.A. Ediciones.*).

<sup>102</sup> Por supuesto es un sucedáneo en este caso, ya que no es la fotografía o el vídeo ... el objeto artístico, sino que tiene un referente al que se subordina.

tecnológico <sup>103</sup>, que a su vez es fácilmente comercializable, lo que quiere decir, directamente relacionado con el consumismo, al que el Land-art, desprecia en su origen.

Un dato que nos indica hasta qué punto inicialmente se encuentra el Land art en contra de la comercialización es su desprecio a la pintura y la escultura por ser estos medios de fácil, o aún mejor, de inevitable integración en los circuitos del mercado.

Hemos de entender en esta crítica que el Land art se ocupa de refugiarse en la naturaleza con un carácter romántico, utópico, desprovisto de eficacia, y antiurbano, que ha conseguido una aproximación visual de la realidad ecológica, pero se ha planteado poco una auténtica lucha por la transformación ecológica allí donde existen los problemas verdaderamente.

#### **3.6.4.1.- Luis Ortega.**

Un ejemplo reciente de trabajo artístico a través de la forma del Land art, es el presentado para **Luis Ortega**, en una conferencia<sup>104</sup> en la que realizó el esfuerzo de verbalizar algo que casi tiene más que ver con las emociones, los sentimientos, la percepción personal que con lo científico o tecnológico.

Dice que el principal valor o cualidad que se ha de desarrollar al presentarse frente al espacio degradado es *"Presentir el espacio en el territorio"*.

El espacio está compuesto por muchos elementos, incluso a veces por demasiados elementos, y conviene despojar al territorio de aquello que pudiera ser accesorio para llegar a descubrir las razones de escala, magnitud, ... es entonces cuando se puede llegar a establecer un diálogo constructivo con los espacios abiertos.

Además de la interiorización del espacio como resultado de la observación directa, Ortega apuntó un dato interesante que nos permite adquirir otra percepción del territorio. Esta otra forma se produce a través de la utilización de la cartografía que no sólo puede servirnos como herramienta sino como un espacio (aunque sea representación de un espacio) que nos permite

---

<sup>103</sup> Es puramente tecnológico, en tanto que despoja al video, fotografía ... de sus capacidades artísticas, recurriendo a ellos como puras herramientas útiles que sirven a sus propósitos y de las que sólo interesa su capacidad, directamente relacionada con la tecnología que la soporta.

<sup>104</sup> Conferencia "Land art". y presentación de un proyecto personal (Miércoles 5 de marzo de 1997, 12:00 y 15:30 Aula II-5, Facultad de Bellas Artes). Madrid

establecer recorridos y degustar las formas y los espacios reales y ficticios. Estos recorridos, son una invitación a la acción, algo que caracteriza al Land art mucho más que la creación de objetos.

Las referencias que animan a Ortega a trabajar son:

1º.- La observación de los elementos formales que ayudan a sentir el espacio.

Básicamente se refiere con ésto a los elementos lineales, que son los que mejor definen la geografía. Línea de costa, caminos, cursos de ríos, incluso el rastro de un avión, la línea del horizonte.

2º.- Observación de procesos naturales y geológicos.

Se refiere con ésto a disgregaciones, deslizamientos, apilamientos, acumulaciones, etc., fenómenos en los que **R. Serra**, encontraba el rastro del tiempo. Y el tiempo entonces se convierte en un nuevo elemento natural, un colaborador.

El movimiento, en el que entra en juego el tiempo y el espacio, se convierte en otro aspecto interesante, en el que inevitablemente hemos de advertir el concurso de la energía, concepto que se integra en el conjunto, ya de forma presente o por efecto de sus huellas.

3.- El orden. la acumulación, la dirección, que si por sí solos ya presentan un interés, éste queda aumentado por la estrecha relación que poseen con el apartado anterior.

Además nos permiten entrar en el siguiente debate.

El artista ha de despojarse de prejuicios morales, ya que la naturaleza no los tiene.

¿Que sucede si el orden viene producido por la acumulación de un gran número de neumáticos usados?.

En función del despojo de los prejuicios morales esa realidad que hemos presentado hay que abordarla, según Ortega, desde una perspectiva abierta y libre que nos permita encontrar una respuesta, al tiempo que artística, de resolución del *problema medioambiental*.

4º.- Los nuevos paisajes.

Son los paisajes producidos por la acción del hombre "civilizado"; es una metamorfosis acelerada del entorno.

No sólo la ciudad en general, sino lugares especiales que se relacionan muy directamente con aquélla (como escombreras, montañas artificiales de arena, tendidos eléctricos, superficies plastificadas, taludes de carreteras, canteras de extracción).

Son espacios que poseen en ocasiones geometrías curiosas y espectaculares que añaden materiales, texturas y colores que invitan a la contemplación y a la reflexión plástica.

Ortega, sin despreciar el valor de los parques naturales tradicionales, observa en las antiguas minas y canteras la existencia de espacios irrepetibles y por tanto invitan a su aprovechamiento.

Sin embargo hay que releer la realidad y reparar en parte la barbarie que la especie humana ha hecho de forma acelerada.

- 5º.- Según Ortega es motivador el tener herramientas conceptuales que nos permitan mirar al paisaje y hacer una revisión creativa. Las herramientas a las que se refiere son las referencias filosóficas, ideológicas y la propia Historia del Arte.

Es necesario tener una actitud de conciliación que nos procure un respiro frente a los grandes problemas y dar un margen de confianza a la especie humana.

El territorio no sólo es espacio, también tiene una memoria, una historia, unas formas, etc., todo ésto también le interesa.

- 6º- La geometría.

Es posible que quede al descubierto, al haber entrado en acción alguna energía, sin embargo en ocasiones queda oculta. También puede suceder que sea perfectamente evidente y ninguna energía ha sido necesaria para descubrirla, es el caso de un camino en la llanura, una línea de horizonte, o una sucesión de formas que tejen el territorio.

Tras lo dicho, algo ha de quedar muy claro:

- La observación nos alimenta.

- Sin comprensión del espacio no hay posibilidad de actuación coherente.
- Reinventar, es más rentable que restaurar.

El desprecio a la restauración de los espacios degradados es una idea clara en Ortega.

Frente a una realidad y comprendida ésta, la acción ha de ser creativa y la rentabilidad ha de ser medida tanto en términos funcionales como plásticos.

Ante un espacio degradado de forma irreversible sólo los políticos pretenden la restauración (aun a sabiendas de que es imposible) en busca de una imagen pública que les favorece, a la vista de la moda ecologista en la que estamos inmersos.

En función de estas ideas, Ortega plantea su ejercicio que pasamos a describir.

El proyecto que se había aceptado pocos días antes de la conferencia de Ortega en Madrid tiene su ubicación en una mina abandonada del término de Valdelamusa, en Huelva, y en él trabajó también **Iraida Cano**.

Aparte de la colaboración artística mencionada, este proyecto contó con la aportación del trabajo de técnicos urbanistas, biólogos y expertos en contaminación, lo que nos hace pensar que la preocupación medioambiental está presente en este ejercicio.

Sin pretenderlo, la administración (responsable de costear al proyecto) se convierte también en partícipe, ya que sus trabas e ideología dejaron fuera algunas cuestiones que a los artistas les parecían importantes. La administración pretendía recuperar el territorio revegetando y eliminando residuos tóxicos, lo que cara a la ciudadanía favorece la imagen, pero este tipo de actuaciones en casi ningún caso son exitosas, convirtiéndose los terrenos normalmente en plantaciones de cadáveres vegetales. No obstante, el proyecto de Valdelamusa incluye un trabajo de revegetación, a largo plazo, que se ha estimado más correcto y viable.

Ortega destaca el permanente esfuerzo de seducción que el artista ha de mantener frente a los políticos y las permanentes negociaciones que conducen en algunos casos a renunciaciones.

Este espacio se encuentra próximo a la población y es por esto por lo que se le ha introducido un nada despreciable carácter funcional, como lugar de encuentro, esparcimiento, disfrute, ....

Los espacios de la mina son de grandes dimensiones y éso obliga a los artistas a esforzarse en el reconocimiento del terreno, a observar y a sentir las proporciones, formas, geometrías, movimientos, etc....

La segunda fase consistió en la elaboración de mapas y planos que facilitasen el contacto entre las intenciones del artista y la administración. De todas formas es cierto que el trabajo de diseño es más normal realizarlo de esta forma que no en la realidad directamente.

Algunos de los problemas que había que resolver eran la elaboración de propuestas y su ubicación y la integración de las mismas en el entorno, sin interferir con ellas en los espacios de tránsito.

Había también que equilibrar la novedad con la historia del territorio, a nivel geográfico, histórico remoto e histórico reciente, evidenciando los motivos por los que ese solar tiene ahora ese aspecto.

Algunas soluciones fueron la creación de un aspa gigante dibujada en el suelo con pirita (que es el mineral de la mina) y que recorre el complejo de lado a lado, sólo visible desde el aire (lo que nos recuerda algunas obras americanas ya clásicas). Pinturas provocativas en el interior de un túnel, objetos alusivos al carácter industrial de la historia reciente del lugar. Pinturas murales. Bancos circulares contruidos en piedra, cuya referencia se encuentra en las construcciones tradicionales del lugar. Referencias geográficas a través de esquemas en los que se aprovechan algunas curiosas circunstancias y relaciones que hay entre los puntos cardinales y algunos montes próximos.

Y además de la vegetación que cubrirá la zona después de mucho tiempo, se ha querido hacer un homenaje al árbol dibujando en el suelo con pirita las sombras de unos árboles que quizá estuvieron allí alguna vez, o quizá estén en el futuro, pero que en cualquier caso interrogan al espacio por los motivos que hacen que no estén ahora.

Otros elementos, que son parte del paisaje industrial se respetan e integran, como vías, túneles, taludes, arquerías de hormigón, estructuras férreas, etc.,

...

De alguna manera y aún valorando positivamente el esfuerzo de Ortega, Irujo y su equipo de técnicos, no podemos sino hacer algunas reflexiones en torno a algunos temas que nos dejan un tanto sorprendidos:

- El carácter funcional de la obra, que la aproxima al concepto de parque público, la aleja de la idea de Land art de los artistas americanos, cuyas

obras no tienen utilidad directa y se realizan en espacios naturales alejados de los centros urbanos.

- El carácter decorativo de murales, pinturas en túneles, esculturas repartidas por el espacio, etc., no concuerda mucho con un tipo de obra cuyo objetivo es el discurso con el espacio y con el sentido de la naturaleza.
- La realización de un proyecto que se refleja técnicamente de manera tan aquilatada, reduce la inmediatez de la pulsión con el espacio y no se acerca a la idea de acción producida por esa pulsión, ya que todo ha de estar programado y la acción la puede hacer cualquier otra persona.
- El esfuerzo porque este proyecto se llevara a cabo, supone renunciaciones y éstas dan la impresión de ser aceptadas en función de favorecer la comercialización de la obra. Hemos de tener en cuenta que un dato importante que caracteriza al Land art es su inicial desprecio a la entrada en los mecanismos de la economía y del mercado. Las renunciaciones por parte del artista en su negociación con los políticos, desproveen a aquél de algo muy importante, su libertad, que no sólo ha de mostrarse en términos de rechazo a los prejuicios sino también en términos de capacidad de elección.

#### **3.6.4.2.- Toni Bover y Toni Casassas.**

Un texto de **Oriol Molas**, recogido de la revista "Integral"<sup>105</sup> nos orienta sobre las características de una obra de **Toni Bover** y **Toni Casassas** con un carácter marcadamente ecológico, que se formalizó en el "Temple de Romà". Vic. (Barcelona).

*"El fotógrafo Toni Bover y el artista Toni Casassas exponen estos días en el templo romano de la ciudad de Vic, pero no sus obras como sería habitual en cualquier exposición, si no todo un bosque: toda la naturaleza recuperada para la civilización con la intención de convertirla de nuevo en arte en la justa medida humana.*

*Los artistas, que han conseguido una completa simbiosis entre sus diferentes técnicas, la pintura, la fotografía, escultura, etc., han reconstruido un bosque en el interior de un antiguo templo romano con una doble finalidad: acercar la naturaleza a la ciudad, para que ésta contemple todo el arte que subyace en lo natural y elevar de nuevo el templo a su concepción primitiva de lugar de culto a lo sagrado (en este caso el arte).*

---

<sup>105</sup> "Integral", nº 170, p. 87.

*Después de un largo periplo por diferentes ambientes naturales, donde los artistas recogían las impresiones, los elementos y los materiales que les servían para su montaje, se trasladaron al templo, vacío y olvidado para recuperar toda su simbología inicial gracias a los elementos que la naturaleza les había ofrecido. Una naturaleza que, al fin y al cabo, es el inicio de toda posibilidad cultural para el hombre. Y por lo tanto, el inicio de toda posibilidad artística.*

*De esta manera, las columnas blancas se han morfoseado en árboles, los cuales ya estaban muertos en su ámbito y ahora han sido recuperados-reciclados-revividos para el arte. Las frías paredes del templo, ayer desnudas, han sido cubiertas de piedras, tierra, vegetales y nubes - a veces reales, a veces plásticos - llenas de signos geométricos que son símbolos de esa nueva concepción de lo sagrado.*

*Recuperando, así, el espacio y añadiendo en él símbolos de arte, los dos artistas consiguen arañar el olvido y dar luz en favor del arte a esa primitiva memoria colectiva que yacía olvidada en la naturaleza”.*

Nos interesa destacar de este texto las claves que convierten a esta obra, en un buen ejemplo para nuestro trabajo:

- Recuperar la naturaleza para la civilización.
- Convertir a la naturaleza en arte a escala humana.
- Integración de distintas fórmulas artísticas, huyendo de la “parcelación” que ciertamente es fragmentaria y poco ecologista.
- Aproximación de los espacios natural y urbano.
- Asociar la naturaleza a la sacralidad.
- Utilización de materiales extraídos de la naturaleza.
- Recuperación del árbol como elemento simbólico y atemporal.

#### **3.6.4.3.- Nancy Rubins.**

En una línea más activista, reivindicativa o de denuncia, se mueve la obra de **Nancy Rubins** que hay cerca de Washington *El árbol de la polución*. Esta obra, que con forma de árbol está compuesta a base de 10.000 electrodomésticos, no hace sino un discurso totalmente ecologista desde el empleo, no precisamente de elementos naturales sino precisamente todo lo contrario.

Su título incluye dos palabras que dan la clave y el significado, árbol y polución, elementos radicalmente opuestos y cuya asociación en esta obra nos habla de la alternativa del reciclado de las basuras.

Cada vez más, los planteamientos ecologistas excluyen el reciclaje como solución a los problemas derivados de nuestra conducta consumista. El motivo básicamente se explica, porque el reciclaje implica obligatoriamente unos métodos que utilizan tecnologías duras, de alto coste y dudoso rendimiento medioambiental.

La reutilización se presenta como una mejor alternativa, tanto a nivel doméstico como artístico y así lo demuestra la obra de Nancy.

#### **3.6.4.4.- Fernández Armán.**

Otra obra que nos acerca al mundo del consumismo y de la polución es la escultura de **Fernández Armán**,<sup>106</sup> instalada cerca de Versalles y que se compone de un único bloque de hormigón que tiene atrapados a un gran número de automóviles.

La crítica no resulta serlo sólo al automóvil, sino a aquello que él simboliza, que es la Sociedad de consumo, el despilfarro de energía y la contaminación que ésto provoca suponiendo además de un peligro para el entorno un riesgo para la integridad física de las personas.

Armán ha llevado hasta el límite el ejercicio del reciclaje en su propia casa, decorándola a base de esculturas creadas con centenares de objetos encontrados en basureros o en tiendas de segunda mano.

La filosofía de Armán es muy directa<sup>107</sup>: *“Una civilización existe tanto por lo que produce como por su basura, por lo que queda en su digestión”*.

También piensa: *“todo vale porque todo queda, nada importa porque el tiempo todo lo iguala”*.

---

<sup>106</sup> “Integral”, nº 92, p. (11) 75.

La obra está concebida para la fundación Cartier y su nombre es *Long term parking*.

<sup>107</sup> “El País Semanal”, 19 de marzo de 1997, p. 64.

En Armán encontramos un perfecto ejemplo de "artista ecologista" y no sólo por este afán de reciclaje sino por la intencionalidad con la que le suponemos su quehacer, a la vista de sus aficiones:

La arqueología y las artes marciales. En torno a la arqueología, recuperaremos el siguiente texto<sup>108</sup> que nos remite directamente a algunos de los temas ya tratados por nosotros en capítulos anteriores.

*"Las máscaras gabonesas, de Sierra Leona o Zaire, los centros angloños, las estatuillas de Madagascar, las diosas de la maternidad nigerianas, los apoyacabezas zulús, componen un conjunto impresionante que Armán quiere donar luego a un museo público".*

*La pasión por el África primitiva comienza por casualidad, durante los años cincuenta, al visitar un rastro de su ciudad natal. "Luego, cuando descubrí las obras maestras de otras culturas, de las llamadas primitivas, me sentí confirmado en mis creencias: el hombre es igual en todas partes".*

Por otra parte, en lo referente a su relación con oriente:

En 1951 fue profesor de Judo en Madrid y en 1952 fue soldado en Indochina. Las artes marciales no sólo son una forma de defensa o de ataque, sino que tras ellas hay toda una filosofía de la vida y del mundo, que a Armán ha debido influirle bastante. Para Armán el arte y oriente se funden también en otro dato: es el responsable del primer happening de la China comunista.

### **3.6.5.- Land art y Earthworks.**

Hasta ahora hemos tenido una visión sobre el Land art, en la que no se establecía diferencia entre esta forma de creación y otra que resulta estar muy próxima a ella, que son los earthworks.

Ciertamente, ambos movimientos surgen en un mismo momento de nuestra historia, y como hemos apuntado éste es en el año 1968. Sin embargo la única diferenciación apreciada hasta ahora se fundamentaba en la diferencia de escala de las obras realizadas en Estados Unidos (Earthworks) y las Inglesas (Land art) que inevitablemente, por proximidad cultural son las mejor entendidas en el resto de Europa.

También se había encontrado una diferencia en los referentes históricos de ambos movimientos, y así para el Earthwork son más accesibles las culturas

---

<sup>108</sup> Ibid., p. 66-67.

indias americanas y para el Land art, la cultura celta resulta ser el referente cultural que más se tendrá en cuenta.

Sin embargo, **Javier Maderuelo**<sup>109</sup>, encuentra un claro referente cultural para el Land art en la tradición pictórica inglesa de paisajes, y opone a esta idea la de los artistas americanos, de los que asegura que no se sienten atados a ninguna tradición cultural, e incluso estaría presente en su ánimo el desmarcarse tanto de la que pudieran tener como americanos, como de la europea que en definitiva es también la suya.

Otra diferencia destacable entre estos dos movimientos, es la que parte de la actitud frente al medio, siendo ésta en los europeos más próxima a la colaboración artista-naturaleza, entendiendo a ésta como soporte al tiempo que como objeto temático. El americano, que parte de una mentalidad muy distinta, ejecuta un trabajo en la naturaleza, el acto adquiere gran importancia y a través de estos dos supuestos que significan una actitud de fuerza, producen una transformación sobre la tierra.

Estas dos actitudes se revelan como opuestas prácticamente, aunque posean muchos puntos comunes, y delatan las personalidades de sus artistas, mostrándonos a los europeos mucho más respetuosos con el paisaje, incluyéndose ellos mismos en él como naturaleza que son y procurando alterar el aspecto natural lo menos posible. Por el contrario, el artista americano, miembro de una sociedad prepotente, no es capaz de escaparse de esa característica y pretende mostrar su poder frente al medio ejerciendo una manifiesta transformación de éste. Para manifestar el enfrentamiento, son necesarias dos partes cuando menos y no existiría reto si una de ellas careciera de contundencia,, por éso eligen principalmente enormes valles, desiertos y paisajes de gran poder.

Daría la impresión tras lo dicho, que los artistas europeos estarían más preocupados por el deterioro del medio ambiente que los americanos, ésto no es así, sólomente es la forma de enfrentarse al paisaje la que tiene diferencias sustanciales.

La figura de **Robert Smitson** (americano) nos sacará de dudas a este respecto.

Smitson viajó por los territorios americanos con la actitud del artista que observa, degusta, aprecia, critica, etc., y fue consciente de la explotación del paisaje producida por actividades humanas, y así, minas, canteras y vertederos de residuos industriales no le dejaron indiferente.

---

<sup>109</sup> MADERUELO, J., *Actas, Arte y naturaleza*. Huesca, 1995, p. 98.

Desde su postura de artista no lamentaba estos destrozos y es más, no le hicieron posicionarse en la banda ideológica de los grupos ecologistas. Prefirió interpretar la realidad, y aprovecharla en sus earthworks, de tal manera que esos recuperasen la tierra en términos artísticos.

Aprovechó las grandes heridas del territorio explotado con fines especulativos e industriales, siendo consciente incluso de la irreversibilidad de estas acciones.

Sin embargo su lucha, no política ni ecologista, sino desde el arte, pretende llamar la atención sobre el peligro que corremos de continuar en esta carrera desenfrenada de la destrucción de nuestro entorno, del paisaje, del espacio.

No se prefiere la destrucción, sino que ésta es aceptada en términos artísticos, y así se explica desde la aceptación de la siguiente reflexión, según Maderuelo<sup>110</sup>:

*“ El aspecto de una lisa colina verde, desgarrada por torrentes, puede en principio considerarse con mucha propiedad como deformada y por el mismo principio, aunque no con la misma impresión, por el que consideramos así una cuchillada en un animal vivo. Cuando la crudeza de una cuchillada así en la tierras se suaviza, y en parte se oculta y adorna por los efectos del tiempo y del aumento de vegetación, la deformidad, por este proceso natural, se convierte en pintoresco; y esto es lo que sucede con las canteras, con las minas, etc., que al principio son deformidades y que, en su estado más pintoresco, son consideradas como tales por un aprendiz de topografía ”.*

Otro artista como **Richard Long**, utilizará también el arte, con intención de ponernos en alerta sobre la problemática del deterioro ambiental, pero no entendido desde la “aceptación”, (que permitirá una acción restauradora que dará lugar a una obra y ésta será la que se encargue de denunciar), sino desde la denuncia directa.

Es la obra *Power Line Walk: from a water wheel to a nuclear power station*, realizada en 1980, la que denunciaría de manera directa el posible cataclismo que el desarrollo de la tecnología puede producir.

Para entender mejor los fundamentos del Land art es necesario advertir la existencia de dos ideas que están presentes en estos trabajos con la naturaleza: lo sublime y lo pintoresco.

---

<sup>110</sup> *Ibd.*, p. 100, según Maderuelo Texto rescatado de Price Uvedale: *Three Essays on the Picturesque* (1794-1810) y que aparecen: Smitson, Robert: “Frederick law Olmsted and the Dialectical Landscape” *Art forum* . Nueva York, Febrero 1973, p. 63.

La teoría de lo sublime en el paisaje la desarrollaron filósofos<sup>111</sup> como **Edmun Burke**, **Emmanuel Kant** y **Chistopher Hussey** y la de lo pintoresco **Ovedale Price** y **Richard Payme Knight**.

El concepto de lo sublime se caracteriza por las siguientes cualidades<sup>112</sup>:

*“Oscuridad, tanto física como intelectual; poder, entendido como dominio de la naturaleza sobre el hombre; privación, como la sentida ante las tinieblas, la soledad o el silencio; inmensidad, tanto horizontal como vertical, quedando subsumida en ambas la escala relativa del observador humano; infinitud, tanto literal como inducida por las dos últimas características de lo sublime: sucesión y uniformidad, que son el origen de la idea de progresión sin límites”.*

Y el concepto de pintoresco<sup>113</sup> se propone como distinto de lo bello y de lo sublime.

Tanto en objetos como en paisajes lo bello es aquello liso, tranquilo y placentero, que estimula el instinto de autopropagación.

Lo pintoresco es aquello que posee características suficientes para poder convertirse en el modelo de una pintura. Se aplicaría principalmente a aquellas cosas, crudas, rústicas, irregulares pero que posean algún atractivo visual.

Según **Robert Hobbs**<sup>114</sup>, es **Smithson** el gran redescubridor de lo pintoresco intentando entender las zonas industriales debastadas para considerarlas en términos estéticos.

Sin embargo lo pintoresco es la categoría más apropiada para calificar la obra de los artistas británicos como **Richard Lang**, **James Fulton**, y **Ian Hamiton Finlay** que confirma su veneración por lo pintoresco en obras como *el jardín de Stonyparth*<sup>115</sup> en el que se organizan gran cantidad de especies botánicas, fuentes, esculturas, estanques, arroyos, donde lo cultivado dialoga sin oponerse a lo silvestre.

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p 100.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>115</sup> La finca de Stonypath en la que Finlay vive desde 1966 cambió su nombre en 1978 por Little Sparta y en esta obra pretende hacer una interpretación metafórica del mundo y de la actividad humana.

Esta obra donde el espacio, el paisaje, es como un lienzo en el que el pintor va trabajando, no es la única que admite referentes históricos, muchas otras como la ya mencionada *Walking a Line in Perú* (1972) de Richard Long también mantiene algunos referentes históricos, y otras como *Power Line Walk : from a water wheel to a nuclear power station*, también de R. Long, asume el referente histórico contemporáneo, denunciando el posible cataclismo que el desarrollo de la tecnología puede llegar a producir.

Por último, mencionar otra característica de algunas obras del land art, que es su inmaterialidad. Artistas como R. Long o Hamish Fultón, llegaron a crear obras de arte sin necesidad de construir nada corpóreo. La obra puede ser el paseo, el propio acto de andar. Una obra totalmente efímera que puede asemejarse al movimiento de un bailarín. Pueden quedar las huellas del artista sobre el camino, pero es el comportamiento del artista al realizar sus marchas el que configura la obra.

Como algunas obras de este artista, algunas de **Walter de María** también poseen escasa materialidad, y resultan ser las fotografías tomadas sobre la marcha, o esquemas explicativos los únicos testigos que nos den fé de la obra.

Sea como fuere, la preocupación de estos artistas por el entorno queda bien patente en el siguiente párrafo<sup>116</sup>, inscrito en el contexto de la obra del jardín de Finlay.:

*“El paraíso que se nos ofrece ahora está representado por un paisaje que crece bajo la sombra de la amenaza de la aceptación de la degradación del entorno, como ruina futura, según nos propone Robert Smithson. Si no somos capaces de ponerle coto, más vale empezar a rezar una de las frases inscrita por Finlay en su jardín: Ancora in Arcadia Morte.”<sup>117</sup>*

### **3.6.6.- Obras de Land Art.**

A continuación ilustraremos el tema a través de breves descripciones de algunas obras de land art por medio de las cuales podremos adquirir una visión más concreta de la forma, cualidades y características de este tipo de obra en la naturaleza.

---

<sup>116</sup> Ibid., p. 106.

<sup>117</sup> Históricamente Arcadia, que se sitúa en el centro del Peloponeso, fue una región salvaje de bellos paisajes y sólo habitada por animales y pastores.

En poesía se llama Arcadia al país imaginario de la felicidad pastoril.

### **Walter de María.**

- *Las Vegas Piece.*

Con esta obra, el artista interviene en un espacio natural (una llanura del desierto de las Vegas) produciendo una cicatriz en el suelo, con forma de línea recta de grandes dimensiones y sólo posible de observar en toda su extensión desde una vista aérea.

Esta gran línea se relaciona con otras, produciendo intersecciones y relaciones geométricas en este enorme espacio plano.

- *Mille - Long Drawing.*

Esta obra, de 1968, realizada en el desierto de California y de marcado carácter efímero (por lo que en la actualidad ya no existe), representa unas líneas rectas en el suave suelo del desierto y el propio artista se integra en la obra creando con su cuerpo intersecciones o interferencias con los demás elementos representativos.

### **Carl Anche.**

- *Secant (1977)*

Esta obra se instaló en el Condado de Nassau. Es una alineación de maderas, de sección cuadrada (12 X 12 pulgadas) y recorre un campo de césped hasta por fin internarse en un bosque. En la relación existente entre el elemento natural manufacturado y ordenado estratégicamente y el elemento natural sin transformación, habrá de estar la clave de esta obra, que tiene más que las anteriores descritas, carácter escultórico y concretamente de apariencia minimalista.

### **Robert Morris.**

- *Espejo en madera (1965).*

Esta obra, que nos recuerda por su efecto especular a algunas de **Andy Goldsworthy** realizadas en lagos o ríos, mantiene respecto de aquéllas una apreciable distancia, ya que ésta se realiza en una sala de una galería y no en plena naturaleza.

Las cuatro cajas de superficies especulares reflejan el suelo de madera (tarima) de la sala, produciéndose por un lado una duplicación del elemento madera y por otro un camuflaje de las cajas, que al adquirir las formas y colores de su entorno, prácticamente desaparecen a nuestra vista.

- *1968-69.*

Se dispersan en el suelo de una galería una serie de objetos, de los cuales el interés permanece más próximo a la calidad del material (fieltro, goma, aluminio y acero) que a la forma anecdótica que aquéllos hubieran adquirido. La instalación tiene aspecto de ser arbitraria y la invasión de la superficie es total.

El concepto de instalación en esta obra es mucho más claro que en el anterior, que aún siéndolo, mantenía relaciones más claras con el concepto de objeto escultórico.

- *Proyecto terrestre de Illinois. (1969)*

Este proyecto, que adquiriría la forma de un canal zigzageante sobre la cumbre de una montaña, nos permite advertir una utilidad más del sistema (dibujo) en relación con las obras cuyo carácter conecta directamente con el entorno natural.

El sistema de dibujo empleado es el de planos acotados y nos recuerda mucho a las series de dibujos arquitectónicos realizados por Chillida para su escultura en la montaña de Tindaya.

- *Otawa Project (1970).*

La forma elegida para esta obra es la espiral que se ve interrumpida en algunos de sus puntos produciendo discontinuidades que permitirían la observación del conjunto de grandes dimensiones desde muy diferentes lugares.

- *Observatory (1971).*

En esta se pretende asociar dos naturalezas, en principio distintas o en cualquier caso distantes. Por un lado la naturaleza terrestre y por el otro la naturaleza del cosmos, a través de una construcción de grandes dimensiones en la que se pierde la noción escultórica.

Se organiza en torno a dos grandes círculos concéntricos, trabajando el exterior con "estudiados" cambios de niveles e incluso discontinuidades que permiten espectaculares observaciones y puntos de vista.

El material empleado es fundamentalmente la tierra.

### **Herbert Bayer (Localizada en Aspen, Colorado) 1955.**

Es un montículo de base circular, que deja un depresión en su interior y, justamente en el centro, se eleva un montículo de formas también muy redondeadas y una gran roca.

Un pasadizo (como un pequeño camino) de piedra nos conduce a su interior aprovechando una interrupción de la forma circundante.

Es importante advertir que el entorno de esta obra es un paisaje de bosques y altas montañas, lo cual aumenta en la obra el carácter de creación humana realizada en la naturaleza y no parecen estar fuera de los objetivos del artista connotaciones mágicas y prehistóricas.

### *- Modelo piramidal de la memoria del hombre para ser visto desde Marte (1974).*

En esta obra, en la que como en casi todas las de este género destacan sus grandes dimensiones, representa un rostro humano, realizado a base de montículos de arena, guardando cada uno de ellos algún tipo de geometría.

El juego se establece entre la posición de observación que ha de ser muy elevada y las sombras, tanto propias como arrojadas, que los volúmenes contruidos crean por la acción de la luz del sol.

Por una parte el propio título de la obra nos relaciona a ésta con implicaciones cósmicas, pero es la utilización del sol que ofrece su luz para completar la obra la más clara implicación cósmica que advertimos, entendiendo a ésta como un elemento integrante de la obra y de características cambiantes, evolutivas, o cíclicas, características en perfecta sintonía con la naturaleza en general.

- *Mirada hacia el oeste a lo largo de una de los numerosos dibujos lineales hechos por la cultura Nazca en el desierto.*

Esta resulta ser una aproximación de una obra ya realizada con anterioridad por otras personas, pero la novedad estriba en la selección del punto de vista y su plasmación gráfica.

Es como una enorme cicatriz o huella dejada en el suelo de una llanura pedregosa de forma totalmente rectilínea y que llega hasta la misma línea de horizonte, creándose desde esta visión terrestre (que anula la visión global) una muy pronunciada perspectiva.

### **Harvery Fite (1903-76)**

- *Opus 40.*

Esta obra está realizada superficialmente a base de piedras planas, construyendo un conjunto esculto-arquitectónico con paseos, plataformas, estanques, escaleras, bancos, etc., se incluye vegetación y se instala inmerso en un espacio natural que es un bosque de pinos.

Los referentes, entre mágicos, religiosos y evocadores de épocas antiguas se formalizan aquí en una construcción a caballo entre lo tradicional y lo modernista.

### **Richard Fleischner (1944)**

- *Sod Maze (1974).*

Se trata de una serie de discos concéntricos (que recuerdan algunas obras de Herbert Bayer) con unas discontinuidades en ellos, de tal manera que permiten el paso a su interior en línea recta.

Está construido a la orilla de una carretera, en un ambiente invernal, lo que permite que el material de construcción sea la nieve que cubre también todo el espacio circundante.

### *Michel Heizer (1944)*

- *Double negative 1969 (Nevada).*

Es una gran trinchera que queda dividida en dos partes por un hueco que es un barranco producido por la erosión del terreno.

Desde luego no mantiene las características de una escultura tradicional y recuerda en gran medida a la polémica obra de Chillida de la que ya hemos hecho algunas referencias.

Es muy importante el escenario elegido para este ejercicio que pone de relieve uno de los problemas más importantes a los que la naturaleza ha de hacer frente, (el de la erosión como consecuencia de la desertificación).

Esta gran herida que se ha hecho a la tierra, por una parte evidencia la acción del hombre sobre el terreno y la acción de la propia naturaleza sobre el espacio, pero por otro lado da la impresión de que otro objetivo de la intervención es frenar el desgaste del terreno, interponiendo una barrera que avanza en sentido opuesto al de los efectos erosivos.

Es como si el discurso preventivo o reparador se situara por encima mismo del discurso plástico que inevitablemente vendría por añadidura.

- *Complex One / City* (1972-1976) Nevada.

Esta obra, de grandes dimensiones (unos 60 metros de longitud) se construye en una zona desértica y las formas que le dan vida no son orgánicas sino geométricas. Su geometría está estratégicamente estudiada para que existan sólo unos pocos y determinados puntos de vista desde los cuales el efecto óptico es el deseado por el artista.

Las relaciones entre las distintas partes son cambiantes en tanto que se circula al rededor, lo cual le confiere a la obra un interés que trasciende de ella e implica al observador en su movimiento.

En algún momento las "piezas" encajan perfectamente formando la ilusión de un enorme rectángulo en posición vertical sobre el plano horizontal del suelo que pretende competir con las enormes montañas que juegan el papel de telón de fondo. Es una vez más la ejemplarización del discurso que pretende provocar interferencias entre los conceptos natural - artificial.

**Nanci Holt (1938)**

- *Sum tunnels* (1973-76)

Cuatro grandes tubos, de unos 2,5 metros de altura y unos 9 metros de longitud, agujereados, son instalados en Great Salt Lake Desert, y cuya

configuración escénica se adapta a la forma de aspa, y con la orientación de los cuatro puntos cardinales.

Es un gran reloj de sol que marcaría la horas, solsticios, etc.

El sol es utilizado aquí, como en otras obras, como un elemento más de la obra tanto como lo pueda ser el hormigón de los tubos, el suelo donde descansan o la llanura en la que se instalan.

Está inspirado en observatorios arqueológicos que nos enseñan entre otras cosas a volvernos a medir ante el infinito del Universo. Es posible constatar las trayectorias del sol y los movimientos de la tierra, captando el movimiento universal a través de la determinación de las posiciones específicas de equinoccios y solsticios

#### **RICHARD LONG (1945).**

La obra *Ston Line* (1976) se organiza a través de una serie de piedras que, con forma rectangular, construyen una línea recta en la sala de una galería.

Parece que la referencia al camino está clara. Una manera de integrarse en la naturaleza es andarla, pasearla, sentirla, por éso el camino y el caminar es una forma muy extendida entre los artistas del Land art.

El tema del camino, o de la marcha, lo es también de la obra *A Rolling Stone. Resting Places A long a Journey* (1973) que podríamos traducir por : "*Canto rodado. Lugares de descanso a lo largo de una jornada*".

Las piedras situadas en el suelo, bien de forma desordenada o formando círculos, instaladas al borde del mar o en plena montaña nos hablan, más que de una obra que ha de ser releída en sus propias formas, de una obra que es el resultado anecdótico del verdadero ejercicio, que es el caminar por el territorio. Es la huella del hombre en la naturaleza, en el desarrollo de una actividad no agresiva, ni transformadora, que tiene al entorno como objetivo y objeto de la acción.

#### **ROBERT SMITSON (1938-73).**

- *Spiral Jetty* (1970).

Esta construcción, que tiene forma de espiral hecha de tierra, es como una carretera que se introduce en un lago permitiendo al espectador una relación

distinta a la que habitualmente encuentra entre la tierra firme y el agua. Está concebida para ser recorrida sin dificultad.

Con similares conceptos parece haber concebido otras dos obras tituladas *Broken circle* y *Spiral Hill* de 1971.

La primera de éstas, de gran parecido con la anterior, permite también ser recorrida a pie y es una construcción desde la que se permite el paso desde la tierra firme al interior de un lago, dejando dos formas semiesféricas que se complementan ofreciéndonos una idea de conjunto circular. Una de estas formas está compacta mientras la otra es lineal. Queda en el espacio interior un montículo que señala un centro un tanto desplazado, lo que aumenta la realidad asimétrica del conjunto.

En cuanto a la segunda espiral se observa como rodea a un enorme montículo y sirve de carretera que da acceso a la cima de aquél.

Estas dos obras se conciben y desarrollan para unos espacios muy próximos, tanto, que más que obras independientes juegan a relacionarse no sólo con el espectacular entorno en que las ubica sino entre ellas, hasta hacer que el discurso plástico sea conjunto.

Otra obra del mismo artista, de parecidas características, es la *Rampa en Amarillo* de 1973.

Otros artistas y otras obras pueden ser:

**James Pierce** (1930) con la *Granja Pratt* (1970); **Charles Ross** (1937) con *Star Axis*, obra que necesitó estudios del firmamento, Estrella Polar, Osa Mayor, Constelaciones y grupos de estrellas, estudios, que determinarían tanto su forma como su localización y dirección; **Charles Simonds** (1945) etc.

### **3.6.7.- Otros ejemplos destacables en torno al arte y la naturaleza.**

#### **3.6.7.1.- Art-Eco.**

Reproducimos a continuación un artículo completo, de la revista *Integral*<sup>118</sup> que nos informará sobre una forma de proceder que unifica perfectamente el sentimiento artístico y la ideología ecologista.

---

<sup>118</sup> "Integral", nº 152, p. 168 (56).

*“Art-Eco, la imaginación en la calle”.*

*“Con el mocho y el cubo de agua escribo poesías en la calle, así no tengo que editar libros, ni tengo que talar árboles. Además mi poesía no es para guardarla en una estantería y leerla cada cincuenta años: se lee en el momento en que se escribe y sólo gasto un poco de agua, que sube arriba y cae en forma de lluvia. Limpio y acaricio la tierra que es nuestra madre y como dicen que se está calentando, pues yo la enfrió ...”*

*Art-Eco lleva ocho años actuando gratis por las calles de Barcelona. Inventa todo lo imaginable para transmitir su mensaje a un público espontáneo y urbanícola por excelencia: provoca, canta, recita poesías, se hace el loco, improvisa e investiga nuevas técnicas para, en definitiva, comunicarse. “Soy un loco con método. He estado aprendiendo el oficio, como un gusano, y ahora voy a convertirme en mariposa y tengo que ir de flor en flor y crear más, contagiar ganas de hacer cosas a la gente”.*

*Seguro de que su mensaje no contamina, lo cuestiona todo porque todo le preocupa. Sus actuaciones hacen especial hincapié en la ecología, el sentido humano y la vida. “Es una paradoja: Sting edita un disco y un libro sobre el Amazonas y es un éxito en todo el mundo, pero el disco y el libro contribuyen a la contaminación, es la contaminación dentro del mensaje. Hay que buscar maneras limpias de comunicar este mensaje, y creo que es de boca en boca, de persona a persona”*

*Para Art-Eco el espectáculo tiene poco que ver con los grandes platós de televisión y los locales donde el público paga y espera. “Intento ser subvencionado por la gente que cree en lo que hago, en una especie de adopción popular. Necesito apoyo de quienes quieren que haya artistas que actúen de otra manera, en la calle. Igual que se apoyan proyectos en el Tercer Mundo, me gustaría que se apoyara un proyecto cultural aquí”.*

*Llega a un sitio y actúa sin estar anunciado, o bien organiza movilizaciones divertidas. “La gente dice que los ecologistas son aburridos y muy negativos. Es necesario aportar una cultura vital, que la gente se divierta por sus propios medios, sin consumir lo que se supone que necesita comprar para sentirse viva. Y se va a descubrir algo mucho mejor que la televisión ...”*

*Cree que se puede lograr mucho si los ecologistas se convierten en la gente más creativa y divertida, pero a la vez más seria.*

*“Falta imaginación y acción. En la imaginación no existe un movimiento de cultura ecológica. Se habla más de ecología pero la degradación también aumenta y necesitamos invertir más esfuerzo. Hay que llegar a la gente sea como sea, bailando, cantando, o haciendo el payaso. Mi trabajo es hacer pensar”. En la calle, uno le felicita mientras otro le insulta.*

*“Tomo una postura radical porque de esta forma la gente se escandaliza, reflexiona y con el tiempo está más dispuesta a aceptar algo no tan extremo. Es una táctica: si todo el mundo me dice, qué bien, qué bonito, estoy perdiendo el tiempo. Aunque lo peor es la indiferencia”.*

*Le encanta proponer juegos, movilizaciones en el campo por que “la gente se aburre en el campo y vuelve a la ciudad donde apretando un botón ya se entretiene. Se pueden hacer muchas cosas si te destetas del consumo. No hay que llenar el vacío con objetos, sino vivir con él y esperar: siempre sale algo”.*

### **3.6.7.2.- Andy Goldsworthy.**

**Andy Goldsworthy**<sup>119</sup> es un artista británico nacido en 1956 y su fórmula de trabajo no descansa exclusivamente en el tradicional hecho de inspirarse en la naturaleza para producir obras de arte que mantengan después una independencia de aquélla, sino que utiliza los propios elementos naturales como elementos conformadores de la obra.

Al referirnos a los elementos de la naturaleza como constitutivos de la obra no sólo estamos haciendo referencia a la tierra, ramas, hojas, etc., como material escultórico, sino que hay que pensar también, en la propia idea de naturaleza, su espacio y sus transformaciones en las que interviene de manera inexcusable el factor tiempo.

Como otros creadores de Land art, Andy utiliza los espacios naturales para la creación de su obra, sin embargo, ésto, como ya advertíamos al hablar del land art, acarrea algunos problemas.

Uno de estos problemas, es la necesidad de plasmar la obra en otro medio, como la fotografía en este caso, si es que existe una intención comunicativa. El paso de la obra a este medio desnaturaliza inevitablemente a aquélla, que ha de ser siempre entendida en relación a su entorno y que ha de transmitir emociones que difícilmente el medio fotográfico nos puede aportar.

Esto conduce a Goldsworthy a pensar en fórmulas que le permitan traspasar su obra al entorno de la galería, aún a riesgo de perder parte de su integridad, con el fin de despertar en el gran público (que no podría acceder a unos espacios naturales concretos en determinados momentos) la fascinación por las formas naturales; fascinación que puede en muchos casos haberse perdido, a fuerza de vivir entre el asfalto y el cemento.

---

<sup>119</sup> “Integral”, nº 138, pp. 512 (112) - 517 (117) *El arte imita a la naturaleza.*

Entre tanto su obra se ha desarrollado en lugares como el Ártico, el desierto de Arizona, Europa o Japón, y su intención, pese a lo que podría desprenderse del tamaño de algunas obras, no es en ningún caso el dominio de la naturaleza sino más bien todo lo contrario, a juzgar por sus palabras:

*“En todo caso doy a la naturaleza una presencia más poderosa, como las masas de tierra, piedra y madera que empleo”.*

El trabajo no utilizando a la naturaleza, sino codo con codo con ella, se realiza procurando integrarse con ella, adaptarse e inspirarse por la atmósfera del espacio concreto en el que se encuentre.

La intención es comprender a la Tierra, entender sus formas y sus transformaciones y asumir éstas, concluyendo en un ejercicio de carácter efímero, que conecta con los cambios de ritmo naturales que tienen que ver con el día y la noche, las distintas estaciones, los agentes atmosféricos y climáticos y el momento concreto.

Así dice:

*“El movimiento, el cambio, la luz, el crecimiento y la decadencia son las fuerzas vitales de la naturaleza”.*

La vida misma, la energía necesaria para su mantenimiento, le convierte casi en un místico de la naturaleza, que es sabedor de aquella, es capaz de decaer y así es fácil asumir la decadencia de la propia obra.

Como buen postminimalista produce un arte en el que el objeto cede terreno en favor del proceso y así se explica en palabras suyas:

*“Cuando trabajo con una hoja estoy trabajando con el sol, la lluvia y el crecimiento del árbol, con el espacio del árbol y con su sombra, no se trata sólo de ocho centímetros de hoja, lo que me interesa es el crecimiento y el proceso “*

### **3.6.7.3.- Yorkshire Sculture Park.**

El Yorkshire Sculture Park fue fundado en 1977 en Bretton Hall, una gran mansión inglesa del siglo XVIII.

En este parque conviven con el paisaje, integradas en él, esculturas de artistas como **Henry Moore, Dame Barbara Hepworth, Andy Goldsworthy, Sophie Ryder, Don Rankin**, de manera permanente, otras que se instalan de

forma temporal, y otras que son construidas ocasionalmente por personas que acuden a visitar estos espacios.

Como en el caso de Henry Moore que entiende la escultura como un elemento orgánico con vida propia y en transformación permanente dependiendo de la luz, del punto de observación, el paisaje que lo rodea, etc., así podemos entender también las obras de Sopphe Ryder *Rebaño de ovejas*, que resulta ser un conjunto escultórico, en perfecta convivencia con su entorno, aunque en este caso el sentido temático sea quien lleve el peso de la integración.

Se trata, en cualquier caso, de un ejercicio de creación en el que el objetivo es crear vida en la naturaleza, y se reivindica con ello el hecho de que conservar la vida por la que paseamos - la naturaleza - no habrá de ser un trabajo tan difícil.

Las esculturas que allí se instalan, (que viven allí) no están concebidas para ser examinadas a distancia como sucede con las expuestas en una galería, sino que pretenden hacerse próximas al presente, formar parte de él, serle propias como lo es el aire, la tierra o el árbol, es posible acercarse a ellas y tocarlas, como sucediera con las esculturas que **Botero** expusiera en el Paseo de la Castellana de Madrid.

Esto nos hace pensar que cuando la obra sale de la galería pierde la barrera que crea el pedestal y las propias medidas de seguridad, y se hace más humana, más natural, más viva, aunque como en el caso mencionado de Botero, tuviese que salir en defensa de su obra, advirtiendo que el hecho de que hubiera dicho que su obra tendría que poder sentirse, palpase, tocarse, etc., para entenderla y degustarla, no quería decir que fuese obligatorio resorbar sistemáticamente cada una de sus piezas o subirse a ellas como si se tratase de un tobogán del parque.

De alguna manera, los habitantes del Yorkshire nos recuerdan la idea del bosque animado de Santxorena<sup>120</sup> de quien se dice que a sus volúmenes introduce el soplo mágico del "Baserri" que es la casa, el hábitat, o algo más que el simple entorno. En cualquier caso, recordemos que ecología proviene de "sikos" que significa casa.

---

<sup>120</sup> "El Punto de las Artes", 31 de enero al 6 de febrero de 1997, p. 8 "El bosque animado de Santxorena". Santxorena.- Navarro del valle de Baztán (1946) residente en Vitoria.

#### 3.6.7.4.- Agustín Ibarrola.

Una vez encontrada alguna similitud, parecido o relación, no podemos dejar de mencionar otro caso, que ciertamente guarda una estrecha relación con los anteriores y que es el de **Agustín Ibarrola**.

En este sentido nos centraremos con las siguientes citas en dos partes muy significativas de su obra, los trabajos realizados con traviesas y los trabajos realizados en el bosque:

*“Las traviesas de ferrocarril conservan mucho de su origen vegetal. Pero estas maderas tienen por su largo uso una fuerte impregnación humana. Además de este carácter de naturaleza arrancada de su emplazamiento, estas maderas tienen connotaciones industriales, por los elementos que hay insertos en ellas: tornillos, placas, etc., a ellos hemos de añadir que estas traviesas van siendo reemplazadas por otras de hierro y hormigón. De este modo, las traviesas de madera ingresan en el pasado, con la carga de nostalgia que reconocemos en sus testimonios”<sup>121</sup>.*

Aunque en sus trabajos con las traviesas advertimos, entre otras, una clara referencia al mundo de la naturaleza, como nos dice J. Corredor, y al transcurso del tiempo, no hemos de quedarnos ahí en el caso de Ibarrola ya que desarrolla otro tipo de obra en la que no queda constancia de arrancarle nada al entorno, sino de aportarle y trabajar codo con codo con él.

Este es el caso de sus intervenciones en el bosque, que intentaremos ilustrar con una cita de **Kosme M. Barañán**<sup>122</sup>.

*“Estos análisis de la interactividad del espacio plástico ejercitados por primera vez en París están también presentes en sus últimos trabajos con traviesas de ferrocarriles y sus “pintadas” en los pinos de Ereño. Esta acción de Ibarrola, o environment realizado en el monte, es su primer lugar de análisis práctico de la interactividad del espacio plástico realizado en la propia naturaleza.*

*En los trabajos con las traviesas, en esas especies de altorrelieves en madera, ha traducido Ibarrola sus experiencias espacialistas a otro medio de densidad. Pero su filosofía de partida es la misma, así como su afán didáctico, presente en toda la obra del pintor.*

---

<sup>121</sup> Catálogo “Ibarrola”. Dirección Luis María Carruncho Amat; Imprime Artes Gráficas Municipales, Área de Régimen Interior. Centro Cultural del Conde Duque (Ayuntamiento de Madrid - Concejalía de cultura), con la colaboración del Ministerio de Cultura; Madrid 1987, p. 40, comentario de J. Corredor Mateos.

<sup>122</sup> Catálogo “Ibarrola”. Dirección de Luis M<sup>a</sup>. Carruncho Amat., p. 59, comentario de Kosme M. Barañano.

*Este análisis espacial aparece también después en los pinos. Sea con la pintura blanca en un tronco, de una raya o de un cubo, o de la anamorfosis del mismo, sólo visible desde ciertos puntos del camino. Sea con ritmos repetidos de color como ese "rayo partido" descompuesto, en líneas en varios árboles. Desde un determinado punto del rayo (las diversas rayas blancas en diversos árboles) aparece como el rayo caído en el bosque. Aquí ha trasladado Ibarrola sus experiencias en el lienzo o en el cartón., al mundo de la naturaleza. El movimiento del espectador mendigoizale, la situación desde la que se dirige la mirada, o, incluso, la estación del año (el bosque que florece o el bosque seco) introducen ahora nuevas coordenadas en la interactividad del espacio plástico. La pintura de Ibarrola vive ahora, se recrea en la fábrica de la naturaleza".*

Ibarrola ha ido cambiando el entorno industrial y obrero por el entorno de la naturaleza, por el bosque, y poco a poco se ha ido transformando hasta encontrar en él algunos datos, claves que en el anterior texto se apuntan, y que nos hacen ver en Agustín Ibarrola a un pintor que trasciende del lienzo, buscando un más alto grado de vida y que busca en los ritmos de la naturaleza, sus formas, espacios y elementos, el objeto de su arte.

En relación con la búsqueda de la plasmación de los ritmos de la naturaleza, Agustín presentó en ARCO 97<sup>123</sup> la obra *Las cuatro estaciones* junto con algunas otras de similares características y en ella no sólo se observa lo anunciado sino que se busca, a través de un elemento tan simbólico como lo es el árbol; lo cual, junto con la estructura formal de la obra, nos remite sin demasiada dificultad a sus intervenciones en el bosque. Así se puede pensar que éste podría ser un intento de llevar a la galería aquello que en otros momentos para el artista sólo tenía sentido si se realizaba en plena naturaleza. Esta vuelta a la galería no es exclusiva de Agustín sino que la estamos observando en algunos artistas más.

Ibarrola<sup>124</sup> ha participado en los grupos "Equipo 57" y "Estampa Popular" donde comenzó a investigar la teoría de la interactividad del espacio plástico, con esa preocupación por la tercera dimensión en la obra de arte y con esa nueva relación con la sociedad y el entorno.

En dos respuestas de la entrevista a Ibarrola hechas por Tomás Paredes<sup>125</sup> podríamos resumir la filosofía de Ibarrola, que unifica la política, el arte (pintura - escultura - comunicación), la vida, la naturaleza.

*"Porqué pinto un bosque?"*

---

<sup>123</sup> Algunas de estas obras pudimos verlas en May Moré en abril - mayo de 1997, en Madrid.

<sup>124</sup> "El Punto de las Artes", 18-24 de abril de 1997, p. 6.

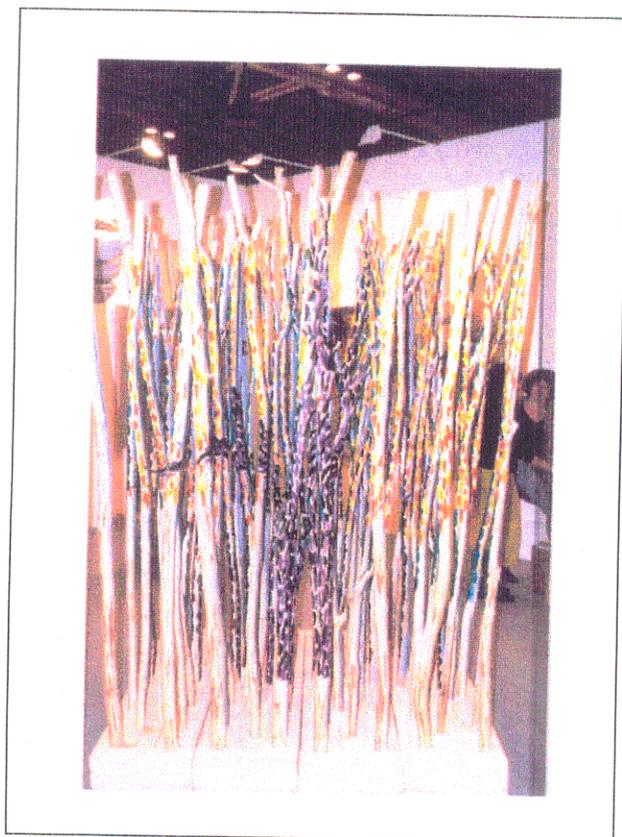
<sup>125</sup> Ibid., p. 32.

- Por exigencias intelectuales, por construir estructuras con imágenes y conceptos especiales. Yo buscaba restos de la historia y amular la perspectiva renacentista, todo éso me planteaba muchos retos, que son los que están en Osma, bueno la mitad, porque el PNV se dedica a acabar con los bosques, el mío ya ha sido cortado en su mitad.

¿Qué es para tí el arte?

- El arte no sería nada, si no es manera de encontrarse con el cúmulo de realidades que te rodean. Es mi forma de vivir, definirme, de comunicarme”.





### **3.6.8.- La pintura al servicio de la ecología.**

Los ejemplos que se han seleccionado a continuación, nos permitirán darnos cuenta de que, desde la pintura también es posible articular un discurso ecologista que a pesar del punto de partida ideológico, creativo y circunstancial no es homogéneo entre los artistas, o que los pintores, siempre desde la autonomía artística que tienen, pueden abordar el tema de la ecología desde el trabajo individual o desde la asociación con otros.

Sin embargo al lado de esta heterogeneidad y autonomía, una sensibilidad especial respecto a la naturaleza, la conciencia del deterioro medioambiental alguna experiencia vital al respecto y, en cierto modo, la ilusión por transformar determinadas dinámicas del hombre contra nuestro planeta unificarán las pretensiones finales de la obra de estos pintores.

#### **3.6.8.1.- Jean Girand-Moebius.**

Tiene una intensa y variada producción en el terreno de la historieta y del cine, es defensor del movimiento ecologista y ha colaborado en alguna campaña junto a Greenpeace.

Piensa que el hombre occidental ha entrado en guerra contra la Tierra, contra los ritmos de la naturaleza, a base de una evolución social, de la expansión demográfica, científica, filosófica y productivista, lo cual nos conduce a una situación explosiva. Advierte sobre la necesidad de dar la vuelta en nuestra marcha, pues hemos tropezado con los límites planetarios.

Es aficionado al Tai-chi, y hace suya la idea de su maestro, que dice que la guerra exterior va en contra de la paz interior y que, en realidad, las nociones de guerra y de exterior no existen. Lo único real es el interior y la paz. La Tierra es nuestro interior y cuando llegemos a entender ésto, desaparecerá la guerra.

Las historias que inventa, giran alrededor de lo que podía ser el planeta en el futuro: un jardín del Edén, con mayor justicia social e igualdad de trato para hombres y animales.

Según él, somos salvajes y bárbaros, y así nos deberíamos considerar, en base a nuestras actuaciones, y no pensar que somos una civilización de antiguas raíces, llena de sabiduría.

Dice también que el riesgo actual reside en esperar que los problemas lleguen al límite de lo soportable. Para él las cuestiones más importantes son los problemas ecológicos y la alarmante situación de los indígenas.

Según su parecer, una sociedad que tuvo una actitud bastante ejemplar fue la de los indios de América del Norte, y también le parecen importantes en este sentido, todas las tribus de las selvas, como los indios de Amazonia, los pigmeos, los papeés ...

La pura descripción del mundo no sirve en su opinión de gran cosa.

El Arte para Moebius, permite proyectar el presente, expresarlo de un modo formal, sólido, con palabras, sonidos, colores, formas ... Puede ser una forma de caminar, de vestir, de amar. Todo para él es Arte. Cuando hay comunicación de la expresión hay posibilidad de Arte.

Vivir con nuestro niño interior, es tener la total responsabilidad, la total creatividad, y como el niño, estar en contacto con las pulsiones cósmicas de un modo muy natural.

Para Moebius la ciencia ficción, es algo que existe por alguna parte, está convencido también de que el cosmos está habitado y que hay civilizaciones que recorren las estrellas, y que nuestra meta final es conseguir que nuestros hermanos de otras galaxias lleguen a aceptarnos.

Moebius trabaja, o juega en varios mundos; empezó con el Oeste Americano y su famosa serie del teniente Blueberry. Entró en la ciencia ficción con el seudónimo de Moebius, inspirado en Mobius, astrónomo y matemático alemán del siglo XIX, inventor del famoso anillo con forma de infinito.

Llegó al mundo del cine fantástico americano con la película de Ridley Scott *Alien*, continuando con *Los maestros del tiempo* y *Tron*; *Willow*, *Abysso Dune*, proyecto en el que conoció al filósofo chileno Alexandro Jodorowsky con el que obtendría un gran éxito en la serie *Incal*, y con el que mantiene fuerte amistad, y proyectos comunes.

### **3.6.8.2.- Los niños de Chernobyl.**

Esta iniciativa se fundó en 1989 en Bielorusia, que es una zona muy afectada por el accidente nuclear de Chernobyl, por Irina Grushevaia y Gennadis Grruschevov, profesores de la Universidad de Minsk.

Es una organización no gubernamental, aún sin status legal, que lleva a cabo acciones de protesta enfocadas a pedir, entre otras cosas, la evacuación de los habitantes de las zonas afectadas por el desastre nuclear, que sufre además una crisis ecológica sin precedentes debido a la radiación.

Además esta organización trata de ayudar a los niños afectados, con programas de cambio de residencia, largas vacaciones y con programas específicos de seguimiento de su enfermedad.

Algunas organizaciones humanitarias de Alemania o Suiza o la misma Universidad de Medicina de Frankfurt, apoyan estos programas recaudando fondos o diseñando nuevos programas de protección.

Una de las iniciativas que la asociación Niños de Chernobyl puso en práctica fue una exposición itinerante de pintura, en la que las obras fueron realizadas por niños afectados e internados en el Hospital Infantil de Minsk.

Algunos de los autores de estos cuadros son: Anron Lyskov de 13 años, Vera Bondazanko de 10 años, Andrei Kasurov, Julia Nikalayenkova de catorce años, y en ellos se aprecian temas como: los trabajos de extinción de bomberos y helicópteros ante el reactor en llamas, otro titulado *Salvadme*, donde el artista se retrata con los brazos levantados en señal de auxilio e incluye además, la misma central nuclear de la cual emanan ondas que envuelven un bosque destrozado, casas abandonadas y animales mutantes. Paisajes con síntomas de radiactividad en los que se incluyen animales, otras obras más surrealistas con imágenes fantásticas de monstruos agresivos que

persiguen a personas que intentan escapar, etc...

Todas ellas, bajo una idea común, están realizadas con una notable madurez, si tenemos en cuenta las edades de los artistas, con trazo ágil y fresco, sin entrar en grandes detalles anecdóticos y centrándose con insistencia, en la presentación de una imagen que ilustre sus vivencias en unos casos, o sus sentimientos en otros.

### **3.6.8.3.- Georgia O'Keefec (1887-1986).**

Es considerada como una de las principales artistas contemporáneas de los Estados Unidos, aunque sí es cierto, que en España su obra no es demasiado conocida.

Realizó parte de su obra, (a partir de 1949) en el Gohst Ranch, el "Rancho Fantasma", en una solitaria casa, construida de adobe y madera en Teros, en el desierto de Nuevo México, rodeada de una austera naturaleza en la que cada uno de sus elementos es fácilmente reconocible como motivo para su creación artística.

Nació en Wisconsin, (Sun Prairie), y estudió arte en Chicago y Nueva York por lo que conoció a los grandes maestros europeos y también a la vanguardia de su época, como Rodin, Picasso o Kandinsky que expusieron en Estados Unidos por primera vez en la Galería 291.

Amigos suyos fueron, Ansel Adams y Paul Strand, pintores y fotógrafos, o escritores como Gertrude Stein o Lewis Mumford.

Procuró no enmarcarse en ningún "ismo" y conseguir una visión propia original y única, a través, de un color audaz, una línea clara, a la vez figurativa y abstracta.

No le gustaba hablar del sentido de sus imágenes, y aspiraba a que éstas se expresaban por sí mismas, ésto provocaba que la crítica hablase de su obra, en opinión de Georgia, sin acierto.

Pensaba, que no hay por qué separar los caracteres abstractos y los figurativos, ya que para ella, lo abstracto, es a menudo la forma más concreta para la cosa que es más intangible dentro de ella misma, aquéllo que sólo podía aclarar y expresar a través de su pintura.

Apenas aparecen figuras humanas en sus pinturas, "*son como cabezas de alfiler en la inmensidad del mundo*". No está en contra de las personas, y vivió

muy a gusto con la comunidad hispana e india y con sus verdaderos amigos que la visitaban, pero huía de la complicación y el sufrimiento que la gente de sus círculos neoyorquinos necesitaba para sus relaciones y para dar "vida" a sus vidas.

No eran sólo las flores las que inspiraron su sensualidad. Su tema principal era la naturaleza.

Fue también una de las primeras en transformar los rascacielos de Nueva York acentuando su aspecto fálico, y quedó fascinada por el sentimiento ascendente de la ciudad *"Entre los rascacielos, la lluvia y la nieve se alejan de tí, en vez de venir"*.

Este sentido ascendente también lo encontró en los cielos saturados de color de las llanuras y el desierto, en los que huyó de la presión y de las obligaciones sociales junto a Stieglitz (fotógrafo y marido de Georgia).

Su relación con la naturaleza tuvo una dimensión casi sagrada y panteísta<sup>126</sup>. *"Cuando estoy de pie sola con la tierra y el cielo, siento que hay una explosión dentro de mí, que sale en todas las direcciones hasta el desconocido infinito, algo que para mí significa más de lo que cualquier religión organizada me puede dar"*. Por éso buscó su equilibrio interno y su inspiración fuera de la ciudad a menudo en lugares apenas tocados por el hombre, y en especial en aquéllos donde la naturaleza es cruda y no amable. *"con ese azul que siempre permanecerá después de la destrucción del hombre"*.

#### **3.6.8.4.- Artistas por la naturaleza.**

La Fundación Artistas por la Naturaleza<sup>127</sup>, se formó en 1990 y su objetivo es agrupar artistas de todo el mundo y de cualquier parcela de la plástica, pintores, escultores, cineastas..., y para que sus obras estén al servicio de la conservación de la naturaleza.

---

<sup>126</sup> Panteísta: Interpretación de la naturaleza como una manifestación de Dios. El Panteísmo: Rechaza la separación entre Dios y el mundo.

- Estoicos: Dios es el alma del mundo y es a la vez pensamiento y materia.
- Neoplatonismo se puede interpretar como panteísta.
- Plotino: los seres que constituyen el Universo aun emanando y procediendo de Dios siguen existiendo en él, es la procesión en Dios.
- Giordano Bruno: no hay diferencia entre materia y espíritu en el Universo.
- Spinoza es el más característico de la filosofía Panteísta y por ello coincide con Dios.

<sup>127</sup> "El País Semanal", p. 92, 19 junio de 1994 (donde se incluyen direcciones de contacto con la Fundación Adena (W.W.F) que es su contacto en España)

Funciona bajo legislación holandesa, y colabora con organizaciones ecologistas, biólogos, etc., además de con los artistas que resultan ser sus colaboradores principales.

Utiliza los resultados de las obras para divulgar las necesidades de conservación de cada región o país y apoya financieramente proyectos en todo el mundo.

Resulta ser una curiosa manera de transformar el significado y repercusión de un tipo de obra, que sin estar inmersa en un proyecto de estas características, no tendría o no transmitiría inquietudes ecologistas.

Las obras presentadas para estos proyectos, que se pueden contemplar en libros que se editaba al terminar cada campaña<sup>128</sup>, son paisajes, representaciones de plantas y animales, panorámicas del mundo rural, etc., con técnicas variadas y estilos también muy distintos, pero en los que no se advierte una crítica clara al problema medioambiental, no queda claro su objetivo más allá de lo representativo. Pero es la ideología común que promueve la creación, la que introduce los contenidos ecologistas.

En España la Fundación Artistas por la Naturaleza promovió un proyecto titulado *Las grullas vuelan a Extremadura*<sup>129</sup> y en su apartado destinado a explicar la misión del proyecto podemos leer lo siguiente:

*“Actualmente, ese territorio invernal, que durante dos mil años fue ejemplo de régimen agrícola sostenible en el que el hombre vivía en armonía con la naturaleza, se encuentra amenazado a causa de la intensificación de los cultivos. Sin protección y sin prácticas agrícolas sostenibles, los hábitats únicos de Extremadura y su variada fauna y flora podrían perderse para siempre. Y con ellos desaparecerían los territorios de invierno de las grullas.*

Intentando contrarrestar esta amenaza, un equipo de sesenta artistas recibió el encargo de la Fundación Artistas por la Naturaleza (A.N.F.), organismo apoyado por el Fondo Mundial para la Fauna (NNF), de seguir a las grullas por toda Europa y pintar la fauna, la gente y los paisajes de Extremadura.

---

<sup>128</sup> *Portrait of a Living Marsh*. (Inmerc B.V. 1993) o *Las grullas vuelan a Extremadura* (Inmec BV. Woemwe 1995).

<sup>129</sup> *Las grullas vuelan a Extremadura*. Inmec BV. Wormer, 1995. p. 7.

La Fundación<sup>130</sup> entiende que son muchos los problemas del medioambiente que generan publicidad negativa y que sólo un enfoque positivo y comprensivo puede influir positivamente en las ideas y el comportamiento de las personas.

Esta es la clave, generar publicidad positiva, es decir, a través de obras que no muestren humos, suciedades, vertederos, condena de la situación, sino todo lo contrario intentando que la visión de los trabajos puros y limpios sean capaces de conmovir más, de obligar a pensar que merece la pena conservar nuestro entorno natural.

Piensen que son los artistas con su trabajo los que más capacitados están para ofrecer este enfoque positivo, que nos recuerda mucho al enfoque que la revista *Wildlife Art News*<sup>131</sup> pretende con la muestra de obras que ensalzan al medio natural de una forma increíble a través de imágenes en su mayoría hiperrealistas de una belleza admirable y llenas de vida.

Los paisajes, esplendorosos, salvajes, vibrantes, llenos de luz o envueltos en atmósferas espectaculares. Los animales se retratan como sorprendiéndolos en su entorno y sin ser molestados, mostrando con impresionante detalle cada parte de su anatomía, sin olvidar por ello la captación del movimiento, el gesto, o la mirada cómplice, huidiza o despistada.

Es el reflejo del quehacer habitual de una naturaleza a la que se le extrae su imagen más poderosa, emotiva, majestuosa, sensible, frágil, dulce, ...;

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p 188.

<sup>131</sup> *Wildlife Art News*, (The International Magazine of Wildlife Art). (Canadá).

Esta revista en su número de mayo-junio de 1993, se hace eco en sus pp. 56 - 63 de las actividades de "Artist for nature Foundation".

Algunas de las obras presentadas por "Artistas por la naturaleza" nos recuerdan la obra de artistas como Keith Brockie en *Cuadernos de campo* presentados en "El País Semanal", 17 de septiembre de 1995. Son textos e imágenes que se complementan con una intención bastante didáctica. En un subtítulo de la mencionada revista se puede leer: "*La cigüeña blanca, el cernícalo primilla, el vencejo o la golondrina se encuentran entre las contadas especies que se han acostumbrado a la presencia de los humanos. Su cercanía aporta un ápice de naturalidad a la vida urbana y demuestra que todavía es posible un pacto de amistad entre el hombre y la fauna que nos rodea*".

El texto no deja lugar a dudas sobre la interpretación de carácter ecológico que ha de hacerse de las imágenes. Otro ejemplo como el anterior que también hace ilustraciones para cuadernos de campo es el de Josechu Lalanda en los cuadernos de campo de Félix Rodríguez de la Fuente.

según el caso.

Las campañas organizadas por Artists For Nature Foundation<sup>132</sup> comenzaron en Inglaterra con *SchiermonniKoog* (1990-91) y a ésta siguieron, *Biebra Vallery* (1992 en Holanda), *Extremadura* (1993-94), *Loire Estuary* (1994-95 en Francia), *Copper River Delta* (1995-96 en Alaska) y *Kets ob Watershed* (1996-97 en Siberia).

El proyecto de Extremadura comenzó en Escandinavia en octubre de 1993 y de entre los sesenta artistas participantes, nos detendremos brevemente a observar la participación española, coordinada por Carlos Vallecido, miembro de Adena, compuesta por los pintores: Josechu Lalanda, Joaquín López Rojas, Rosalía Martín Franquelo, Juan Varela y Regla Alonso Miura.

#### 3.6.8.4.1.-Regla Alonso Miura<sup>133</sup> (Extremadura, abril)

Nació en 1941, en España. Titulada por la Escuela de Artes aplicadas de Sevilla, en la especialidad de cerámica. Doctora en Bellas Artes y actualmente catedrática de Morfología y Anatomía aplicadas en la Universidad de Sevilla. Autora de libros sobre botánica y campo. Ha expuesto en España, Francia, Japón. Vive en Sevilla.

Las obras con las que participó fueron<sup>134</sup>:

- *Monfragüe, rio Tajo*. Crayon 106 x 66 cm (figura 1).

- *Yemas de rebollo*. Tres acuarelas de 50 x 16 cm. (figura 2).

- *Orquídea*, Acuarela 38x10 cm. (figura 3).

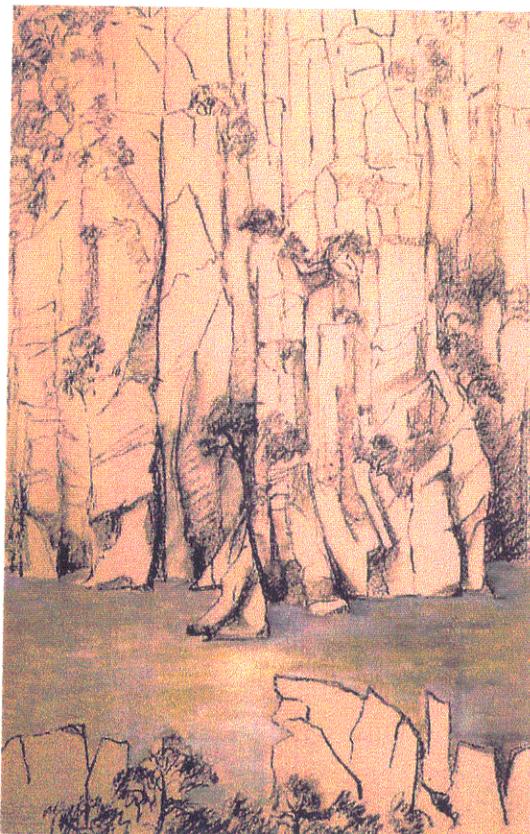


Figura 1

<sup>132</sup>Documento - memoria *The Artists for Nature Foundation 1997*.

<sup>133</sup>*Ibid.*, p. 183.

<sup>134</sup>*Ibid.*, pp. 98, 100 y 101.



Figura 2

Y en ellas se advierte gran economía de medios, dominio del dibujo y un especial interés por no recargar la imagen más de lo necesario.

El trazo efectuado en las tres acuarelas *yemas de rebollo*, recuerda mucho al tratamiento de las formas del *sumi-e*, utilizando la aguada con precisión, sin retoque y aprovechando los vacíos de la superficie, con intenciones evocadoras y sugerentes.

En cambio su tercera obra citada, aunque esbelta y grácil, más bien se asemeja a una ilustración de un libro de botánica.

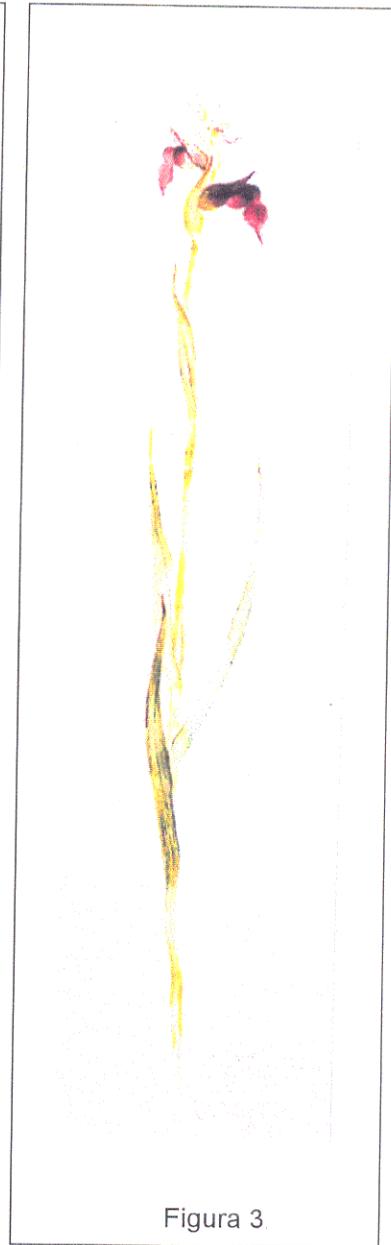


Figura 3

La variedad de esta pintora, le permite reflejar un paisaje del río Tajo con caracteres un tanto distintos a los anteriores, que vienen dados principalmente por la técnica utilizada. En esta obra se advierte un importante parecido al paisaje tradicional japonés, que como sabemos, mantiene una estrecha relación con la naturaleza, más allá de lo puramente representativo.

### 3.6.8.4.2.- Joaquín López Rojas<sup>135</sup>

(Gallocanta, diciembre 1993, y Extremadura, febrero 1994). Nació en Sevilla en 1954. De formación autodidacta, ha trabajado de artista gráfico en la mundialmente famosa Reserva Biológica de Doñana y como Subdirector artístico en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid. Ahora es responsable de arte y diseño en la Estación biológica de Doñana. Ha pintado la vida natural de Venezuela y Brasil. Vive en Sevilla.

En cuanto a las obras que presenta, éstas son<sup>136</sup>:

- *Grullas en rastros*, Acuarela 28,5x61 cm (figura 1); *Trio de grulla*,. estampa impresa linóleo 43,5 x 42 cm (figura 2). *Grullas en una dehesa*, acuarela 25x 32 cm. (figura 3).

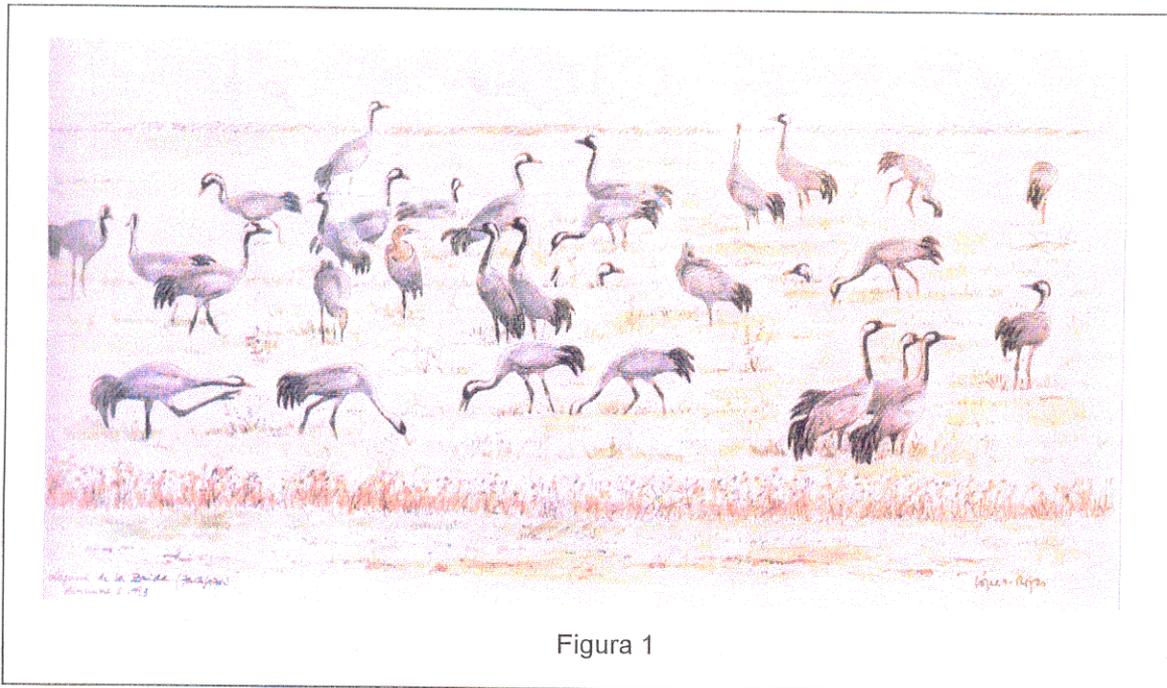


Figura 1

<sup>135</sup>Ibid., p. 185.

<sup>136</sup>Ibid., pp. 10, 29, 41.

El artista, al contrario que en el caso anterior, se centra más en el tema principal, las grullas. Sin embargo, su ejercicio no resulta ser una mera descripción morfológica de las aves, sino un esfuerzo por reflejar la integración de aquellas en unos determinados entornos.

Queda patente en sus obras, la íntima interrelación, que hay entre el hábitat y el animal, y más en concreto, la dependencia que las grullas tienen de unos espacios naturales (lagunas, zona arbolada o espacios abiertos, con amplios horizontes) en perfecta conservación.

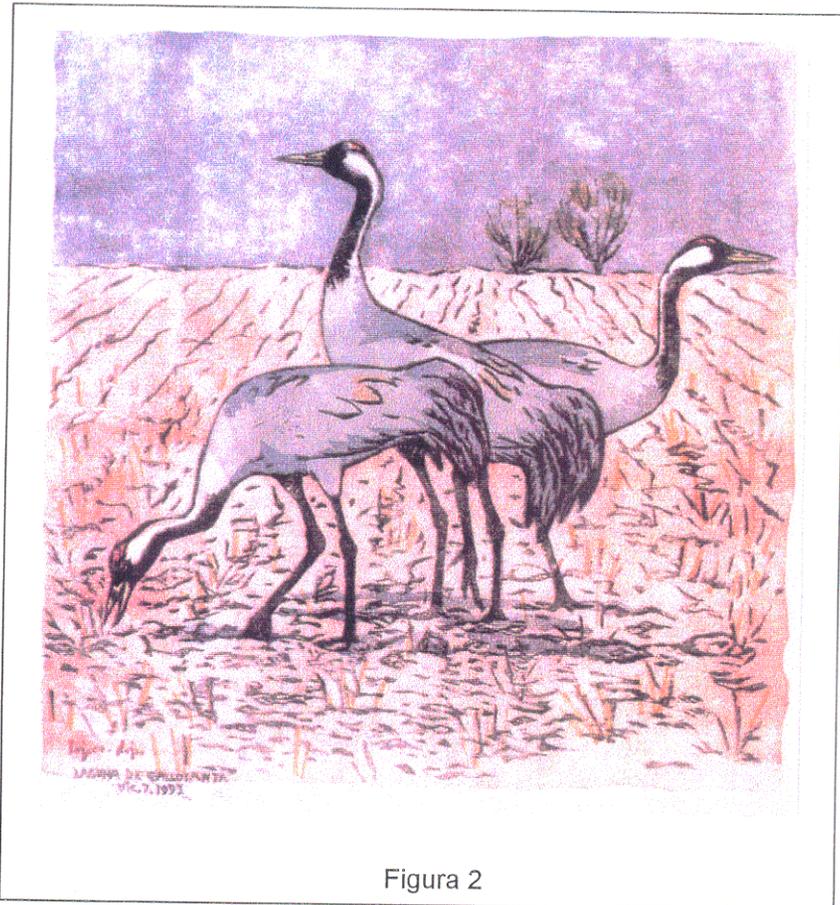


Figura 2

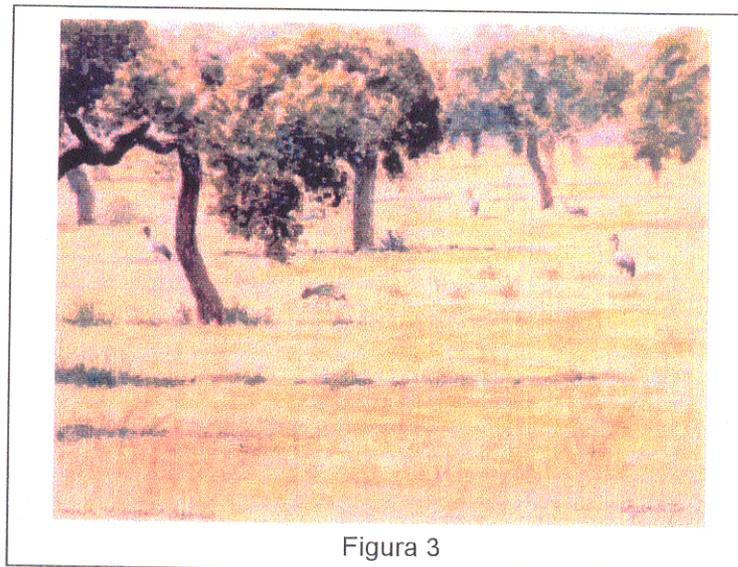


Figura 3

**3.6.8.4.3.-Rosalía Martín Franquelo<sup>137</sup> (Participa en los proyectos “Gallocanta” en diciembre 1993 , y “Extremadura” en abril 1994).**

Nació en Cádiz en 1954. Estudió biología y Bellas Artes en la Universidad de Sevilla. Ha pronunciado diversas conferencias sobre conservación de obras de arte. Trabaja en la estación Biológica de Doñana como especialista en investigación y conservación de mamíferos. Vive en Sevilla.

Sus obras realizadas para este proyecto son<sup>138</sup>:

- *Grullas en Gallocanta*, acuarela 17x25 (figuras 1 y 2); *Chozas en Carneril de los Llanos*, Lápiz, 18x25cm (figura 3); *Mochuelo en las estepas próximas a Belén* Lápiz y acuarela 18x25 cm (figura 4), *Reflejo en el río Almonte*, acuarela 13x35 cm.(figura 5).

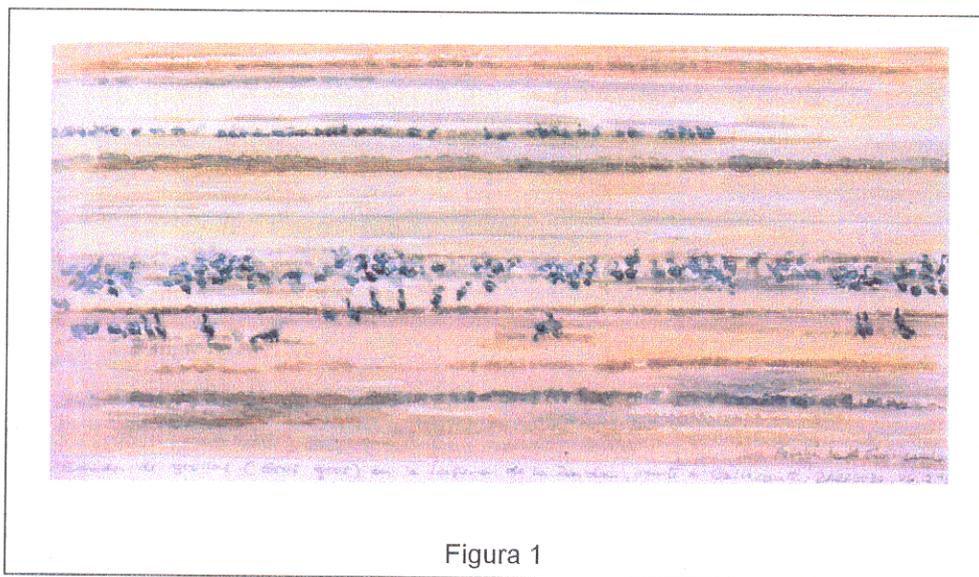


Figura 1

En sus obras se advierte gran variedad de matizaciones del color, siempre encuadradas en tonos poco saturados, que dan a la representación una atmósfera limpia que nos invita a su contemplación con la esperanza de que esa naturaleza sea conservada en toda su pureza.

<sup>137</sup>Ibid., p. 186.

<sup>138</sup>Ibid., p. 31, 63, 69, 169.

Su temática es variada y contempla tanto a las grullas en amplios espacios en los que los diferentes planos de profundidad se consiguen casi desde la apariencia abstracta, como las construcciones arquitectónicas perfectamente integradas en el paisaje.

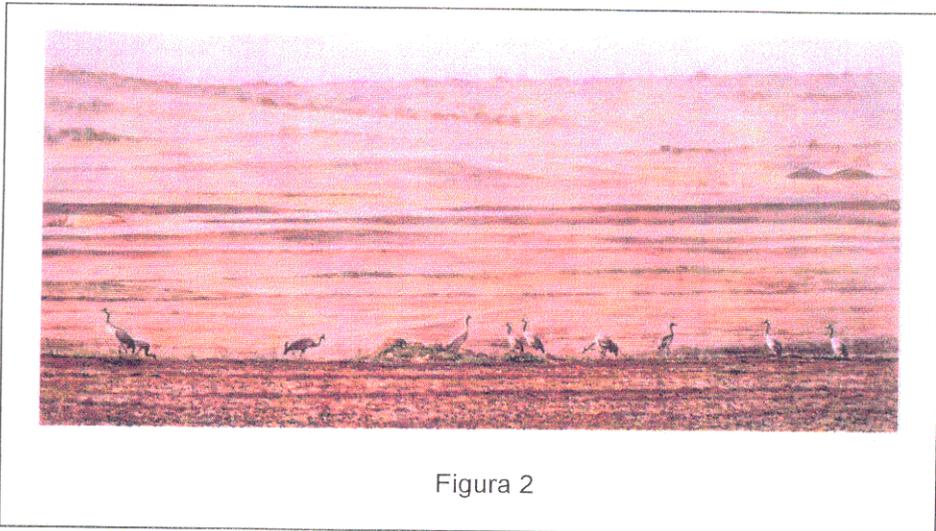


Figura 2

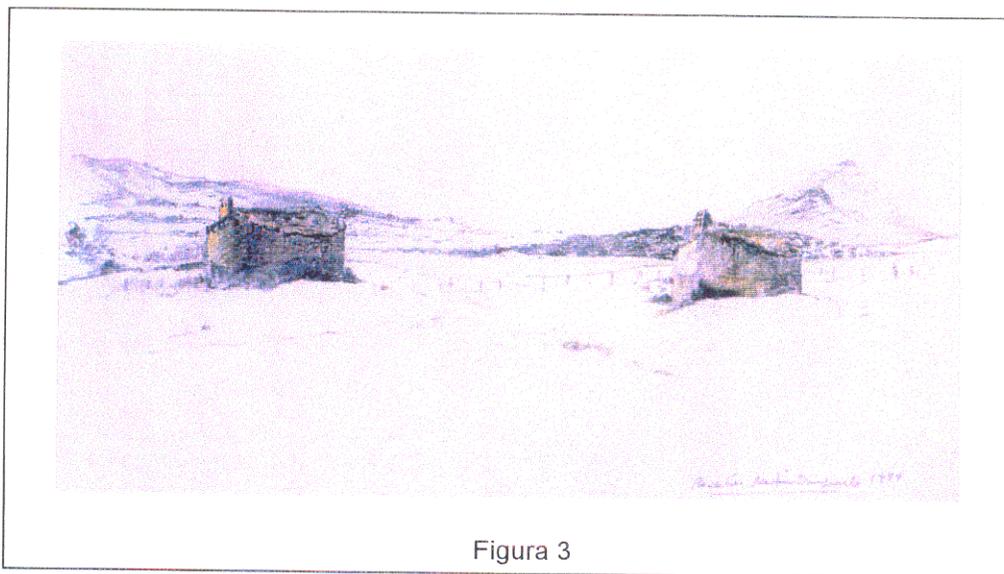


Figura 3

Su obra sobre el mochuelo, delata la otra profesión de Rosalía, la biología, y se asemeja más a las notas de campo tomadas por un científico, que a la obra de un artista con inquietudes plásticas. Es otra forma de entender el proyecto, que está más cerca de la ilustración, y del esquema explicativo.

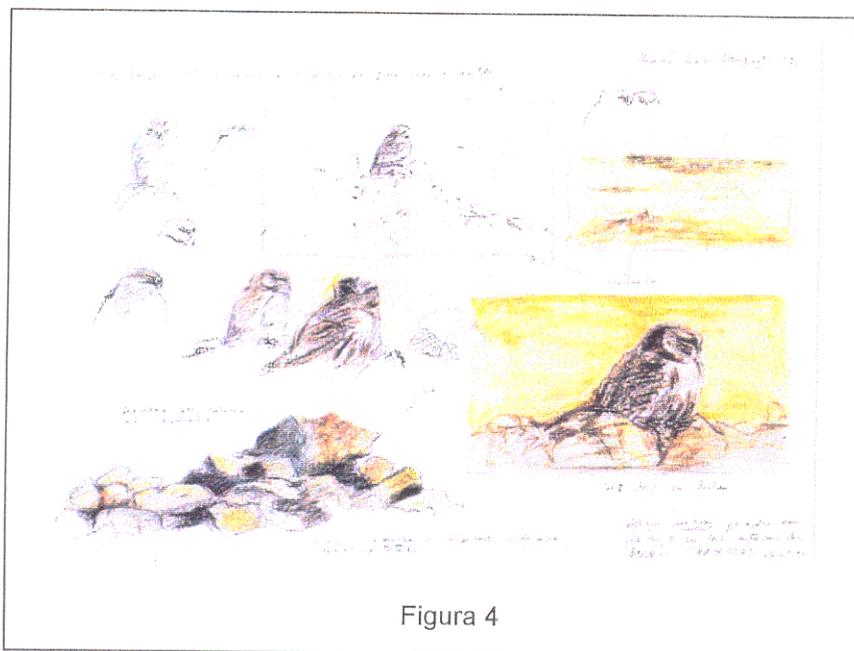


Figura 4

Sin embargo los reflejos del río Almonte, asumen una preocupación plástica mucho más evidente. Unas piedras próximas a la orilla representadas con grandes contrastes lumínicos, se reflejan en el agua, limpia cristalina, inexistente, permitiendo grandes espacios vacíos en la superficie, que el observador asume sin problemas como algo que trasciende del elemento físico representado.

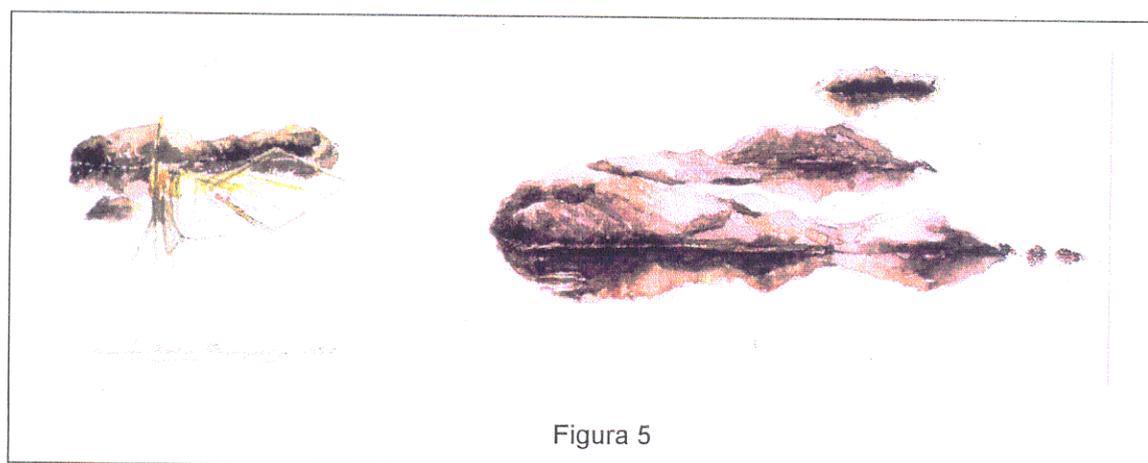
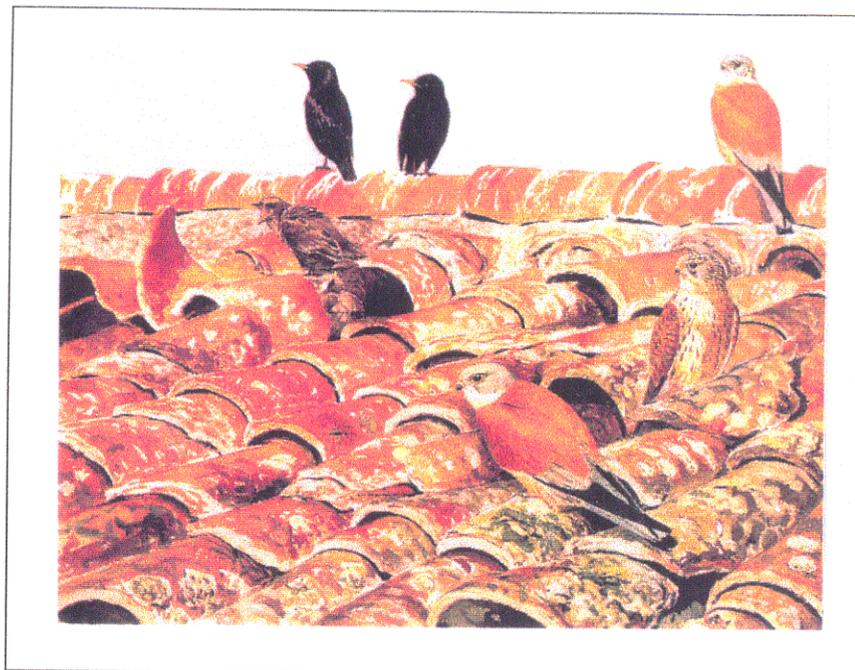


Figura 5

**3.6.8.4.4.- Juan Varela Simó <sup>139</sup> (Participa en el proyecto Extremadura, entre febrero y abril de 1994).**

Nació en España en 1950. Artista autodidacta. Doctor en biología por la Universidad de Madrid. Ha investigado las aves marinas y ha sido director de la Sociedad Española de Ornitología (SEO) desde 1986 a 1992. Dirige la revista de la SEO, La Garcilla. Es autor de una guía de identificación de especies de caza. Ha ilustrado *Todavía vivo* de Joaquín Araújo, y varios libros más. Vive en Pozuelo de Alarcón.



Presenta una obra<sup>140</sup> titulada *Estorninos negros y cernícalos primilla* acuarela 32x40 cm. La escena, se desarrolla en un tejado de una casa de campo, a la cual, hay que suponerle, por el tipo de tejas, el moho que en ellas hay y los pájaros que soporta, una perfecta integración en el medio.

El tejado, nos remite casi simbólicamente, a la presencia del hombre, y las aves, también de forma simbólica al mundo natural, y el diálogo establecido entre ambos símbolos, nos habla de la estrecha relación que en determinados lugares existe entre hombre y naturaleza.

<sup>139</sup> Ibid., p. 187.

<sup>140</sup> Ibid., p. 144.

Sin embargo parece ser que esta pintura incurre en dos contradicciones.

La primera (anécdota), nos sitúa en la incómoda posición de pensar que la escena es imposible, ya que en un pequeño espacio son incluidos, en estado de reposo, animales que en condiciones normales compiten entre ellos por la supervivencia.

La segunda contradicción observada, (plástica) es el empleo de una técnica ágil y dinámica como la acuarela, para representar una escena estática y poco sugerente en sus espacios, donde cada elemento parece estar congelado, faltarle vida, como posando para la máquina que ha de retratarlo.

Parece que su profesión de biólogo domina la obra, haciendo que esté más preocupado por el detalle anatómico, que por provocar vida a través del "arte", del movimiento del color, del trazo, la composición, el gesto ...

En cuanto al resto de los pintores, destacaremos simplemente, la amplia gama de técnicas, temas y tendencias que exhiben, siempre con la idea común de reflejar la naturaleza desde una perspectiva amable, interrelacionada en sus partes, y digna de ser conservada.

La técnica predominante es la acuarela, pero a ésta hay que sumar, tintas, acrílicos, óleo, pastel, grabado en linóleo, lápiz, aguafuertes, resina alquídica, técnicas mixtas, gouache, carboncillo ..., las temáticas varían desde la representación de aves como las grullas, abubillas, tarabillas, alcandones, urracas, vencejos, cernícalos, cigüeñas..., otros animales como insectos, anfibios, reptiles, toros, jabalíes, nutrias etc..., paisajes de todo tipo, personas del campo en sus quehaceres habituales, árboles, flores, rocas, construcción rural, y un largo etcétera de motivos, que describen el entorno desde todos los ángulos posibles para dar con el conjunto una visión lo más completa de una realidad, a partir de lo que no deja de ser una "excusa" "*Las grullas vuelan a Extremadura*".

### **3.7.- CONCLUSIONES**

- En La actualidad es posible advertir en los diferentes procedimientos creativos algunas conexiones con el mundo de la naturaleza, superándose la mera descripción de la misma.
- Algunas formas de creación, han desafiado al paso del tiempo, como el dibujo, la pintura, la escultura entre otras, siendo actualizadas permanentemente y pudiendo, o no, adquirir significaciones "ecológicas". Otras formas, como el batik, o el kilin, mantienen vigencia en la actualidad y son sus valores tradicionales de compromiso con la naturaleza y de técnicas de fabricación, los que les dan un sentido ecológico tanto en el pasado como en el presente.

Por otra parte hay que destacar nuevas aportaciones en el terreno de las posibilidades creativas, que vienen de la mano de las nuevas tecnologías, como la fotografía o los medios audiovisuales y que pueden optar por ocuparse de la "temática" ecologista entre otras.

- La procedencia del sentido ecológico de una obra también puede venir dado:
  - Por la elección de un procedimiento creativo concreto.
  - Por la iniciativa del artista, que podrá utilizar indistintamente uno u otro procedimiento.
  - Por estar inmerso en un proyecto de ideología ecologista.
- El test realizado al dibujo de ilustración nos aporta las siguientes ideas:
  - Algunas de sus características son extrapolables a otros procedimientos que puedan tener en algún momento función divulgativa, comunicativa, expresiva, crítica, pedagógica, representativa....
  - La ecología en la creación es algo más que un tema, ya que engloba muchas actitudes, perspectivas, temáticas específicas.

- Las actitudes pueden ser positivas, negativas, predictivas, futuristas, demostrativas, morales ....
  - Las perspectivas pueden ir desde lo artístico, lo temporal, lo comparativo o lo filosófico, etc. y las temáticas específicas como la energía nuclear, los residuos, el medio urbano, las energías alternativas, el consumismo, la agresión directa al entorno, la contaminación de todo tipo, ...
  - Es posible ofrecer las propuestas haciendo referencia a la historia del arte, a la cultura colectiva, siendo o pretendiendo ser gracioso, trágico, corrosivo, esquemático, jeroglífico, ocurrente, simbólico, cómico, descriptivo, profético, artístico, político, sencillo, complejo, directo, pedagógico unitario o compuesto, formando series, irónico, exagerado, globalizador, parcial, o impactante, absurdo, sereno, agresivo ....
- Del test extraemos que es muy importante la función divulgativa y comunicativa, que la mera articulación y construcción de la obra no es suficiente.
- Que la obra plástica, acompañada o no de un texto no es redundante. Pudiendo ser necesario el texto para la obra o en la misma obra y también puede ser decisivo el gesto visual para el mejor entendimiento de aquéllo que se verbaliza.
- Cuando la creación se hace eco de la ecología advertimos en ella algunas de las cuestiones de las que ya habíamos hablado al estudiar algunas culturas del pasado.
- Se entiende como punto de partida que es necesario proteger a la naturaleza, sobre todo de nosotros mismos.
  - La necesidad lo es en el terreno físico, aquéllo que tiene que ver con nuestra supervivencia, y en el terreno moral.
  - La naturaleza en su conjunto es sacralizada, a través del mito, o de la ciencia.
  - Se pueden utilizar materiales extraídos directamente de la naturaleza, bien modificándolos y articulándolos, o bien dejándolos en su estado puro intentando que por sí solos constituyan la obra extrayéndoles sus características y otorgándoles algún tipo de simbolismo.

- Sublimación de elementos clásicos y simbolización de los mismos, como algunos animales, árboles, accidentes, geográficos, fenómenos naturales, y cosmológicos como puede ser el caso del Sol.
- Conceptualización de elementos tradicionalmente idealizados como el fuego, el aire, el agua o la tierra.
- Empleo en ocasiones de magnitudes gigantescas.
- Atención a lo procesual, asociando esta característica tanto a lo natural como a lo artístico.
- Discurso sobre la cotidianeidad.
- Preferencia por el contrato directo con el medio natural.
- Intención de proximidad a lo real (lo más real es la realidad).
- Gusto por la singularidad de la obra.
- Alusiones a nuestro papel en el conjunto del Universo.
- Referencias a la sexualidad y a la fertilidad.
- Selección de los procedimientos artísticos pero sin apego a uno sólo que desestimase la eficacia de los demás. Esto permite gran variedad de formas y recursos.
- Se pone por delante la funcionalidad de la obra en su sentido práctico, pedagógico, comunicativo, concienciador, o como forma de conocimiento, que en su sentido mercantil o como producto e consumo.
- La mala gestión de los recursos profetizaba en otros tiempos un futuro caótico y desolador que vendría de la mano de los dioses en forma de castigo. En la actualidad esta idea permanece ahora entendida desde la perspectiva de nuestras nuevas mitologías.
- Algunos artistas adoptan estéticas primitivas para crear sus mensajes ecológicos.
- El arte de acción puede tener en algunos casos referentes históricos y rituales.

**ABRIR CAPÍTULO IV**

